

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ
КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЧЖАН ГУАНЦЗЯНЬ

УДК 78.071.1(510)(092):780.616.432:78.049(510)

ДИСЕРТАЦІЯ

ОБРАЗ КИТАЮ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ ЧЖАН ЧЖАО

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

Науковий керівник
Чернявська Маріанна Станіславівна,
кандидат мистецтвознавства, професор

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Чжан Гуанцзянь. Образ Китаю у фортепіанній музиці Чжан Чжао.

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 стратегічних комунікацій України, Харків, 2025.

Дисертацію присвячено вивченню музичного змісту фортепіанного доробку видатного китайського композитора, піаніста і педагога Чжан Чжао (张朝) в аспекті національної образної сфери. Композитор є автором численних фортепіанних творів з показовими програмними назвами: «Рапсодія Айлао» ор.25 для фортепіано з оркестром, фантазія «Піхуан», «Китайська мрія», «Моя батьківщина», «Три балади південних передгір'їв Юннаня», «Китайські мелодії», обробки китайських народних пісень та ін. У своїх фортепіанних творах Чжан Чжао домінує образ Китаю. Митець народився у префектурі Хунхе, де проживають народи *хані* та *і*, тому він вважає себе носієм даної етнічної спільноти. Дитинство і юність композитора, його природній музичний розвиток базувалися на національних коріннях культури даних народів, впливаючи на формування його подальшого творчого життя. На сьогодні композиторська творчість Чжан Чжао викликає інтерес не тільки у китайських виконавців, а й у музикознавців. Огляд сучасного стану вивчення фортепіанної творчості Чжан Чжао свідчить, що, незважаючи на чималий інтерес до творів композитора, поза увагою залишилася ключова площина художнього змісту переважної більшості його доробку – образи Китаю як квінтесенція його художнього світобачення. Розробка цієї семантичної сфери творчості митця визначає **актуальність** теми дослідження.

Мета дослідження – обґрунтувати принципи втілення образу Китаю в фортепіанній музиці Чжан Чжао.

Наукова новизна отриманих результатів. У дослідженні *вперше*:

- обґрунтовано принципи втілення образу Китаю в фортепіанній музиці Чжан Чжао;
- узагальнено світоглядні настанови композитора Чжан Чжао, що сприяли формуванню його творчих відкриттів;
- розкрито багатогранність проявів образу Китаю у фортепіанних творах композитора;
- виявлено найбільш яскраві ознаки стилістики фортепіанної музики Чжан Чжао як синтезу національного та сучасного;
- проаналізовано комплекс виконавських засобів відтворення на фортепіано найсуттєвіших ознак ментального коду Піднебесної в обраних творах.

Набули подальшого розвитку:

- архетип рідного краю у фортепіанній музиці китайських композиторів (Цінґ Тянь, 2012);
- концептосфера програмної фортепіанної музики (Лу Цзе, 2017).

У Розділі 1 «Творчість Чжан Чжао в історико-культурному контексті епохи» подається творчий портрет митця крізь призму його життєдіяльності (підрозділ 1.1.), вивчаються погляди композитора на розвиток китайської фортепіанної музики (підрозділ 1.2.), визначається стан наукової розробки творчого доробку музиканта (підрозділ 1.3.). Життєвий шлях Чжан Чжао органічно пов'язаний із постійним зверненням до образів рідної землі – від малої батьківщини, провінції Юньнань, до осмислення Китаю як символу національної ідентичності. Композитор інтерпретує його в різних жанрах – від дитячих фортепіанних п'єс до масштабних симфонічних полотен. Аналіз наукових джерел, представлений у Розділі, свідчить, що образ Китаю у фортепіанній музиці Чжан Чжао є багатовимірним концептом, в якому сконцентровано поєднання етнографічної автентичності, філософської глибини та особистого і творчого досвіду митця.

У Розділі 2 «Різні грані втілення образу Китаю у фортепіанних творах композитора» представлено огляд фортепіанних творів Чжан Чжао,

які репрезентують образ Китаю, де національна картина світу втілюється якоюсь особливою гранню. Так, у «Айлао Рапсодії» (підрозділ 2.1.) для фортепіано з оркестром композитор звертається до історико-культурних пластів національних меншин, акцентуючи енергію, ритмічну своєрідність і драматичний розмах фольклору півдня. У цьому творі образ Китаю постає в синтезі героїко-патріотичного та духовного типу втілення як локальна національна історична традиція, що піднесена до рівня симфонічної звукової реалізації.

Інший напрям художніх пошуків репрезентує Фантазія на теми пекінської опери «Піхуан» (підрозділ 2.2.), де поєднуються елементи музичного-сценічного театру з європейською жанровою традицією оперної транскрипції. Символіка давніх сюжетів перетворюється на фортепіанну драму, де китайська ладова специфіка поєднується з сучасними змішаними техніками письма. Завдяки цьому у фортепіанному творі національні архаїчні ритміко-інтонаційні комплекси набувають оновленого смислу, стаючи не лише знаком минулого, а й чинником сучасного музичного мислення.

У циклі «Три балади південних передгір'їв Юннаня» (підрозділ 2.3) композитор звертається безпосередньо до мелодії та ритміки етнічних меншин і, надаючи своїм мініатюрам камерного звучання. П'єси мають пентатонну основу, але водночас у них також помітні впливи сучасної техніки – асиметричні ритми, квартові акордові структури, фактурна багат шаровість. Тут образ Китаю набуває *ліричного виміру*: це не лише колективно-національне, але й щиро особистісне звернення до малої батьківщини, трансформоване у засобах піанізму.

Іншу грань національного проекту митця втілює масштабний твір «Китайська мрія» (підрозділ 2.4.). Образи дзвонів, Фенікса, хвиль постають як символи долі, відродження та руху історії. Завдяки цьому композитор формує своєрідну звукову філософію: пам'ять про трагедії минулого переходить у надію на майбутнє. У творі закладений ідейний вимір культурної спадкоємності, де особистісне переживання резонує з колективними

уявленнями про цивілізаційний поступ.

У Розділі 3 «Національна картина світу Китаю у фортепіанному звучанні музики Чжан Чжао» представлена панорама обробок народних музичних джерел та патріотичної пісні на фортепіано. В усіх проаналізованих творах відчувається втілення китайських концепцій «шукати спільне, зберігаючи відмінності» (求同存异) та «гармонія в різноманітності» (和而不同). У кожному випадку йдеться про пошук рівноваги: між традицією і новаторством, національним мисленням та універсальною музичною мовою.

Цикл «Китайські мелодії» сформувався як енциклопедичне зібрання народних пісень різних регіонів, але в інтерпретації набув значення художніх мініатюр, повних емоційної достовірності. Тут народна пісня постає у трьох ключових площинах: як *уособлення жіночих образів*, що втілюють красу, ніжність і моральну силу; як *географічна карта країни* з топонімами та природними ландшафтами, розгорнута у звуковому просторі; як *вираження інтимних почуттів* людини – любовної лірики та емоційних станів. Цей триєдиний синтез створює цілісну звукову картину Китаю, який постає не лише як територія, а як простір культури, любові й духовності.

Твір «Моя Батьківщина» стає символом єдності індивідуального виконавського переживання з колективним почуттям патріотичної належності. Способи гармонізації, імітація тембрів китайських інструментів, масштабні акордові структури підносять дану композицію до рівня гімну любові до рідної землі та символу втілення національного самоствердження. Для виконавців він є водночас школою технічної майстерності та художнього мислення, адже вимагає занурення не лише у звуковий світ, а й у культурно-історичний контекст.

У **Висновках** подаються підсумки дослідження.

З'ясовано, що поняття «образ Китаю» у фортепіанній музиці другої половини XX – початку XXI століття є надзвичайно широким і водночас специфічним художньо-культурним феноменом. Воно ґрунтується як на

прямому зверненні до народнопісенних та етнографічних першоджерел, так і на стилізаціях і символічних алюзіях, що віддзеркалюють історичну пам'ять і ментальність народу. На цьому тлі творчість Чжан Чжао вирізняється прагненням не лише наслідувати загальне спрямування національного музичного відродження, а й створити засобами фортепіано *індивідуальну* художню концепцію звучного «портрету» батьківщини. Для музики Чжан Чжао характерне поєднання інтересу до духовної спадщини минулого з відкритістю до сучасних європейських тенденцій, здатність бачити у народнопісенному мелосі не тільки локальну традицію, але й універсальний культурний код нації.

Поруч із архаїчними інтонаціями китайської культури в фортепіанних творах композитора проступає ще один важливий шар – вплив європейської традиції, що найповніше відчувається на рівні ладотонального мислення та формотворчої логіки. На відміну від народнопісенної китайської інтонаційності, що спирається переважно на пентатонну основу і має горизонтально-мелодичну природу, гармонічне мислення Чжан Чжао тяжіє до вертикальності та співзвучності європейських зразків.

З одного боку, композитор органічно зберігає ладові, ритмічні й образні характерні риси китайського фольклору, з іншого – користується гармонічними та формотворчими принципами європейської традиції, що дає його творам універсальну структуру. Саме завдяки цій взаємодії музика Чжан Чжао виходить за межі локального фольклорного мистецтва і стає частиною світового академічного простору, здатною бути зрозумілою як в Китаї, так і у міжнародному контексті. Ладо-гармонічна система творів Чжан Чжао засвідчує глибоке засвоєння європейської академічної традиції, що надало його музиці професійної масштабності й універсальної драматургії.

Проте образ Китаю у фортепіанній музиці композитора виявляється не лише у сфері композиційної побудови чи гармонічних рішень, але й у самому піанізмі. Саме виконавські засоби стають місцем «зустрічі» віртуозної європейської школи і багатовікової тембрової інтонації китайських народних

інструментів. Завдяки цьому поєднанню технічна майстерність набуває ознак культурної символіки, а кожен піаністичний прийом починає виконувати функцію носія національного образу, адже саме у виконавських засобах проявляється «живий синтез» китайської традиції та західної піаністичної школи, який робить творчість Чжан Чжао настільки особливою.

Поєднання відбувається у двох основних площинах: у звуково-образній стилізації традиційних китайських інструментів і в застосуванні фактурно-віртуозних прийомів, характерних для європейського концертного піанізму. Композитор дуже уважно працює над відтворенням звукових і тембрових якостей національних інструментів – *гуціня, ерху, піпи, шена, діцзи* або *гонгів* – засобами фортепіано. Це проявляється у застосуванні вузького діапазону із мікророзспівами, що імітують протяжні інтонації *ерху*; у використанні коротких арпеджіо та прийомів, що імітують щипкове звучання *піпи*; у розріджених акордах і резонансних педальних нашаруваннях, що відтворюють ефект гучних дзвонів або барабанів.

Для китайського мелосу характерні плавне *legato* та вільна агогіка у протяжних мелодіях, орнаментальні мелізми, повторні звукові формули-вібрато. Усе це Чжан Чжао «переносить» у фортепіанну фактуру, створюючи ефект відтворення народних інструментальних тембрів. Таким чином, у його творах пентатоніка, гнучкі мелізми та східна пластичність набувають «нового життя» через засоби піанізму. Стилїстика музичної мови Чжан Чжао демонструє новий рівень інтеграції: піаністичні прийоми, відшліфовані у європейській школі, у нього перетворюються на образотворчі інструменти китайської культури. Тобто, саме завдяки поєднанню віртуозного апарату з темброво-колеристичною імітацією народних інструментів його музика сприймається як універсальна для міжнародної сцени, так само як і для автентичної китайської спільноти.

Таким чином, при аналізі фортепіанної музики Чжан Чжао виявлено провідні принципи формування образу Китаю.

1. Композитор виходить з фольклорних джерел, використовуючи їх

ритміку, ладову специфіку та жанрову образність як основу художнього матеріалу. Він інтегрує ці складові в систему європейської фортепіанної музики, застосовуючи гармонічні й формотворчі прийоми, що забезпечують складність та багатоплановість музичної драматургії його композицій.

2. Твори Чжан Чжао наповнені особистим світоглядним змістом, унаслідок чого вони стають не лише обробками народних тем, але й самостійними художніми концепціями, здатними резонувати з широкою слухацькою аудиторією.

Отже, фортепіанна музика Чжан Чжао є важливим внеском у сучасне китайське й світове мистецтво, а створений ним образ Китаю стає переконливим символом єдності традиції та авангарду, локального та універсального, минулого й майбутнього.

Ключові слова: Чжан Чжао, музичний образ, фортепіано, семантика, китайське фортепіанне мистецтво, національна ідентичність, стиль, жанр, композитор, виконавець, тембр, фактура, фортепіанний цикл, балада, оркестр, композиторське мислення, музичний текст, інновації, традиція, етнічна музика, художня цінність, піаністична техніка, виконавський апарат, виконавська інтерпретація, академічна музика.

ANNOTATION

Zhang Guangjian. The Image of China in the Piano Music of Zhang Zhao.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 – “Musical Art” (02 – “Culture and Art”). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kharkiv, 2025.

The dissertation is dedicated to the study of the musical content within the piano oeuvre of the outstanding Chinese composer, pianist, and pedagogue Zhang

Zhao (张朝), focusing on the aspect of national imagery. The composer is the author of numerous piano works with indicative programmatic titles: "Ailao Rhapsody" Op. 25 for piano and orchestra, the fantasy "Pihuang", "Chinese Dream", "My Homeland", "Three Ballads of the Southern Foothills of Yunnan", "Chinese Melodies", arrangements of Chinese folk songs, and others. The image of China dominates Zhang Zhao's piano works. The artist was born in the Honghe Prefecture, home to the *Hani* and *Yi* peoples, and therefore considers himself a bearer of this ethnic community. The composer's childhood and youth, along with his natural musical development, were based on the national cultural roots of these peoples, influencing the formation of his subsequent creative life. Today, Zhang Zhao's compositional work attracts interest not only from Chinese performers but also from musicologists. A review of the current state of research on Zhang Zhao's piano work indicates that, despite considerable interest in the composer's works, a key plane of the artistic content of the vast majority of his oeuvre has remained overlooked—the images of China as the quintessence of his artistic worldview. The development of this semantic sphere of the artist's work defines the **relevance** of the research topic.

The purpose of the research is to substantiate the principles of embodying the image of China in the piano music of Zhang Zhao.

Scientific novelty of the obtained results. The study is the **first** to:

- substantiate the principles of embodying the image of China in the piano music of Zhang Zhao;
- summarize the worldview principles of composer Zhang Zhao that contributed to the formation of his creative discoveries;
- reveal the multifaceted manifestations of the image of China in the composer's piano works;
- identify the most vivid features of the stylistic of Zhang Zhao's piano music as a synthesis of the national and the contemporary;

– analyze the complex of performance means for reproducing the most essential features of the mental code of the Celestial Empire on the piano in selected works.

Received further development:

- the archetype of the native land in the piano music of Chinese composers (Qin Tian, 2012);
- the conceptosphere of programmatic piano music (Lu Jie, 2017).

In **Chapter 1 “The Work of Zhang Zhao in the Historical and Cultural Context of the Era”**, a creative portrait of the artist is presented through the prism of his life (subsection 1.1.), the composer's views on the development of Chinese piano music are studied (subsection 1.2.), and the state of scholarly development of the musician's creative legacy is determined (subsection 1.3.). Zhang Zhao's life path is organically connected with a constant return to the images of his native land—from his small homeland, Yunnan Province, to the comprehension of China as a symbol of national identity. The composer interprets it in various genres—from children's piano pieces to large-scale symphonic canvases. The analysis of scholarly sources presented in the Chapter indicates that the image of China in Zhang Zhao's piano music is a multidimensional concept, combining ethnographic authenticity, philosophical depth, and the artist's personal and creative experience.

In **Chapter 2, “Various Facets of the Embodiment of the Image of China in the Composer's Piano Works”**, an overview of Zhang Zhao's piano works that represent the image of China is presented, where the national worldview is embodied through a particular facet. Thus, in “Ailao Rhapsody” (subsection 2.1.) for piano and orchestra, the composer turns to the historical and cultural layers of ethnic minorities, accentuating the energy, rhythmic uniqueness, and dramatic scope of southern folklore. In this work, the image of China emerges in a synthesis of the heroic-patriotic and spiritual types of embodiment as a local national historical tradition elevated to the level of symphonic sound realization.

Another direction of artistic exploration is represented by the Fantasy on themes of Beijing opera “Pihuang” (subsection 2.2.), which combines elements of

musical-stage theater with the European genre tradition of operatic transcription. The symbolism of ancient plots is transformed into a piano drama, where Chinese modal specificity is combined with modern mixed compositional techniques. Thanks to this, the national archaic rhythmic-intonational complexes in the piano work acquire renewed meaning, becoming not only a sign of the past but also a factor of contemporary musical thinking.

In the cycle “Three Ballads of the Southern Foothills of Yunnan” (subsection 2.3), the composer turns directly to the melodies and rhythms of the ethnic *Yi* minority, giving his miniatures a chamber sound. The pieces have a pentatonic basis, but at the same time, influences of modern techniques are also noticeable—asymmetrical rhythms, quartal chord structures, and textural multi-layeredness. Here, the image of China acquires a *lyrical dimension*: it is not only a collective-national but also a sincerely personal appeal to the small homeland, transformed through the means of pianism.

Another facet of the artist's national project is embodied in the large-scale work “Chinese Dream” (subsection 2.4.). Images of bells, the Phoenix, and waves emerge as symbols of fate, rebirth, and historical movement. Through this, the composer forms a unique sonic philosophy: the memory of past tragedies transitions into hope for the future. The work contains an ideological dimension of cultural continuity, where personal experience resonates with collective ideas of civilizational progress.

In Chapter 3, “**The National Worldview of China in the Piano Sound of Zhang Zhao's Music**”, a panorama of arrangements of folk musical sources and patriotic songs for piano is presented. In all the analyzed works, the embodiment of the Chinese concepts of “seeking common ground while reserving differences” (求同存异) and “harmony in diversity” (和而不同) is felt. In each case, it is about finding a balance: between tradition and innovation, national thinking and universal musical language.

The cycle “Chinese Melodies” was formed as an encyclopedic collection of folk songs from various regions, but in interpretation, it gained the significance of artistic miniatures full of emotional authenticity. Here, the folk song appears in three key planes: as the *personification of female images* embodying beauty, tenderness, and moral strength; as a *geographical map of the country* with toponyms and natural landscapes unfolded in sonic space; and as an *expression of intimate human feelings*—love lyrics and emotional states. This tripartite synthesis creates an integral sonic picture of China, which emerges not only as a territory but as a space of culture, love, and spirituality.

The work “My Homeland” becomes a symbol of the unity of individual performative experience with the collective feeling of patriotic belonging. Methods of harmonization, imitation of the timbres of Chinese instruments, and large-scale chord structures elevate this composition to the level of a hymn of love for the native land and a symbol of national self-affirmation. For performers, it is simultaneously a school of technical mastery and artistic thinking, as it requires immersion not only into the sonic world but also into the cultural-historical context.

The **Conclusions** present the summary of the research. It has been established that the concept of the “image of China” in piano music of the second half of the 20th and early 21st centuries is an extremely broad and simultaneously specific artistic-cultural phenomenon. It is based both on direct recourse to folk-song and ethnographic primary sources and on stylizations and symbolic allusions reflecting the historical memory and mentality of the people. Against this background, Zhang Zhao's work is distinguished by a desire not only to follow the general direction of national musical revival but also to create, through the means of the piano, an *individual* artistic concept of a sonic “portrait” of the homeland. Zhang Zhao's music is characterized by a combination of interest in the spiritual heritage of the past with openness to modern European trends, and an ability to see in folk-song melody not only a local tradition but also a universal cultural code of the nation.

Alongside the archaic intonations of Chinese culture, another important layer emerges in the composer's piano works—the influence of the European tradition, which is most fully felt at the level of tonal thinking and form-building logic. Unlike Chinese folk-song intonation, which is based predominantly on a pentatonic foundation and has a horizontal-melodic nature, Zhang Zhao's harmonic thinking tends towards the verticality and consonance of European models.

On one hand, the composer organically preserves the modal, rhythmic, and imagistic characteristic features of Chinese folklore; on the other hand, he uses the harmonic and form-building principles of the European tradition, which gives his works a universal structure. It is precisely thanks to this interaction that Zhang Zhao's music transcends the boundaries of local folk art and becomes part of the global academic space, capable of being understood both in China and in an international context. The modal-harmonic system of Zhang Zhao's works testifies to a deep assimilation of the European academic tradition, which gave his music professional scale and universal dramaturgy.

However, the image of China in the composer's piano music is manifested not only in the sphere of compositional structure or harmonic solutions but also in the pianism itself. It is the performance means that become the place of "meeting" between the virtuosic European school and the centuries-old timbral intonation of Chinese folk instruments. Thanks to this combination, technical mastery acquires features of cultural symbolism, and each pianistic device begins to perform the function of a bearer of the national image, for it is in the performance means that the "living synthesis" of Chinese tradition and the Western pianistic school manifests itself, making Zhang Zhao's work so special.

The combination occurs in two main planes: in the sonic-imagistic stylization of traditional Chinese instruments and in the application of textural-virtuosic techniques characteristic of European concert pianism. The composer works very carefully on reproducing the sonic and timbral qualities of national instruments—*guzhen*, *erhu*, *pipa*, *sheng*, *dizi*, or *gongs*—through the means of the piano. This is manifested in the use of a narrow range with micro-melismas imitating the sustained

intonations of the *erhu*; in the use of short arpeggios and techniques imitating the plucked sound of the *pipa*; in sparse chords and resonant pedal layers reproducing the effect of loud bells or drums.

Chinese melody is characterized by smooth *legato* and free agogics in sustained melodies, ornamental melismas, and repeated sound formulas-vibrato. Zhang Zhao "transfers" all of this into the piano texture, creating the effect of reproducing folk instrumental timbres. Thus, in his works, pentatonics, flexible melismas, and Eastern plasticity acquire "new life" through the means of pianism. The stylistic of Zhang Zhao's musical language demonstrates a new level of integration: pianistic techniques, refined in the European school, are transformed by him into representational instruments of Chinese culture. That is, precisely thanks to the combination of the virtuosic apparatus with timbral-coloristic imitation of folk instruments, his music is perceived as universal for the international stage, as well as for the authentic Chinese community.

Thus, the analysis of Zhang Zhao's piano music has revealed the leading principles of forming the image of China.

1. The composer proceeds from folk sources, using their rhythm, modal specificity, and genre imagery as the basis of the artistic material. He integrates these components into the system of European piano music, applying harmonic and form-building techniques that ensure the complexity and multi-layeredness of the musical dramaturgy of his compositions.

2. Zhang Zhao's works are filled with personal worldview content, as a result of which they become not merely arrangements of folk themes but independent artistic concepts capable of resonating with a wide audience.

Therefore, Zhang Zhao's piano music is an important contribution to contemporary Chinese and world art, and the image of China he created becomes a convincing symbol of the unity of tradition and avant-garde, local and universal, past and future.

Key words: Zhang Zhao, musical image, piano, semantics, Chinese piano art, national identity, style, genre, composer, performer, timbre, texture, piano cycle,

ballad, orchestra, compositional thinking, musical text, innovations, tradition, ethnic music, artistic value, pianistic technique, performance apparatus, performance interpretation, academic music.

ПУБЛІКАЦІЇ

Статті у фахових виданнях України (категорія Б):

Чжан, Гуанцзянь. (2019). Композитор Чжан Чжао: погляд на розвиток сучасної китайської фортепіанної музики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*, 52, 85–100.

DOI 10.34064/khnum1-52.06

https://intermusic.kh.ua/vypusk52/52_6_chzgan_guantszyn.pdf

Чжан Гуанцзянь. (2020). Проблеми інтерпретації фортепіанних творів Чжан Чжао (на прикладі фантазії «Піхуан»). *Аспекти історичного музикознавства*, XXI (21), 230–247. DOI 10.34064/khnum2-21.15

https://aspekty.kh.ua/vypusk21/21_aspekt_15_chzhan_guantsayn.pdf

Чжан, Гуанцзянь. (2025). Образ Китаю в «Айлао Рапсодії» Чжан Чжао для фортепіано з оркестром. *Аспекти історичного музикознавства*, XXXIX (39), 299–321. (у співавторстві з Чернявською М.С.).

DOI 10.34064/khnum2-39.16

https://aspekty.kh.ua/vypusk39/aspekt_39_16_299-321_Chernyavska.pdf

Стаття у закордонному фаховому виданні з мистецтвознавства

(Відень, Австрія):

Zhang Guangjian. (2020). Reflection Of National Musical Traditions of South China in The Piano Works of Zhang Zhao. *European Journal of Arts*, 2, 37-42. <https://doi.org/10.29013/EJA-20-2-37-42>

https://ppublishing.org/media/uploads/journals/journal/Art-2_2020_TL.pdf

ЗМІСТ

ВСТУП.....	18
 РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ ЧЖАН ЧЖАО В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ ЕПОХИ.....	24
1.1. Портрет митця крізь призму його життєдіяльності.....	24
1.2. Погляди Чжан Чжао на розвиток китайської фортепіанної музики.....	42
1.3. Творчість композитора Чжан Чжао у сучасному науковому дискурсі.....	49
Висновки до Розділу 1.....	67
 РОЗДІЛ 2. РІЗНІ ГРАНІ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ КИТАЮ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ КОМПОЗИТОРА.....	70
2.1. «Сучасний» образ історії малого народу в «Айлао Рапсодії» для фортепіано з оркестром.....	70
2.2. Історико-культурні смисли національного музично-драматичного мистецтва у Фантазії на теми пекінської опери «Піхуан».....	84
2.3. Символ малої батьківщини у циклі «Три балади південних передгір'їв Юннаня».....	100
2.4. Ідея культурної спадкоємності у «Китайській мрії»: погляд у майбутнє.....	112
Висновки до Розділу 2.....	132
 РОЗДІЛ 3. НАЦІОНАЛЬНА КАРТИНА СВІТУ КИТАЮ У ФОРТЕПІАННОМУ ЗВУЧАННІ МУЗИКИ ЧЖАН ЧЖАО.....	134
3.1. Багатонаціональна панорама циклу «Китайські мелодії».....	134
3.1.1. Музична «галерея» жіночих образів.....	135
3.1.2. Географічна «мозаїка».....	145
3.1.3. Людські почуття: любовна лірика та емоційні стани.....	155
3.2. «Моя Батьківщина»: гімн любові до рідної землі.....	164

Висновки до Розділу 3.....174

ВИСНОВКИ.....177

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....184

ДОДАТОК.....205

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Композитор, піаніст, професор, член Китайської асоціації музикантів Чжан Чжао (张朝) сьогодні є одним із найвизначніших діячів китайської культури. Він – визнаний і відомий композитор у своїй країні, проте відносно невідомий решті світу. Творчість композитора дедалі стає більш відомою не тільки в Китаї, але й в інших країнах світу. Його творчий доробок охоплює симфонічні жанри, музику для китайських традиційних інструментів, вокальні, камерні та балетні твори.

В останні роки Чжан Чжао активно бере участь у музичному житті Китаю, впливаючи на процес розвитку сучасного національного музичного мистецтва. Уважно вивчаючи творчість Чжан Чжао, можна помітити, що його художнє мислення відрізняється унікальністю, надзвичайною активністю, воно оперує яскравими специфічними музичними образами, які відображають композиторський задум, життєві реалії та емоції крізь призму його індивідуального бачення світу.

Композитор є також автором численних фортепіанних творів з показовими програмними назвами: «Рапсодія Айлао» op.25 для фортепіано з оркестром, фантазія «Піхуан», «Китайська мрія», «Моя батьківщина», «Три балади південних передгір'їв Юннаня», «Китайські мелодії», обробки китайських народних пісень та ін. У своїх фортепіанних творах Чжан Чжао домінує образ Китаю. Митець народився у префектурі Хунхе, де проживають народи *хані* та *і*, тому він вважає себе носієм даної етнічної спільноти. Дитинство і юність композитора, його природній музичного розвиток базувалися на національних коріннях культури даних народів, впливаючи на формування його подальшого творчого життя.

У своїх фортепіанних творах Чжан Чжао активно розвиває образ Китаю – свого рідного краю. Митець народився у префектурі Хунхе, де проживають народи *хані* та *і*, тому він вважає себе носієм даної етнічної спільноти. Зауважимо, що образна універсалія рідного краю «належать до

найважливіших національних цінностей будь-якого народу» (Цінь Тянь, 2012: 1) і є своєрідним «символом, що втілює суть менталітету» (там само) людей, причетних до місця їх народження та життя, вона формує їх спосіб мислення та світогляд. Оскільки практично всі твори композитора мають назви, що пов'язують їх зміст з образом Китаю, також видається важливим вивчення їх неповторної ментально-архетипічної сутності через концепт програмних смислів фортепіанної музики (Лу Цзе, 2017). По суті, обидві наукові концепції – архетип образу рідного краю (Цінь Тянь, 2012) та концептосфера програмної музики (Лу Цзе, 2017) доводять значущість даної теми для сучасного музикознавства будь-якої країни. Між тим, твори Чжан Чжао в даному аспекті не розглядалися.

На сьогодні композиторська творчість Чжан Чжао викликає інтерес не тільки у китайських виконавців, а й у музикознавців. Останнім часом зв'явилася ціла низка робіт, присвячених музиці цього талановитого митця. Однак, серед публікацій переважають невеликі статті, де розглядається вузьке коло проблем (Цзін Цзінлан, 2006; Сюй Дуньюе, 2011; Сюй Шан, 2013; Сунь Хун, 2014; Йі Хонг, 2015; Ні Ін, 2015; Ці Цзін, 2015; Дуань Вей, 2016; Чжан Хунвей, 2016; Чжан Тінгтін, 2019; Чень Сіцзюнь, 2020 та ін.). Але в жодній з них не порушується питання щодо принципів втілення образу Китаю у фортепіанній музиці композитора – ні в аспекті наукових концепцій архетипу образу рідного краю (Цінь Тянь, 2012) та концептосфер китайської програмної фортепіанної музики (Лу Цзе, 2017).

Огляд сучасного стану вивчення фортепіанної творчості Чжан Чжао свідчить, що, незважаючи на чималий інтерес до творів композитора, поза увагою залишилася ключова площина художнього змісту переважної більшості його доробку – образи Китаю як квінтесенція його художнього світобачення. Розробка цієї семантичної сфери творчості митця визначає **актуальність** теми дослідження.

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 «Когнітивне музикознавство: парадигматика музичної творчості в актуальних запитах історії» (протокол вченої ради №5 від 29.12.2022 рр.). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол вченої ради № 4 від 30 листопада 2017 року).

Мета дослідження – обґрунтувати принципи втілення образу Китаю в фортепіанній музиці Чжан Чжао.

Зазначена мета викликала необхідність вирішення наступних **завдань**:

- узагальнити світоглядні настанови композитора Чжан Чжао, що сприяли формуванню його творчих інтересів;
- розкрити багатогранність проявів образу Китаю у фортепіанних творах композитора;
- виявити найбільш яскраві ознаки стилістики фортепіанної музики Чжан Чжао як синтезу національного та сучасного;
- проаналізувати комплекс виконавських засобів відтворення на фортепіано найсуттєвіших ознак ментального коду Піднебесної у даних творах.

Об'єкт дослідження – китайське музичне мистецтво та естетико-філософська думка.

Предмет дослідження – образ Китаю в фортепіанній музиці Чжан Чжао.

Матеріал дослідження – фортепіанні твори Чжан Чжао «Рапсодія Айлао» для фортепіано з оркестром, фантазія на теми пекінської опери «Піхуан», «Китайська мрія», «Моя Батьківщина», цикли «Три балади південних передгір'їв Юннаня», «Китайські мелодії».

Методи дослідження базуються на сукупності наукових підходів, необхідних для розкриття заявленої теми:

- *філософсько-естетичний* – для обґрунтування категорій «образ», «архетип» та «концептосфера»;

- *семіотичний* – для осягнення сенсу символічних знакових систем;
- *етнорегіональний* – для розуміння національних особливостей культури того чи іншого регіону Китаю;
- *жанрово-стильовий* – для виявлення взаємозв'язків жанру, стилю, специфіки фактури у творі;
- *інтерпретологічний* – для розкриття основних механізмів реалізації композиторського тексту і його актуалізації в живому звучанні.

Теоретичною базою дисертації стали наукові праці музикознавців, присвячені:

- проблемам музичної семантики, стилю, жанру (Москаленко, 2001, 2008; Малий, 2018; Нагай, 2017; Чекан, 2009; Шаповалова, 2007; Шип, 1998; Лу Цзе, 2017; Цін Тянь, 2012; Govorukhina, Smirnova, Polska, Sukhlenko, Savelieva, 2021; Ван Хінань, 2007 та ін.);
- творчості Чжан Чжао (Ван Вей, 2017; Ван Хуаян, 2018; Ге Чанг, 2014; Дуань Вей, 2016; Цзін Цзінлан, 2006; Сюй Дуньюе, 2011; Сюй Шан, 2013; Сунь Хун, 2014; Йі Хонг, 2015; Ні Ін, 2015; Ці Цзін, 2015; Чжан Хунвей, 2016; Чжан Тінгтін, 2019; Чень Сіцзюнь, 2020 Сунь Ле, 2025; Song, Mengyu, 2024; Zhai, Weiyang, 2017 та ін.);
- специфіці китайської музичної культури, національної естетичної та філософської думки (Сун Мейсюань, 2024; Чень Жуньсюань, 2014; Янь Чжихао, 2018; Chen, Wangheng, 2015, Chernyavska, Meixuan Song, Rui, Peng, 2023; Chen Shaozheng, Tazul Tajuddin, 2024; Jingyao Cui, 2020; Ван Банхун, Ян Цзухань, 1995; Лао Цзи, 2008 та ін.);
- виконавській специфіці фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ століть (Москаленко, 2013; Ніколаєвська, 2020, 2021; Опарик, 2007, Потоцька, 2012; Рябуха, 2014; У Юйян, 2023; Шукайло, 2004, 2017; Ян Вен'ян, 2011; Chen, Xi, 2012).

Наукова новизна отриманих результатів. У дослідженні *вперше*:

- обґрунтовано принципи втілення образу Китаю в фортепіанній музиці Чжан Чжао;

- узагальнено світоглядні настанови композитора Чжан Чжао, що сприяли формуванню його творчих інтересів;
- розкрито багатогранність проявів образу Китаю у фортепіанних творах композитора;
- виявлено найбільш яскраві ознаки стилістики фортепіанної музики Чжан Чжао як синтезу національного та сучасного;
- проаналізовано комплекс виконавських засобів відтворення на фортепіано найсуттєвіших ознак ментального коду Піднебесної у даних творах.

Набули подальшого розвитку ідеї:

- архетипів образу рідного краю у фортепіанній музиці китайських композиторів (Цінь Тянь, 2012);
- концептосфери програмної фортепіанної музики (Лу Цзе, 2017).

Практичне значення даної роботи може бути використано в лекційних курсах історії світового музичного мистецтва, фортепіанної методики і педагогіки. Загальні положення вивчення музичного змісту фортепіанної музики XX століття в аспекті образної сфери розширюють художнє уявлення сучасного виконавця, позиції виконавських завдань можуть бути використані в практичній роботі в класі спеціального фортепіано. Дослідження має привернути увагу до цінного явища сучасної музичної культури, розширити межі географії вивчення зразків зарубіжної музики з їх національною специфікою та художніми особливостями.

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 «Дослідження викладання фортепіанного репертуару у середній ланці музичної освіти Китаю» (Гуланьйой, Китай, 2017), «Інноваційне застосування національних елементів у китайських фортепіанних творах» (Санья, Китай, 2018), «День науки» (Харків, 2019),

«*Homo interpretatus* в творчій практиці сьогодення» (Харків, 2019), «Музична комунікація у питаннях і відповідях» (Харків, 2021), «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 2024), «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 2024, 2025), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2025).

Публікації. Основні положення роботи відображені в 4 публікаціях – 3 статтях в спеціалізованих наукових виданнях категорії «Б», затверджених МОН України, та 1 статті у закордонному фаховому періодичному виданні (Австрія, Відень).

Структура дослідження. Робота складається зі Вступу, трьох Розділів (із розподілом на підрозділи, пункти та висновки), загальних Висновків, Списку використаних джерел і Додатку. Загальний обсяг наукової праці становить 206 сторінок, з них основного тексту – 166 сторінок, Список використаних джерел – 175 найменувань.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧИСТЬ ЧЖАН ЧЖАО

В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ ЕПОХИ

1.1. Портрет митця крізь призму його життєдіяльності

Чжан Чжао народився 1964 року у місті Хунхе, провінція Юньнань, у сім'ї музикантів, що мали класичну підготовку. Його походження пов'язане з національною меншиною – народністю Ї, носіями багатой музичної та культурної традиції. Атмосфера родини від ранніх років сприяла художньому становленню майбутнього композитора: батько був композитором, мати ж грала на янціні (китайських цимбалах), викладала музику та китайську мову.

Музична освіта Чжана Чжао розпочалася дуже рано. У п'ять років він освоїв гру на янціні, згодом – на скрипці (з шести років), фортепіано (з семи років), а вже в одинадцять додав до цього акордеон та перші спроби композиції. Результати навчання виявилися вражаючими: у десять років він уперше виступив із сольним концертом, у шістнадцять – представив власні твори «Ластівка» та «Скерцо», поєднуючи діяльність піаніста й композитора. У вісімнадцять років його фортепіанне «Скерцо» з'явилося у фаховому виданні «Музична композиція».

Дитинство Чжана Чжао минуло в унікальному культурному середовищі південного Китаю. Свої юнацькі роки він провів у долині Червоної річки, яка відома густонаселеними районами та етнокультурним розмаїттям. У тринадцятирічному віці юнак залишив рідні місця й переїхав до Куньміна, де вступив до художньої школи. Відсутність батьківської опіки та нова соціальна реальність стали для нього серйозним викликом, однак самостійність і наполегливість допомогли подолати труднощі адаптації та сприяли подальшому особистісному зростанню.

Особливе місце у спогадах композитора належить рокам навчання біля озера Дяньчи. Школа, де він тоді навчався музиці, розташовувалася у

живописному куточку неподалік від його берегів. З вікон класів відкривалися захопливі краєвиди, які вражали чистотою води та розмаїттям флори і фауни. У вільний час Чжан Чжао любив бувати на березі озера: він грав, плавав і споглядав мінливі пейзажі, що поступово ставали частиною його емоційного та художнього досвіду.

Природне середовище південного Юньнаню мало визначальний вплив на становлення його естетичних уявлень. Дитячі враження від гармонії природи й зануреність у світ звуків перетворилися на важливий ресурс творчості. Згодом саме ці переживання знайшли своє яскраве втілення у його, мабуть, найвідомішій фортепіанній п'єсі «Піхуан» (皮黃), де відчутні як відголоси традиційної китайської опери, так і особисті спогади композитора.

У цьому творі він поєднав варіаційну форму з віртуозними прийомами, що імітують звучання перкусійних інструментів Пекінської опери, а також вплив у музичну канву образи своєї юності – безтурботні ігри на березі Дяньчи, враження від світла й води, перші уявлення про красу навколишнього світу. Частина під назвою «Маньбань» (慢板, повільний темп) відображає наївну чуттєвість його дитинства, тоді як наступні розділи твору позначені драматичними контрастами та образною масштабністю. За словами самого Чжана Чжао, цей музичний цикл становить «спробу відтворити первісне бачення світу» (Ні Ін, 2015а: 68), сповнене чистоти і захоплення природою.

Таким чином, дитячо-юнацькі роки Чжана Чжао в Юньнані стали не лише біографічним етапом, але й відправною точкою для його подальшої творчості, визначивши характерне поєднання традиційних національних елементів та особистих інтонацій у його музичному стилі.

У творчих пошуках Чжана Чжао неабияку роль відіграли герої давніх легенд та історичних сюжетів. Особливо його захоплювали постаті китайської літератури й історії, що уособлюють мужність, шляхетність та готовність до самопожертви. Серед них – трагічні образи Лінь Чуна й Юе Фей. Обидва герої зазнають несправедливості та страждань, проте ніколи не втрачають почуття

честі та патріотизму. Чжан Чжао неодноразово підкреслював, що з юних років він прагнув у людях бачити передусім світлу сторону (Ні Ін, 2015а: 66). Його чутливе співпереживання чужим драмам поєднувалося із глибоким внутрішнім неспокоєм щодо історичної несправедливості. Він згадував: образ Лінь Чуна, який, будучи пораненим, не зміг урятувати себе, викликає в нього особливий сум і співчуття, а історія Юе Фея, видатного полководця-патріота, загиблого через зраду та придворні інтриги, сповнює його гнівом і прагненням висловити ці відчуття мовою музики (там само).

Перші публічні кроки Чжана-піаніста відбулися у 13 років – тоді він виконав уривок із пекінської опери «Червоний ліхтар». Вже наступного року він став студентом Юньнаньської школи мистецтв, де розпочав систематичні заняття грою на фортепіано. Саме тоді юний музикант створив свій перший самостійний твір – фортепіанну п'єсу «Морська ластівка», яку представив на престижному музичному фестивалі «Не Ер». У шістнадцять років він уже заявив про себе як про композитора, а у вісімнадцять його «Скерцо» було надруковане у фаховому музичному журналі.

Дорослішання Чжана Чжао припало на складний період епохи «культурної революції». Тоді офіційно засуджували та забороняли багато жанрів музики, особливо «західні» інструменти й твори класичного канону. Родина Чжанів переживала ці обмеження надзвичайно гостро. Однак батько майбутнього композитора доклав усіх зусиль, аби підтримати його музичний розвиток: у домашній атмосфері Чжао потай продовжував грати на фортепіано, відкриваючи для себе творчість Баха, Моцарта, Бетховена, Шопена та Чайковського. Саме твори цих майстрів стали для нього опорою, джерелом внутрішнього спокою й духовної сили, а водночас – дороговказом у формуванні власного художнього смаку.

З особливою теплотою композитор згадував роки навчання поблизу озера Дяньчи. Цей природний ландшафт, з його дзеркальною водою та мінливими відтінками світла, закарбувався у свідомості митця та згодом неодноразово оживав у його творах як символ гармонії та краси. Навчання у

Юньнаньській школі мистецтв дало йому ґрунтовні фахові знання, а також виробило звичку до щоденної, наполегливої праці, без якої він не уявляв подальшого професійного зростання.

У 1983 році Чжан Чжао закінчив клас фортепіано Юньнаньської школи мистецтв. Наступним етапом став вступ до Китайського університету Мінцзу у Пекіні, де він протягом 1983–1987 років здобув освіту за подвійною спеціальністю – фортепіанне виконавство та композиція. Освоюючи академічні знання, Чжан поступово формував власний творчий почерк, поєднуючи китайські національні інтонації та європейські композиторські техніки. У 1998 році він з відзнакою завершив магістратуру з композиції у Центральній консерваторії музики в Пекіні, що стало важливим етапом його професійного становлення.

Новий період його життя збігся з великими суспільно-економічними зрушеннями в Китаї. Економічні реформи 1980–1990-х років відкрили країну світові, сприяли активізації культурного обміну й створили передумови для розвитку внутрішнього музичного ринку. Водночас Чжан Чжао добре усвідомлював суперечності тогочасної дійсності: нові можливості поєднувалися з соціальними труднощами, із системою неформальних правил та ієрархій. Молодий композитор зіткнувся з несправедливістю та низкою серйозних випробувань, проте залишився вірним власним естетичним і моральним принципам.

Для нього музика завжди була не лише формою самовираження, а й засобом духовного спротиву. У цей час Чжан багато читає, звертається до історичних романів і біографій героїчних постатей. Його захоплює легендарний полководець Юе Фей (1103–1142), чия трагічна доля перетворилася на символ відданості батьківщині та водночас – на пересторогу проти зради й підступності. Духовний образ Юе Фея став для Чжана Чжао особистим моральним орієнтиром і значною мірою вплинув на формування ідейного змісту його творчості.

Велику роль у професійному становленні митця відіграло навчання під

керівництвом видатної китайської піаністки Чжоу Гуанжень. Її уроки в Центральній консерваторії Пекіна припали на 1990-ті роки, коли Чжан Чжао поєднував композиторську й виконавську роботу, шукаючи власне місце в культурному просторі. Чжоу Гуанжень підтримувала прагнення свого студента створювати нові твори, наголошуючи на його тонкому відчутті національної традиції. Вона вбачала у ньому митця, здатного не лише продовжити культурну спадщину, а й розвинути її в сучасному академічному середовищі. Слова наставниці про потребу писати якомога більше творів, у яких втілено дух китайської культури, залишили глибокий слід у світогляді Чжана Чжао та багато в чому визначили подальший напрям його кар'єри.

У середині 1990-х років творчість Чжана Чжао отримує нову динаміку, і центром цього оновлення стає звернення до рідного культурного середовища. 1996 року в концертному залі Пекіна пролунала прем'єра його «Айлао Рапсодії», де сам композитор виконав сольну фортепіанну партію разом із Симфонічним оркестром Китайського радіо (нині – Китайський філармонічний оркестр) під керівництвом Лі Сіньцао. Твір став своєрідним символом єднання дитячих спогадів і професійного композиторського досвіду: у ньому використано інтонації пісенного фольклору народності Дашан, що мешкає в горах Айлао, – музика, яку Чжан чув від наймолодших років. Таким чином, у «Айлаоській Рапсодії» оживає голос Південного Китаю, трансформований у симфонічну форму.

Уже через два роки Чжан завершує навчання в Центральній консерваторії музики. Магістерські роки в Пекіні він згадує як надзвичайно продуктивні та надихаючі: окрім своєї наставниці Чжоу Гуанжень, важливий вплив на нього справили відомий композитор Го Веньцзін і музикознавець Вей Тін. Кожен із них відкривав перед Чжаном нові грані академічної музики: від аналітичного бачення структури твору до розуміння драматургії сучасного мистецтва. Поєднання педагогічної школи та індивідуальної підтримки укріпило переконання молодого музиканта в тому, що він здатний представляти культурний образ Китаю у світі мовою сучасної музики.

На кінець 1990-х Чжан Чжао вже здобув визнання як один із найпомітніших композиторів нової генерації. Він обіймав низку керівних посад у Школі музики при Університеті Мінцзу: виконував обов'язки директора, очолював кафедру композиції, керував аспірантурою та Асоціацією китайських музикантів. Однак адміністративна праця поступово віддаляла його від творчості. Відчуття внутрішньої ізоляції та несправедливих стосунків у колективі змусили митця відмовитися від керівних обов'язків і залишити лише посаду професора композиції.

Цей перехідний період виявився драматичним, але водночас продуктивним. Відмовившись від поверхових інституційних кар'єрних змагань, Чжан переїхав до сільської місцевості неподалік від Пекіна. Тут він зосередився на природі, багато подорожував, і саме в цей час народилися нові оригінальні твори, зокрема цикл «*Nature*» (№1.7) (Чжан Чжао, 2020), який став своєрідним відгуком на екологічні проблеми планети. У зрілому віці композитор дедалі чіткіше усвідомлює єдність між митцем, суспільством і навколишнім середовищем: його музика перетворюється на голос захисту природи, на вираз духовного балансу, до якого прагне людство.

Поступово розширювалася й географія концертної діяльності. У 1999 році він відвідує Канаду, де виконує свій твір «Море» у Ванкувері та Торонто. У 2001–2002 роках його програма «Чудовий Китай» звучить у Сінгапурі, а вже 2003 року у рамках «Китайсько-французького року культури» він виступає в Луврі, презентуючи «Срібний світ». Далі – нові турне Європою, де слухачі знайомляться з його композиціями «Синій кокосовий острів», «Китайська батьківщина», а також із масштабними проектами у співпраці з трупною «Барвистий Китай» (2005).

Цей період визначив другий творчий злет Чжана. Його твори відзначалися престижними нагородами: «Піхуан» здобула перемогу на першому конкурсі китайської музики «Кубок Пала Тенно», «Гарпія» відзначена спеціальною премією Японського міжнародного конкурсу комп'ютерної музики «Весняна гра», інші композиції високо оцінені

Міністерством культури КНР.

У доробку Чжана Чжао особливе місце займають фортепіанні твори, серед яких найпоширеніші – «Піхуан», «Тотем», «Три балади південних передгір'їв Юньнаня», «Весна», «Весняний вітер». Відчуття національного духу помітне й у його кіномузиці («Суддя і мати», «Фенікс», «Лотос-ліхтар», «Східний храм»), у масштабних постановках («Фантазія династії Тан», етнічний мюзикл «Ганзі Аню», танцювальна драма «Пам'ять степів»).

Таким чином, кінець XX – початок XXI століття став часом, коли Чжан Чжао остаточно утвердився як композитор, у чийй творчості образ Китаю розкривається в різноманітті форм – від відтворення природи і фольклору до відображення історичної пам'яті та сучасних соціокультурних проблем. Для нього музика є не лише естетичною практикою, а й універсальною мовою, якою сучасний Китай може говорити зі світом.

У фортепіанній творчості Чжана Чжао головним змістовим стрижнем стає тема рідної землі. Від перших дитячих спогадів – гри на березі Дяньчи – до філософських роздумів зрілого митця у його музиці простежується наскрізна лінія: Китай як духовна батьківщина, що поєднує природу, історію та людські долі.

Символічним твором стала фантазія «Піхуан» (皮黄, 2007). Композитор звернувся до співвідношення “двох голосів” пекінської опери — *cini* (жвавої, життєрадісної інтонації) та *ерхуан* (драматично-печальної мелодики). Саме вони стали основою драматургічної тканини твору. Впровадивши співзвуччя традиційної оперної культури до європейського інструмента – фортепіано, Чжан не лише експериментував зі звуком, а й показав спроможність цього інструмента відтворювати національні образи. Водночас «Піхуан» є художнім автопортретом композитора: тут злилися його дитячі спогади, любов до народного мистецтва, переживання з приводу історичної долі країни.

Особливе місце в його творчості посідає масштабна концертна композиція «Китайська мрія» (2013). Символічною є дата створення: рівно сто років від дня появи першої китайської фортепіанної п'єси (1913). Для Чжана

Чжао це був не просто ювілейний жест, а спроба підсумувати століття шляху китайської музики в освоєнні західного інструмента, показати, що фортепіано стало також і китайським голосом. Виконання твору знаменитим піаністом Юнді Лі перетворило прем'єру на культурну подію національного масштабу, у якій втілилася мрія кількох поколінь композиторів – представити Китай у світовій традиції академічної музики.

Водночас Чжан Чжао активно розвиває педагогічний напрямок. Як професор Центрального університету Мінцзу, він навчає молодих композиторів не лише техніці письма, але й формує в них естетичний смак і почуття культурної відповідальності. У спогадах його учнів (Ці Чжуцін, Сюй Лян, Ма Хуей, Лі Юнмін та ін.) неодноразово наголошується, що професор навчав їх розуміти музику як «мову культури», а не лише як технічну вправність. Важливим внеском став і його цикл для дітей «Дитячий світ» (Чжан Чао, 2013), включений у навчальні підручники. Так композитор реалізує ще одну ідею образу батьківщини: виховання нових поколінь через музику, де відображено цінності китайської культури.

Філософська позиція самого Чжана полягає в тому, що музика – це не «звичайний голос», а особлива, витончена мова, що виражає внутрішню культуру народу. Вона здатна виконувати не лише розважальну функцію, але насамперед – духовну: підтримувати людину, дарувати спокій, щастя й особисте просвітлення. Краса класичної музики, за його словами, саме в цьому – у її здатності формувати вищий духовний стан, справжній образ гармонії.

Важливою стороною діяльності Чжана є його постійна участь у міжнародних форумах. Концерти у Канаді, Франції, Сінгапурі, Німеччині, Іспанії, Італії щоразу мали на меті не лише представлення музичних досягнень окремого автора, а й створення іміджу Китаю у світовому культурному просторі. Символічними є його виступи на таких державних подіях, як церемонії відкриття ігор національних меншин чи міжнародні спортивні турніри: там його музика постає способом утвердження культурної ідентичності китайців у глобальному вимірі.

Звертаючись до різноманітних жанрів – від симфоній та камерної музики до кіномузики, танцювальних драм і великих суспільних дійств, – Чжан Чжао завжди зберігає свою центральну ідею: музика Китайської землі здатна звучати універсальною мовою, водночас залишаючись носієм національних смислів.

Тому нагороди, здобуті ним у межах конкурсів Китаю та Японії, міжнародні премії за фортепіанні твори й ансамблі, успіхи таких композицій, як «Тотем», «Весняний вітер», «Піхуан», «Гарпія», потрібно розуміти не лише як професійні досягнення. Вони є втіленням більшої мети – створити у музиці образ сучасного Китаю, укоріненого в традиції, але спрямованого до загальнолюдських ідеалів.

Період з 2013 до 2018 року став для Чжана Чжао часом особливого поглиблення у власну естетику та водночас – розширення міжнародного визнання. У ці роки він поєднував активну композиторську практику з педагогічною та науковою діяльністю, що дозволило йому зміцнити позицію одного з провідних представників китайської сучасної музики.

2013 рік позначився кількома важливими звершеннями. Фортепіанна композиція «Піхуан» (Чжан Чао, 2015), побудована на інтонаційних моделях пекинської опери, здобула статус справжнього канонічного твору, увійшовши до збірника «100 років китайських фортепіанних шедеврів» і відтак – до навчальних програм іспитової системи. Музикознавці підкреслювали в цій п'єсі поєднання структур західної сонатної форми з традиційною китайською ритмікою «баньши» та трактували її як приклад «культурної реконструкції генетичного коду» (Тан Лін, 2014: 11). Тоді ж міжнародного резонансу набув струнний квартет «Тотем», у якому композитор поєднав мікроінтервали та додекафонію з образами шаманського співу народів Ї. Австралійські критики називали його «звуком прадавнього лісу», а сам митець у інтерв'ю наголошував, що музика має «перекладати дух народу акустичною мовою» (Ні

Ін, 2015а: 67). У грудні того ж року концерт для люцінь¹ «Танець бронзи» приніс авторові престижну державну премію «Веньхуа». Цей твір вирізняється відтворенням архаїчних ритуалів Шан–Чжоу засобами сучасної оркестровки та став підґрунтям для його концепції «звукоколірної археології», яку композитор розробляв і в лекційних виступах.

Наступний, 2014 рік, був позначений посиленням кросжанрових пошуків. Особливу увагу привернув мюзикл «Легенда про Алашань», де монгольський епос поєднався з енергетикою рок-музики, а культурні символи поставали як екологічна притча. В тому ж році відбулася прем'єра концерту для фортепіано з оркестром «Китайська мрія» (Чжан Чжао, 2021b), де композитор прочитав ідею національного оновлення як діалог соліста й симфонічного колективу. Осінь 2014 принесла ще одне масштабне полотно – симфонію «Ритм степу», у якій використання монгольського довгого співу та інструмента *морін хуур*² поєдналося з новаторською ритмічною технікою. Симфонію включено до фундаментальної серії «100 років китайської симфонії».

У 2015 році Чжан Чжао звернувся до сюжетів історичної міфології. Так з'явилася музична епопея «Битва при Чі Ю» (Чжан Чао, 2015), створена у співпраці з відомою піаністкою Ю Юаньчунь, а також масштабна фортепіанна композиція «Нума Аме» (там само), присвячена темі переселень народу ханьї. Обидва твори продовжують лінію «музичної археології» композитора: використання давніх інструментальних технік, ритмів і навіть відтворення відчуття простору і пульсу землі через ритмічні формули.

2016 року вийшла друком і одночасно була представлена в концертах

¹ Люцінь (柳琴, liúqín) – це китайський щипковий струнний інструмент із родини лютень, «родич» піпи. Має корпус у формі каплі (груші) і 4 струни, налаштовується кварто-квінтовым способом.

² Морін хуур (у буквальному перекладі «кінноголовий інструмент», або «скрипка з кінською головою») – традиційний монгольський струнно-смичковий інструмент, що має сакральне значення у культурі Монголії та Внутрішньої Монголії (АР КНР).

грандіозна музична епопея «Шаньхайцзін»³, над якою автор працював шість років. Цикл із десяти оркестрових частин базувався на міфах з класичної збірки «Книга гір і морів» і вирізнявся масштабом понад дві години звучання та сміливими технічними рішеннями: поєднанням людського голосу й електроніки, використанням глиняних барабанів для імітації стихії води тощо. Пізніше того ж року Чжан створив концерт «Лю Шень» для фортепіано й оркестру, натхненням якого стала знаменита поема Цао Чжи. Твір став прикладом діалогу Сходу і Заходу, зокрема через використання традиційних прийомів гри на гуцінь у поєднанні з симфонічною фактурою.

У 2017 році композитор повернувся до свого улюбленого інструмента – фортепіано, представивши програму «Східна душа» під час концерту в Шеньчжені. Тут пролунали кращі зразки його сольних і оркестрових творів, отримавши відгук критики як приклади музики, що утверджує «культурну впевненість Китаю». Того ж року він активно працював і в сфері музики для кіно й телебачення, зокрема написав саундтрек до серіалу «Фен Цю Цуан», відзначений премією за найкращу оригінальну музику.

2018 рік окреслив новий вимір діяльності Чжана Чжао, пов'язаний із його педагогічним покликанням. Він розпочав викладацьку практику у школі «Світ Лана Лана», де передавав традиції китайської фортепіанної музики молодому поколінню виконавців, акцентуючи увагу на стилістиці «дотику» як відображенні культурних образів. Його учень Лі Цзюньцзе згодом став лауреатом Національної премії «Золотий дзвін». Восени того ж року композитор представив новий оркестровий твір «Чан-Е до Місяця»⁴, де симфонічна мова поєднується з тембрами гучжена. Прем'єра відбулася у Національному театрі Китаю й була високо оцінена музикознавцями як приклад «перетворення міфу на акустичну поезію».

³ 山海经 («Книга гір і морів») – збірка міфів та легенд, складена в давньому Китаї (приблизно від IV ст. до н. е. до I ст. н. е.). Має велике значення для формування китайської культури, уявлень про світ і традиційного мистецтва.

⁴ Чан-Е (嫦娥) – серія китайських місячних космічних апаратів (зондів), що названі на честь міфологічної богині Місяця Чан'е.

Таким чином, 2013–2018 роки можна розглядати як другу хвилю творчого розквіту Чжана Чжао. Це був період синтезу: з одного боку – поглиблення академічної концепції «музичної археології», з іншого – відкритість до масових жанрів, міжкультурних експериментів і педагогічної спадковості. Саме так композитор вибудовує образ Китаю у своїй музиці: як простір діалогу минулого й сучасного, традиційного й глобального.

Після інтенсивного десятиліття наукових і композиторських пошуків Чжан Чжао у 2019–2025 роках увійшов у нову фазу творчого розвитку, де щораз виразніше окреслювалася його роль не лише як митця, але й як культурного посередника між Сходом і Заходом.

У 2019 році, відкриваючи новий етап творчості, він представив концерт для піпи «Пісня Неба і Землі» та сюїту «Семицвітна гармонія», що прозвучали на святковому концерті в Гуанчжоу. В основі твору для піпи – легенда народності *Дай* про Принцесу-Паву, інтерпретована крізь призму сучасної концертної форми. Китайська критика назвала цю партитуру «звуковою поемою», де проступає образ фольклору в нових інтонаційних кольорах. Літом 2019 року в Національному театрі пролунала «Симфонія стилів “Вітер, Вишуканість, Ода”», створена під враженням від «Книги пісень». Чжан застосовував символічне «нашарування тембрів», де дзвони та гонги оживають в ансамблі шена і жуань, формуючи відчуття ритуальної єдності музики й світогляду.

Наступний, 2020 рік, не приніс гучних прем'єр, однак уже 2021 року композитор повернувся у центр уваги завдяки фортепіанному концерту «Піано зрушує гори й річки», виконаному на престижному Шанхайському весняному фестивалі. Твір сприймався як східний аналог знаменитого «Хуанхе-концерту»: через міць фортепіанних потоків і хвилеподібність симфонічного розгортання Чжан створив образ стихійної сили Хуанхе.

У 2022 році він активно заявив себе на світовій арені. Його «Піхуан» у виконанні піаністів з Китаю та Європи пролунав на концертах у Німеччині й Сербії, де критики схвалювали твір як «ідеальне поєднання західної форми і

східної експресії». Рік 2023 розвинув цей вектор: у Нові Саді («Китайська сцена»)⁵ музика Чжана стала промовистим поєднанням культур, тоді як його «Три балади південних передгір'їв Юньнаня» прозвучали на фестивалі в Бохумі⁶, демонструючи, як фольклорні інтонації можуть трансформуватися у сучасну фортепіанну мову. Водночас композитор повернувся до академічного середовища: у Сіані та Пекіні він читав лекції про власні методи композиції, розвиваючи концепцію «звукоколірної археології» та класифікацію своїх шести антологій фортепіанних творів (Чжан Чжао, 2013, 2015, 2018, 2020, 2021a, 2021b). У листопаді його симфонія «Гімн відродженню» була виконана у співпраці з Державним симфонічним оркестром Татарстану, що стало символом його інтернаціональної репутації.

Міжнародні резонанси творчості продовжилися і в 2024 році. У Відні прозвучала його III фортепіанна сюїта «Ло Цзоцзу та гірська пісня», критикою відзначена як «перетворення китайських терасових полів на світовий музичний пейзаж». Влітку Чжан взяв участь у дискусії в «Луцзянському лекторії», де разом з педагогами розмірковував про роль національних інструментів як предмету східно-західного діалогу. Восени він представив частину сюїти «Вірші хмар» у межах Китайського симфонічного тижня, а під кінець року в Пекіні відбулася прем'єра першої частини його фортепіанного концерту «Земля», у якому національна музика осмислювалася як «музичне попередження про екологічну кризу».

2025 рік окреслив три нові виміри діяльності Чжана Чжао. По-перше,

⁵ Novi Sad – місто у Сербії, адміністративний центр автономного краю Воеводина, розташоване на річці Дунай. Друге за величиною місто Сербії після Белграда, традиційно вважається «культурною столицею Сербії». Тут проходить багато міжнародних фестивалів — від відомого рок-фестивалю «EXIT» до класичних та мультикультурних проєктів. Захід «Китайська сцена» («Chinese Stage») у Нові Саді — це частина культурних обмінів у рамках дипломатичних програм Китай–Сербія. Вони особливо активізувались у 2000–2010-х, коли Китай проводив «роки культури» у Європі.

⁶ Bochum – місто у Німеччині, федеральна земля Північний Рейн-Вестфалія. Розташоване в центрі Рурської агломерації – одного з найбільш індустріалізованих регіонів Німеччини, який водночас славиться культурними, театральними та музичними ініціативами. Участь у фестивалі в Бохумі відкрила Чжану двері німецької сцени та дозволила презентувати музику Китаю в одному з культурно найактивніших регіонів Західної Європи.

розширення географії міжнародних гастролів: у Лондоні прозвучали його фортепіанні твори у виконанні Ма Ке, які «показали серце Юньнані» британській аудиторії. По-друге, наукова й педагогічна робота: він виступив на симпозіумах, де досліджувалися сучасні шляхи гармонізації народних мелодій та створення дитячого репертуару, і навіть розробив курс «20 китайських мелодій» як методичну базу для молодих виконавців. По-третє, важливою стала його роль організатора: як член журі фестивалю «Міжнародне мистецтво фортепіано Юньнані» Чжан ініціював нову номінацію для вокальних творів, чим підкреслив важливість теми Юньнані у власній творчості.

До того ж 2025 рік став для Чжана Чжао своєрідним підсумком багаторічних творчих пошуків і водночас – моментом нового розкриття його мистецького потенціалу. Календар його діяльності демонструє не лише багатство жанрів – від камерної музики до грандіозних оркестрових полотен, – а й тісне переплетення наукової думки з виконавською практикою та педагогікою.

У березні в Шанхаї пролунала його камерна п'єса «Там, у далекому краї», натхненна казахським народним мелосом. Виконання професора Чжоу Юбо було відзначене критикою як зразкове переосмислення традиції: техніка «ковзання звукогруп» створила ефект степового вітру, підкресливши символічний характер композиції. Таким чином, ще один народнопісенний пласт набув у музиці Чжана нової форми й сили.

Квітневі події засвідчили прагнення композитора до діалогу з аудиторією. Особливої уваги заслуговує виступ 85-річного аматора Гун Цзяшу, який виконав розширену версію «Пісні гір Цзінпо» і отримав схвальний відгук самого Чжана Чжао про «безмежну життєву силу народної музики». Водночас у Національному центрі сценічних мистецтв у Пекіні пролунала симфонічна сюїта «Вірші хмар» із програмною частиною «Китайська мрія». Через просторову розстановку духових груп у залі оркестр досягнув ефекту «оточуючих хвиль звуку», що символізували національне відродження, відчуте як спільний рух оркестрової й сольної партій.

Весняні місяці позначилися також активною науковою роботою. У травні Чжан Чжао брав участь у Пекінському науковому симпозіумі, де виконав першу частину власного «Гімну відродженню» – твору, в якому сонатна форма втілює взаємодію тем боротьби та оновлення. Це стало для преси символом «поєднання східної філософії з західною формою». У той самий час композитор виступив заступником голови журі престижного конкурсу «Каданца Кап», проводячи майстер-класи, де наголошував на необхідності поєднання технічної віртуозності з образною виразністю: зокрема, у творі «Лісова пожежа» він трактував фортепіанний дотик як аналогію пульсації вогню.

Наприкінці червня за підтримки Пекінського культурного фонду був реалізований навчальний проєкт, присвячений циклу «Китайські мелодії». На прикладі народної пісні і *цзу* «Хайцай цянь» Чжан Чжао демонстрував, як пентатонічна основа може розвиватися у сучасну фактуру, зберігаючи живу енергію автентичного мелосу.

Липень був присвячений педагогічним ініціативам. У Столичному педагогічному університеті він прочитав лекцію про створення дитячих фортепіанних п'єс, пояснюючи принцип «спрощення техніки й оптимізації якості» на прикладі циклу «Три пісні гір Південної Юньнані». На майстер-класах конкурсу «Каданца Кап» Чжан наголошував на образному використанні педалі, що мала відтворювати «місячне сяйво» у творі «Місяць у горах».

Найбільш масштабним досягненням 2025 року стала серпнева прем'єра твору для національного оркестру «Вітер річок, подих моря», що відбулася у Цзянсу. Ця партитура об'єднала північні та південні народнопісенні елементи, створивши монументальний образ злиття річки з морем. Використання люціня в ролі остінатного інструмента, шена і жуань – для імітації дзвонів – увиразнило ефект культурного полілогу. Вдруге виконаний у Наньтуні цей твір підтвердив масштабність задуму: завдяки особливому розташуванню ударних інструментів у залі диригент створив відчуття «свисту річкового вітру». Критика сприйняла роботу Чжана як вершину його багаторічних дослідів у

сфері «регіональної симфонічної наративності», що зуміла поєднати колективне і персональне.

Таким чином, 2025 рік підсумував попередні десятиліття діяльності композитора й водночас окреслив нову перспективу: його музика, незмінно корінна у фольклорі та міфології, постає дедалі глибшим універсальним висловом, що адресований світовій аудиторії. У цей рік остаточно оформилися ті риси, які дозволяють говорити про Чжана Чжао як про одного з ключових посланців образу сучасного Китаю в музиці – посланця, який уміло поєднує історичну пам'ять, наукову концептуальність і живу силу народних джерел.

Творчий доробок Чжана Чжао вирізняється винятковою широтою жанрових пошуків та послідовним зверненням до культурних витоків Китаю. Одним із найпомітніших його досягнень став балет «Пам'ять степів», удостоєний престижних національних відзнак «Лотос» та «П'ятий проєкт» Центрального відділу пропаганди. Чималого визнання композиторові принесла також фортепіанна композиція «Три балади південних передгір'їв Юннаня»: твір увійшов не лише до обов'язкового репертуару Азійсько-тихоокеанського конкурсу піаністів у Гонконзі, але й був обраний навчальною програмною п'єсою для учнів сьомого класу загальнонаціональної системи музичної освіти. Хорова п'єса «Весна тут» принесла авторіві «Золоту премію» китайської музичної спільноти, що засвідчило її високу естетичну й художню цінність.

У переліку вагомих досягнень знаходимо й постановку «Ганзі Анью» – першого масштабного китайського мюзиклу, автором музики до якого виступив Чжан Чжао. Не менш значущою є його співпраця з одним з найавторитетніших світових нотних видавництв – «Schott Music», яке надрукувало його цикл «Китайські мелодії» (Чжан Чао, 2021a). Популярності набули й інші твори митця: «Червоний фортепіанний альбом для Юнді Лі», а також музика до телесеріалів «Фенг Цихуанг», «Східний Лан», «Квітка лотоса».

Чжан Чжао послідовно поєднує дослідження національної музики з

експериментами у сфері сучасної композиторської техніки. У його творчості відчутна увага до інтонаційної природи китайської мови та до традиційних жанрів, які композитор уміло трансформує, використовуючи як китайські, так і західні інструменти. Його доробок охоплює широкий спектр жанрів – від сольних фортепіанних опусів і камерної музики до симфоній, хорових творів, музики для театру, кіно й телебачення. В усіх цих напрямках композитор отримував визнання та численні відзнаки, що підтверджує універсальність його творчої натури.

У своєму дослідженні Чен Дунмін (2023) пропонує поділити композиторську кар'єру Чжана Чжао на три хронологічні етапи. Перший охоплює роки навчання (1975–1987), коли юний митець ще лише оволодівав як національними, так і західними композиційними техніками. Саме тоді з'являються його перші сольні фортепіанні опуси – серед них «Морська ластівка» та «Скерцо».

Другий період (1988–2007) вважається найпродуктивнішим і найвпливовішим у його кар'єрі: саме тоді були створені знакові твори «Піхуан», струнний квартет «Тотем», хорова композиція «Весна наближається», що здобули заслужене визнання як в Китаї, так і за його межами.

Третій, сучасний етап (з 2007 року й донині) ознаменувався зростанням інтересу композитора до китайських традиційних інструментів та оркестрових форм. У цей час з'явилися такі важливі твори, як концерт для люціня «Танець бронзи», концерт для ерху «Ритуал Сонця» та масштабна композиція для фортепіано з оркестром «Китайська мрія». Цей період відзначає ще більша виваженість і гармонійність у поєднанні китайських та західних музичних традицій (Chen Dongmin, 2023).

Фортепіанна творчість Чжан Чжао, зібрана у шести антологіях, розкриває його багатогранний композиторський світ. «Фольклорна антологія» (Чжан Чао, 2018) відтворює життя й культурну спадщину етнічних меншин Юньнані, Внутрішньої Монголії, Тибету та Сіньцзяну, наголошуючи на невичерпності національної енергії. «Антична антологія» (Чжан Чао, 2015)

звертається до джерел стародавньої культури, яка слугує чільним джерелом натхнення для митця. «Антологія щоденника» (Чжан Чао, 2013) пропонує музичні ілюстрації щоденної медитації й роздумів; «Антологія природи» (Чжан Чао, 2020) інтерпретує стихії та ландшафти через специфічні темброві можливості фортепіано; «Дитяча антологія» (Чжан Чао, 2021a) має на меті прищеплення любові до традиційної культури молодшому поколінню. Нарешті, «Антологія аранжувань» (Чжан Чао, 2021b) вміщує композиторські обробки відомих китайських пісень, завдяки яким вони постали у новому звучанні й здобули поширення у світовому музичному просторі.

Загалом композитор створив понад вісімдесят сольних фортепіанних творів та три концерти для фортепіано з оркестром, написані у виразно національному стилі. Значна частина цих творів увійшла до авторитетних академічних серій, зокрема до «Століття китайських сольних фортепіанних творів» (2013). Водночас концерт «Айлао Рапсодія» ор. 25 був включений до «Репертуару сучасних китайських композиторів» ще 2008 року. Така увага до його доробку свідчить, що музика Чжана Чжао вийшла за межі національної культури і стала частиною універсальної мистецької спадщини.

Сьогодні композитор мешкає у Північній Америці та поєднує творчу роботу з педагогічною діяльністю. Він також працює професором музичної школи Центрального університету Мінцзу, а в минулому очолював відділ композиції та викладання цього закладу, обіймав посаду заступника декана факультету музики. Окрім того, він є директором Асоціації американських музикантів, членом Китайської асоціації музикантів та Пекінської музичної асоціації. У своїй творчій позиції Чжан Чжао послідовно відстоює ідею поєднання національного та індивідуального як шляху до гармонійного й природного музичного стилю.

1.2. Погляди Чжан Чжао на розвиток китайської фортепіанної музики

Творчість видатного китайського композитора, піаніста, педагога та громадського діяча Чжан Чжао спрямована на подолання меж вузького кола суто «музикантських» проблем і вихід до проблематики загальнолюдського значення. Авторитет композитора на сьогоднішній день непохитний, а його ставлення до різних питань дуже цікаве для дослідників, бо його музична спадщина охоплює широке коло жанрів і налічує симфонічну, фортепіанну музику, інструментальні твори, твори для китайських традиційних інструментів, вокальну, камерну музику, балети, музику кіно та телевізійних передач, музику для великих суспільних заходів. Для розкриття творчого світогляду композитора треба звернутись до його висловлювань щодо шляхів подальшого розвитку музичного мистецтва, оскільки свою думку китайський музикант неодноразово викладав у інтерв'ю вітчизняним журналістам.

На думку Чжан Чжао, головним питанням, яким мають перейматися сучасні композитори, є місце музичного мистецтва їхньої країни у світовій культурі. Композитор із жалем констатував, що «до передових позицій китайська фортепіанна музика не дотягує» (Ні Ін, 2015: 32). Це засмутило музиканта, його переповнювали складні почуття глибокої любові до батьківщини та відповідальності: «Я дуже хочу донести до потомків великого китайського народу та іноземців все більше і більше прекрасних китайських творів. Тільки коли китайська культура інтегрується у світову культуру, ми можемо внести реальний внесок у світ, і світ зможе поважати нас!» (там само).

Чжан Чжао знайшов у особі піаніста-віртуоза свого Юнді Лі одностудця. Співпраця композитора та виконавця почалася в 2011 році. Чжан Чжао брав участь у масштабному театралізованому виконанні на Третньому саміті лідерів країн БРІКС у місті Санья. Тоді Юнді Лі виконав на сцені концертного залу п'єси Чжан Чжао «В найвіддаленішому місці» та «Китайська фортепіанна мрія».

Чжан Чжао сказав тоді Юнді Лі: «Рука піаніста – це не «рука», а крило. Воно несе культуру нації і літає над світом як посол культури!» (Ні Ін, 2015: 33). Юнді Лі, на думку композитора, є справді видатним піаністом, чудово виконуючи як твори Шопена і Ліста, так і твори китайських авторів.

Чжан Чжао є прихильником концепції успадкування та просування культури національної музики. Він завжди високо цінував генія Шопена, музика якого стала «символізувати польську націю. Його музика закликає польську націю до боротьби, до співу національної культури. Завдяки постаті Шопена польська нація займає своє почесне місце серед інших країн світу» (там само). Чжан Чжао багато подорожує Китаєм, пропагуючи вітчизняну музику. З кожним таким виступом музикант все більше вдосконалює свої уявлення про ідеал виконання музики та розуміння сутності національної культури.

Коли Чжан Чжао був призначений художнім керівником групи «Барвистий Китай» при Центральній комісії у справах національностей, то крім адміністративних обов'язків, він виступав ще і у ролі виконавця. Міністерство культури та Центральна комісія у справах етнічних груп доручили йому набір у групи музики та танців для виступів з метою поширення китайської національної культури як усередині країни, так і по всьому світу. Чжан Чжао дуже скромний, і ніколи не вимагав винагороди за свою роботу. Попрацювавши сім років у творчому колективі, він багато дізнався про витоки культури етнічних меншин.

Збагачений досвідом, композитор написав цикл фортепіанних обробок «Китайські мелодії» на основі народних пісень на слова Цзін По Шаня. Це був перший випадок в історії, коли твір китайського композитора на китайську тематику був прийнятий як навчальний матеріал і увійшов до іспитової програми Британської королівської академії музики для класу фортепіано, що мало епохальне значення для поширення китайської національної культури та її впливу у світі.

Після цього найбільше у світі музичне видавництво Німеччини «Schott»

опублікувало «Китайські мелодії» Чжан Чжао у своїй збірці фортепіанних творів. Таким чином, видавництво «Schott» відкрило для світу вікно у китайську народну музику. Двадцять аранжувань циклу «Китайські мелодії» також були дуже тепло прийняті в США та Європі. Відомо, що один американський піаніст, познайомившись із «Китайськими мелодіями», протягом трьох місяців розшукував Чжан Чжао. У своєму листі він подякував композитору за чудові твори: «Чудово аранжовані для фортепіано, ці твори є дуже хорошою фортепіанною музикою. І нехай світ, завдяки Вашому ентузіазму та інструменту фортепіано, вивчає китайську музику! Дякую за те, що Ви подарували китайську музику світу, пане Чжан Чжао!» (Дуань Вей, 2016: 117).

Китайці порівнюють Чжан Чжао з видатним лідером польського народу Шопеном, який присвятив своє життя перетворенню у фортепіанній музиці різних жанрів. Шопен познайомив світ з мазуркою завдяки фортепіано. Протягом десятиліть мазурка була для нього не лише сповіддю душі, але й відображала національний польський стиль.

Фортепіанні твори Чжан Чжао прикрасили світову культуру внесенням у неї китайських національних мотивів. Композитор познайомив слухачів із повітряними мелодійними лініями оригінальних творів і наповнив свої роботи складною фактурою, зробивши їх привабливими для знайомства з багатою традиційною культурою Китаю.

Крім занять композицією, виконавством та педагогікою, Чжан Чжао веде активну громадську діяльність, будучи професором музики Центрального університету у справах національностей. Він приділяє велику увагу розвитку художнього смаку студентів, ділиться власними музичними ідеями та естетичними принципами: «Музика – це не просто звуки, це особливий вид надзвичайно тонкої мовної системи, яка передає внутрішню культуру. Музика не лише виконує розважальну функцію, яка сама по собі приваблива для людської природи, але, що важливіше, вона приносить щастя. Тому що розвага недовговічна, а відчуття щастя тривале. Краса класичної музики полягає в тій

радості, яку вона дає людському духу» (там само).

Чжан Чжао стверджує, що процес знайомства та освоєння класичної музики не повинен лякати сучасну людину. Композитор переконується в цьому, спостерігаючи за сотнями батьків з малоосвічених сімей, які приводять своїх дітей вчитися музиці. Музикант спостерігає за тим, як ці люди починають розуміти і любити класичну музику. Чжан Чжао переконаний, що якщо засоби масової інформації щоденно транслюватимуть класичну музику, вона стане популярною в країні, і національна естетика буде поступово покращуватися.

Про історію китайського фортепіано Чжан Чжао висловився наступним чином: «Фортепіано було привезено до Китаю династією Юань як трофей. Його називали сімдесяти-двох струнним цинєм. Імператор Кансі з династії Цін систематично вивчав древні фортепіанні та західні музичні теорії. Це був час західної музики. Батько Баха ще не народився. Кансі спробував зіграти китайську древню мелодію гуциню на древньому фортепіано, бажаючи донести китайську культуру до світу, але в результаті лише зіпсував інструмент. Однак минуло триста років, а ми так і не втілили наші мрії в реальність» (Ні Ін, 2015а: 66).

Інтерв'юер коментує емоційний стан співрозмовника: «Промовивши це, Чжан Чжао сказав, що не може не розплакатися і не задихнутися на мить. Він дивився очима китайця, що кровоточить кров'ю дітей Жовтого Імператора. Його обличчя виражало складний стан розуму, що поєднує глибоку любов до національної музичної культури з відповідальністю» (там само). «У той день, коли китайська культура інтегрується у світову культуру, ми зможемо зробити вагомий внесок у світ, і світ зможе нас поважати!» – закінчив свою думку композитор (там само).

«Китайська мрія – це національна мрія, близька кожному китайцю, а також кожному, чиє життя пов'язане з музикою», – ці прості слова вчителя Чжан Чжао відображають його наполегливість і темперамент. Будучи одним із творців передової китайської музичної культури, Чжан Чжао створював свої твори протягом кількох десятиліть. Захопленість реалізацією важливої для

нього ідеї та позбавлення загартували його власні музичні мрії. Творчість стала для нього подорожжю у світ власної уяви, а твори, які він створював один за одним, складалися в крила, що несуть його у світ національної культури.

Для композитора процес створення кожного твору – радісна подорож. Рішучість та ентузіазм у написанні музики є для композитора рушійною силою та секретом його наполегливості. Чжан Чжао говорить про свої твори так, наче йдеться про членів його сім'ї. Його приклад дарує надію на щасливе майбутнє китайської національної музики.

У двохтисячні роки з'явився твір «Жан І», задуманий Чжан Чжао у віці шістнадцяти років як присвяту батькові. Робота над твором розпочалася ще в 1990-х роках. У минулому батько Чжан Чжао був у числі першої групи молодих людей, що брали участь у першій п'ятирічці в країні, і які прибули на кордон Червоної річки. Він живе в цьому місці вже понад 30 років. Творча діяльність батька дуже вплинула на музичне життя цього регіону. Чжан Чжао, який теж народився на цьому червоному глиняному плато, залитому сонячним світлом, навчався тут грі на фортепіано та композиції зі своїм батьком Чжан Діаном, вивчав народні пісні та музику цимбал з матір'ю Ма Цзінфен. Хоча Чжан Чжао з самого початку виявляв інтерес до мистецтва, любов'ю до музики він проникався поступово.

Чжан Чжао згадує: «Ця епоха була схожа на чорно-білий фільм, проте занедбане піаніно відкривало переді мною кольоровий світ. Я пізнавав красу світу через музику. Мені здавалося, що цей прекрасний світ музики створюється молодими. Він створюється музикантами, тому я дуже хотів приєднатися до них. Музика стала моєю релігією» (Ні Ін, 2015а: 65).

Коли Чжан Чжао був дитиною, він виконував західну музику, але жив серед меншини і тому також знав її творчість. Він завжди захоплювався національною музикою, тому в нього виникло бажання допомагати людям дізнатися про неї. «Західна музика стала моїм провідником у світ музики, а народна музика стала моєю душею і моїм тілом, тому я відчуваю почуття великої відповідальності за те, щоб допомогти цій видатній національній

музиці вийти за межі гір. Я хочу, щоб китайська народна музика постала перед світом, щоб світ наповнився нею, немов квітами» (там само).

Творчість Чжан Чжао сприяла прогресу в індустрії китайської камерної музики. Концерт для ерху «Сонячний фестиваль» заслужено вважається епохальним творінням в індустрії народної музики. В останні роки його часто виконують на сцені. Його любить знаменитий диригент Ван Юйцзянь, а також виконавці на *ерху* Ю Хунмей і Ян Цземінь. Коли європейські слухачі почули цей концерт, вони були доведені до сліз. Відомий в Америці китайський художник сказав Чжан Чжао: «"Сонячний фестиваль" дав мені нове уявлення про китайську національну музику. Про таку китайську музику я ніколи раніше не чув. Цей твір – голос нової ери народної музики!» (Ні Ін, 2015а: 67).

Чжан Чжао щиро каже: «Я буду продовжувати створювати етнічну музику до тих пір, поки можу писати музику» (там само). У творах Чжан Чжао китайський дух втілюється у невагомій, витонченій мелодії, а основи традиційної китайської культури відображаються у багатій та складній фактурі.

Композитор згадував, що йому дуже запам'ятався момент на концерті групи китайських виконавців у Римі. Коли виступ досяг свого апогею, глядачі стали щось схвильовано кричати італійською. Чжан Чжао був дуже збентежений. Він запитав перекладача, про що кричить аудиторія? Перекладач відповів, що глядачі кричать: «Великий Китай!». Ці прості слова дуже зворушили всю творчу команду і надали їй впевненості. Після того, як виступ закінчився, директор італійської національної радіостанції знайшов Чжан Чжао і щиро сказав: «Дякую за сьогоднішній виступ. Я захоплений тим рівнем, до якого розвинувся Китай до теперішнього моменту. Ваша робота називається "Барвистий Китай". Це гідне найменування і воно добре відображає різноманітність програм. Ваша національна культура дуже багата, а ваші творчі методи різноманітні. На жаль, на сьогоднішній день ми можемо розмістити лише дві тисячі глядачів. Чи можете ви дати мені диски із записом виступу? Я хочу показати їх на шоу, щоб усі італійці змогли насолодитися такою чудовою китайською музикою» (Ні Ін, 2015: 67).

Чжан Чжао досі пам'ятає ту розмову, тому що для нього вона стала не лише свідченням успіху виступу, але й джерелом натхнення, що дозволяє китайським літературним та художнім працівникам відновити впевненість у національній культурі. «Майже столітня лиха змусила націю втратити частину своєї давньої цивілізації та забути своє минуле, вивчаючи Захід. Тому ми повинні зрозуміти обидві сторони: з одного боку, ми повинні продовжити вивчати сутність західної культури. З іншого боку, нам слід відшукати коріння нашої давно втраченої китайської цивілізації. Тільки об'єднавши духовні скарби китайської нації, що накопичувалися протягом життя багатьох поколінь, і скарби сучасної західної культури, ми зможемо створити гідне майбутнє Китаю» (там само: 68), – стверджує композитор.

Саме піаністи відіграли найважливішу роль у поширенні китайської національної культури у світі, а вплив їх діяльності завжди був незаперечним. Можливо саме завдяки авторитету китайських виконавців, твір Чжана Чжао «Jingpo Folk Songs» був обраний як конкурсний твір у Королівському музичному коледжі на іспиті з фортепіано (ще одним став твір Лі Інхая).

Після публікації видавництвом «Schott» фортепіанного циклу Чжана Чжао «Китайські мелодії» масштаби поширення китайської національної музики стали по-справжньому глобальними. Композитор переконаний, що лише безперервні спроби донести прекрасні китайські твори до світу дозволять світу зрозуміти китайську націю і побудувати платформу для рівноправних міжнародних культурних обмінів.

Чжан Чжао каже: «Людська свідомість існує у двох світах. Один світ матеріальний, інший – духовний. Останній нерозривно пов'язаний з мистецтвом. Для досягнення внутрішньої рівноваги необхідно, щоб ці два світи гармонійно поєднувалися» (Ні Ін, 2015: 69).

Сповнений любові до музики і до мистецтва загалом, композитор каже: «Гарне мистецтво схоже на золото, що впало у воду. Люди, яким не байдуже прекрасне, завжди шукатимуть золото, очищаючи воду від плаваючого в ній сміття. Мистецтво нагадує квітку, що росте в серці. Її не можна плямити. Її

потрібно плекати і поливати кожного дня» (Чжан Хунвей, 2016: 34).

Розвиваючи національне фортепіанне мистецтво, Чжан Чжао вписує свій розділ у світову культуру з притаманною йому пристрасстю та любов'ю до життя. Його фортепіанна музика є «фантастичною подорожжю океаном світової фортепіанної культури» (Чжан Хунвей, 2016: 33). «Чжан Чжао щиро і самовіддано вірить у мистецтво, напевно, тому його твори звучать як одкровення в музиці».

Чжан Чжао підтримує тих, хто докладася зусиль для розвитку китайської націоналізації музики, і намагається вселити в них впевненість. В останні роки ЗМІ підштовхують громадськість до прослуховування класичної музики, тому класична музика поступово стає популярною. Роботи композитора Чжао посідають у цьому репертуарі гідне місце, і ще довго подорожуватимуть океаном світової культури, покращуючи і поширюючи цивілізацію Великого Сходу.

1.3. Творчість композитора Чжан Чжао у сучасному науковому дискурсі

Для піаніста-виконавця глибинне занурення в музикознавчу літературу, присвячену творчості Чжан Чжао, є важливою складовою процесу створення художньо переконливої інтерпретації. Аналіз наукових джерел розкриває перед виконавцем внутрішню логіку музики композитора – від конкретних технічних прийомів втілення етнічного колориту та філософських категорій до розуміння її місця в глобальному культурному контексті. Таке дослідження дозволяє перетворити технічно складні тексти з сукупності нотних знаків на осмислене звукове полотно, наповнене культурними кодами та авторськими інтенціями. Воно дає ключ до вирішення виконавських завдань – від вибору тембру та артикуляції до архітектоніки всього твору – і відкриває шлях до створення індивідуальної, але обґрунтованої художньої концепції, що є запорукою як осмисленого виконання, так і ефективної педагогічної роботи з

цим репертуаром.

Серед найпомітніших праць слід відзначити дослідження Лун Сяююнь (2003), Сюй Ян (2006), Ні Ін (2015), Дуань Вейя (2016), Чжан Хунвейя (2016), Чжан Сюелін, (2016), Gu Shiqi (2020), а також ґрунтовні праці Zhai Weiying «Аналіз фортепіанної музики Чжан Чжао» (2017). Окремий напрям досліджень стосується відомого твору «Піхуан»: роботи Тун Вей (2013), Ці Цзін (2015), Чжан Дань (2017), Chen, Dongmin (2023) та ін.

Інтерес музикознавців зосереджений головним чином на стилістичних і виконавських особливостях, на з'ясуванні способів переосмислення традиційної музики крізь призму сучасної фортепіанної техніки. Водночас твір «Китайська мрія» (2013) у дослідницькому полі представлений набагато скромніше: стаття Чжоу Чена (2014) та його дисертаційне дослідження «Розуміння, досвід та реалізація Дао в традиційному китайському мистецтві» (2016), де «Китайська мрія» радше побіжно вписується у ширший культурно-філософський контекст.

Варто підкреслити, що навіть у цих роботах головний наголос поставлено на поєднанні китайського і західного інструментально-стильового рівнів, а також на концептуальній ідеї «гармонії» чи «синтезу традицій». Натомість виконавські аспекти, семантична наповненість і особливо тема «образу Китаю» в навіть в «Китайській мрії» практично не розглядалися. Саме цей аспект робить тему даного дослідження надзвичайно актуальною: адже політичний і суспільний дискурс «Китайської мрії» від початку був зорієнтований на образність – образ нації, образ відродження, образ майбутнього.

Додатковим фактичним матеріалом для осмислення твору є аудіовізуальні джерела: запис концерту Тянь Цзясіня (прем'єра в Нью-Йорку, 2015), виступ Шень Веньюя (2015), а також компакт-диск «Вибрані фортепіанні твори Чжан Чжао» із записами у виконанні Цай Ці. Однак і ці свідчення фіксують радше концертну історію твору, ніж аналітичне розкриття його семантики.

Аналізуючи творчість китайського композитора Чжана Чжао, дослідники нерідко звертаються до його ранніх робіт, в яких вже проступають ключові риси його композиторського методу. Так, у статті Цуй Цзіньлань «Думки про дорослішня: “Варіації” молодого композитора Чжан Чжао» (Цуй Цзіньлань, 2006) розглядається однойменний твір 1995 року не просто як музичний експеримент, а як автобіографічну розповідь, втілену через призму китайської традиції. Авторка наголошує, що формуванню унікального образу Китаю тут сприяє новаторське поєднання західної форми варіацій із принципами пекінської опери (піхуан). Композитор досягає цього через структурний синтез, де кожна варіація, що відповідає етапу життя, будується на специфічному ритмічному шаблоні (баньці), тимбрально-образному синтезі, де фортепіано майстерно імітує звучання інструментів на кшталт цзинху чи бангу, та філософсько-естетичному синтезі, що перетворює твір із стилізації на сучасне переосмислення традиції через особистісний досвід. Ця робота важлива тим, що демонструє, як Чжан Чжао створює національний образ не через пряме цитування фольклору, а через інтелектуальне та емоційне переплавлення однієї з вершин китайського «високого» мистецтва.

Цей погляд на органічний синтез техніки та культурного фундаменту знаходить підтвердження й розширення в більш загальних роздумах про стиль композитора. У спільній праці Цзян Шань та Го Хунсі «Несподівана винахідливість та яскраві звукові барви...» (Цзян Шань, Го Хунсі, 2012) акцент робиться саме на тому, що яскравий національний стиль Чжан Чжао є природженою, автентичною рисою, сформованою юністю в Юньнані та впливом музики меншин. Автори підкреслюють, що його віртуозна композиторська техніка ніколи не є самоціллю, а служить інструментом для створення яскравих звукових барв і передачі глибоких, щирих емоцій, що випливають із його духовної відданості мистецтву та любові до китайської культури. Таким чином, дослідники доводять, що «китайськість» у творчості Чжан Чжао – «це не зовнішній декор, а органічна, глибинна якість, що пронизує всі рівні музики» (там само).

Якщо вищезгадані дослідження розкривають образ Китаю переважно через мелодику, ритміку та загальні естетичні принципи, то стаття Чжоу Чень «Стислий огляд націоналізованої гармонійної мови...» (Чжоу Чень, 2014) заглиблюється в технологічну основу цього образу. Аналізуючи збірку «Китайські мелодії», дослідниця демонструє, що національна ідентичність конструюється композитором вертикально, через гармонію. Вона детально класифікує специфічні гармонічні засоби Чжан Чжао, які «є свідомим відходом від західної терцієвої системи: нетерцієві співзвуччя (квартові, квінтові, секундові, такі як «піпа-акорд»), пентатонні вертикальні побудови та комплексні гармонії, що поєднують різні функції» (там само). Ключовим є також те, що композитор відмовляється від строгої функціональної логіки на користь циклічності, пентатонних модуляцій та характерних «відкритих» каденцій, що створює звуковий простір, органічно властивий китайській музичній традиції. Ця робота має особливу цінність, оскільки розкриває, як національний колорит у творчості Чжан Чжао формується на найглибшому, технологічному рівні гармонійної мови.

Цей аналітичний підхід, що розкриває технологічну основу національного стилю, стає особливо актуальним при зверненні до, мабуть, найзнаковішого твору композитора – фортепіанної п'єси «Піхуан» (2007). Саме з цієї пори інтерес дослідників до цієї роботи не вгаває, що зробило її одним з найбільш вивчених та обговорюваних творів у його доробку. Існує маса праць, присвячених різним аспектам п'єси: від техніки виконання та інтерпретації до детального розбору її музичної структури та театральних витоків. Проте, при всій глибині цих досліджень, безпосередньо образ Китаю як цілісне явище рідко стає в них головним фокусом, часто залишаючись на периферії, тоді як окремі елементи вивчаються досконально.

Однією з фундаментальних робіт у цьому масиві є стаття Чжао Цзінь «Виконання та сприйняття твору Чжан Чжао “Піхуан”» (Чжао Цзінь, 2010). Її унікальність полягає в тому, що вона ґрунтується на особистій бесіді з композитором, що надає аналізу характер першоджерела. Авторка розкриває

національну ідентичність твору через призму програмного змісту, який поєднує особисті спогади Чжан Чжао про дитинство біля озера Дяньчи з архетиповими образами китайської історії та літератури, та через фундаментальний аналіз музичної структури. Чжао Цзінь детально показує, що композитор відмовляється від західних форм, обравши за основу автентичну китайську систему *баньши* – послідовність різних темпів і розмірів, що становить драматургічну основу Пекінської опери. Цей підхід, разом із тембральною імітацією звучання національних інструментів, створює потужний культурний шар. Таким чином, дослідниця безпосередньо демонструє, як через музичну форму, гармонію та програмність втілюється комплексний образ Китаю, що поєднує особисту пам'ять, культурну спадщину та національний дух, хоча саме це цілісне поняття формально не винесено в її роботі на перший план.

Цей інтерес до «Піхуан» лише поглиблюється в наступних дослідженнях, що збагачують розуміння твору новими контекстами. Яскравим прикладом слугує стаття Лінь Цзясюань «Погляд через фортепіанну п'єсу «Піхуан» Чжан Чжао на естетичне сприйняття мистецтва Пекінської опери» (Лінь Цзясюань, 2012), яка розвиває ідеї попередніх робіт, зосереджуючись на глибшому естетичному та біографічному аналізі. Авторка розглядає твір Чжан Чжао не лише як музичний експеримент, але й як особисту, наповнену символізмом розповідь, що поєднує в собі національну ідентичність, ностальгію та філософське осмислення історії. На противагу більш технічним підходам, Лінь Цзясюань детально досліджує особистісні джерела натхнення композитора, стверджуючи, що «образ Китаю» в «Піхуан» – це не абстрактне поняття, а конкретний, пережитий досвід, пов'язаний із дитинством Чжан Чжао біля озера Дяньчи. Окремі частини п'єси інтерпретуються не просто як структурні одиниці, а як музичні ностальгічні спогади, що додає образу Китаю у творчості композитора інтимного, ліричного виміру.

Крім того, авторка розкриває для нас важливий історико-патріотичний шар «образу Китаю», хоча вона не окреслює його як самостійний концепт.

Вона звертає увагу на те, що через драматичні частини твору, присвячені героям на кшталт Лінь Чуна чи Юе Фей, Чжан Чжао втілює у музиці не лише особисті емоції, але й колективні почуття справедливості, патріотизму та «сталевому духу» китайської нації, розширюючи образ від особистого до національно-історичного.

Погоджуючись з важливістю системи *баньши*, Лінь Цзясюань, однак, акцентує на її естетичному значенні, описуючи, як еластичні, нелінійні зміни темпу стають носієм традиційної китайської естетики, відмінної від західної логіки розвитку. Таким чином, сама часова організація твору трактується як невід’ємна частина образу Китаю. Важливим методологічним ключем, ої пропонує дослідниця, є практичні поради щодо інтерпретації, засновані на цитатах самого Чжана Чжао, який «застерігає від механічної імітації інструментів і закликає до “впровадження” їхнього характеру в фортепіанну тканину для створення саме “східного колориту”» (Лінь Цзя, 2012: 106). Отже стаття Лінь Цзя є важливим доповненням, оскільки розширює уявлення про те, з яких різних шарів формується образ Китаю, надаючи глибокий біографічний контекст і показуючи, як національна ідентичність кодується в самій структурі та часовій організації твору.

Цей багатоаспектний погляд на «Піхуан» знаходить своє логічне продовження в роботі Тун Вей «Ідеальне поєднання оперного співу та фортепіанного мистецтва» (Тун Вей, 2013), який завершує формування цілісної наукової картини щодо цього твору. Дослідник розглядає п'єсу через призму найвідомішого китайського культурного маркеру – Пекінської опери, акцентуючи увагу на тому, що твір не просто цитує окремі мелодії, але й відтворює саму її структуру, естетику та дух. Найважливішою рисою, на його думку, є використання принципів *баньцян* – оперної форми, заснованої на зміні темпу та мелодійних моделей, що подає образ Китаю як країни з глибинною, структурованою та ритуалізованою культурною традицією.

Тун Вей (2013) детально аналізує, як замість прямого цитування Чжан Чжао геніально витягує саму суть оперного звучання, використовуючи мотив

з трьох нот, який є серцем оперних ладів і пронизує всю п'єсу, з'являючись у мелодії, гармонії та фактурі на надзвичайно абстрактному та художньо витонченому рівні. Крім того, дослідник детально описує, як композитор змушує фортепіано імітувати цілий оркестр китайських інструментів: дрібні секунди та форшлаги відтворюють пасажі струнних, кластери – звучання ударних, а «в розділі “Яобань” фактура одночасно імітує спів, партії смичкових інструментів, щипкові партії та ударні, створюючи повноцінний образ оперного виконання» (там само). Важливим також є гармонійний синтез, де поєднання китайської пентатоніки з західними прийомами, на думку автора, символізує саму суть образу сучасного Китаю – країни, яка поважає свою традицію, але веде діалог із глобальним світом.

Важливість роботи Тун Вея полягає саме в тому, що він, як і інші згадані дослідники, не акцентує «образ Китаю» як самостійний концепт, а розкриває його через детальний аналіз конкретних музичних технік і структурних рішень. Цей підхід знаходить свій розвиток у статті Тан Лін «Погляд через фортепіанну п'єсу “Піхуан” на прагнення націоналізації у фортепіанній творчості Чжан Чжао» (Тан Лін, 2014), яка систематизує та конкретизує поняття «китайськості» в творі, пропонуючи для його аналізу чіткий аналітичний апарат. Дослідниця розглядає п'єсу як культурний феномен, акцентуючи увагу на тому, як композитор переносить сутність традиційної музики на мову фортепіано.

Зокрема, Тан Лін виділяє чотири ключові складові цього процесу. По-перше, це застосування китайської живописної манери «сеї», де музика навіює образ через специфічну фактуру, паузи та звуконаслідування, аналогічно тому, як традиційний живопис передає дух, а не деталі. По-друге, передача китайської *ци* (енергії/дихання) – внутрішньої енергії, плавності та емоційної стриманості, що протиставляється західній експресивності. По-третє, технічна імітація звукових ефектів традиційного театру засобами фортепіано для створення аутентичного звукового ландшафту. І по-четверте, усвідомлена естетична позиція композитора, спрямована на глибоке переосмислення

традиції, а не її поверхнєве цитування.

Крім того, стаття містить детальний структурний аналіз, який демонструє, що національна ідентичність формується на глибокому архітектонічному рівні через точне відтворення будови музики Пекінської опери. Таким чином, робота Тан Лін є важливим джерелом, оскільки вона пропонує конкретні інструменти для дешифрування національного змісту, систематизуючи механізми створення образу через синтез традиційної естетики, форми та сучасного виконавського мистецтва, що може бути продуктивно застосовано для аналізу інших творів композитора.

Цей системний підхід до аналізу національного стилю, започаткований Тан Лін, знаходить своє логічне продовження у більш технічній та музикознавчій статті Є Хун «Уособлення життя в гримі та костюмах у фортепіано...» (Є Хун, 2015). Якщо попередні дослідження робили акцент на культурному та естетичному контексті, то робота Є Хун слугує практичним посібником з «декодування» китайських елементів у нотному тексті «Піхуан», що робить її незамінним джерелом для технічного аналізу.

Автор проводить ретельний структурний аналіз системи *баньші*, детально розкриваючи функції кожного розділу твору – від *Даобань* до *Добань*. Кожному з них присвоюється не лише точна музична характеристика (темп, розмір, тональність), а й конкретне програмне значення, що надає представленим образами чіткої структурної архітектоніки, ґрунтованої на логіці оперної драматургії.

Неабияку цінність для музикознавчого аналізу становить огляд імітації тембрів. Є Хун (2015) наводить конкретні приклади з нотами, демонструючи, як стаккато на постійному звуці імітує барабан *баньгу*, потужні акорди відтворюють удари гонгів, а тришарова фактура в розділі «*Яобань*» одночасно передає вокальну техніку співу, глісандо струнних інструментів та ритмічну партію ударних. Це надає найбільш детального технічного опису створення повноцінного оперного звукового ландшафту засобами фортепіано.

Крім того, стаття підкреслює, як через різкий контраст між розділами

Чжан Чжао досягає динамічного та театрального ефекту, властивого китайській опері. Таким чином, робота Є Хун не дає широкого культурного контексту, але надає конкретний інструментарій для аналізу, показуючи, що «китайськість» у «Піхуан» є результатом виваженого використання специфічних композиторських технік, які можна чітко виявити, проаналізувати та класифікувати, що робить цю працю ключовим джерелом для практичних порад виконавцям.

Поглиблений технічний аналіз, запропонований Є Хун, значно розширюється у праці Ці Цзін «Про композиційні характеристики фортепіанної композиції Чжан Чжао “Піхуан”» (Ці Цзін, 2015). Це дослідження можна розглядати як синтезуюче, оскільки воно поєднує в собі структурний, культурний та автобіографічний підходи, демонструючи, як саме національна ідентичність у творі формується через глибоке переосмислення фундаментальних принципів китайської музики, а не просто цитування фольклорних тем.

Автор наголошує, що основним інструментом конструювання образу Китаю виступає принцип *баншї-банцянь* – система зміни ритмічних шаблонів, яка стає основою музичної форми твору, тим самим вбудовуючи китайську часову концепцію в західний інструментальний жанр на найглибшому, структурному рівні. Однак найбільш цінним внеском Ці Цзін є розкриття поліфонічної природи національного образу, який постає через низку взаємопов'язаних шарів. Це, по-перше, культурні символи, такі як ідея речитативу для озвучення довгого куплету з павільйону Дагуаньлоу, що влітає в музичну тканину конкретні історико-літературні артефакти. По-друге, автобіографічний досвід композитора, де ностальгія за дитинством біля озера Дяньчи створює образ Китаю як конкретного, особисто пережитого місця. І, по-третє, літературні алюзії до таких героїв, як Лін Чун чи Юе Фей, що розкривають роздуми про національну історію та становлять важливу складову культурного самовираження.

З технічної точки зору, Ці Цзін деталізує конкретні композиторські

техніки, що формують китайський колорит, такі як використання об'єднуючого тризвучного мотиву, що походить з пекінської опери, та імітація тембрів традиційного оркестру для передачі автентичного «звукового пейзажу». Таким чином, стаття Ці Цзін є важливим синтезуючим джерелом, яке демонструє, як образ Китаю органічно конструюється через поєднання національної традиції з індивідуальним авторським стилем на всіх рівнях – від макроструктури до мікромотивів.

Цей комплексний підхід до аналізу, що поєднує структурні, символічні та автобіографічні аспекти, знаходить своє логічне продовження у статті Чжан Дань «Аналіз оперних елементів у фортепіанному творі Чжан Чжао "Піхуан"» (Чжан Дань, 2017). Дослідження Чжан Дань можна розглядати як своєрідний технічний вінок, що систематизує та конкретизує механіки створення образу, зосереджуючись на двох ключових аспектах: структурному та тембральному. Її аналіз надає чіткий і структурований погляд на те, як побудовані образи через прямі структурні та акустичні посилання на його найканонічніше мистецтво.

Авторка детально розкладає п'єсу на десять розділів, кожен з яких не лише відповідає певній оперній *бань*, але й несе конкретну програмну семантику, пов'язану з життєвим шляхом композитора. Це будує наративний образ Китаю як особистого досвіду та культурної спадщини, що формує особу, демонструючи, як абстрактна культурна ідентичність оживає через індивідуальну біографію.

Найбільшу цінність роботи становить технічний розбір тембральної імітації. Чжан Дань надає конкретні, легко ідентифіковані приклади того, як саме реалізовано оперний звукообраз: стрибучий бас для імітації барабана *баньгу*, малі секунди та форшлаги для відтворення скрипу струнних інструментів *хуцинь*, та, що найважливіше, — комплексна нотна прикладка для розділу «Яобань», де кожен голос фактури відповідає певному інструменту оркестру (вокал, *хуцинь*, щипкові, ударні). Це створює щільний, багаточаровий образ оперного виконання як синтезу мистецтв, розкриваючи

технологічну основу національної ідентичності.

Таким чином, стаття Чжан Дань є важливим технічним доповненням до більш інтерпретаційних досліджень, наочно демонструючи, що образ Китаю в «Піхуан» створюється не через абстрактні ідеї, а через продумане, детальне відтворення конкретних структурних і тембральних атрибутів Пекінської опери. Разом з попередніми роботами, вона формує повну картину від художнього задуму до його технічної реалізації в нотному тексті.

Незважаючи на те, що «Піхуан» залишається найбільш досліджуваним твором, що втілює канонічну, «високу» культуру Китаю, образ країни в творчості Чжан Чжао далеко не обмежується оперною традицією. Його музична карта Китаю значно ширша та різноманітніша, включаючи численні регіональні та етнічні впливи. Якщо «Піхуан» є діалогом з урбаністичною, історичною спадщиною північного Китаю, то такий твір, як «Три балади південних передгір'їв Юньнаня», звертається до автентичного фольклору народних меншин півдня, відкриваючи інший, не менш важливий вимір національної ідентичності.

Цей зсув фокусу від структурної складності та символізму Пекінської опери до безпосередності та енергії народної музики знаходить своє відображення і в дослідницькій літературі. Аналіз творчості Чжан Чжао поступово розширюється, охоплюючи фольклорні джерела та етнічні мотиви як ключові складові його художнього світобачення. У цьому контексті «Три балади південних передгір'їв Юньнаня» постають як ключовий об'єкт для розуміння того, як композитор конструює образ Китаю через призму його культурного різноманіття та архаїчної, первісної звуковості.

Якщо дослідження Чжан Дань можна вважати «мікроскопом», налаштованим на канонічну Пекінську оперу, то праця Дуань Вей «Втілення культури та інноваційний розвиток у творі “Три балади південних передгір'їв Юньнаня”» (2016) розширює перспективу, звертаючись до живої та автентичної фольклорної традиції. Ця робота переносить фокус із символічного центру китайської культури на його етнічні околиці,

демонструючи, як образ Китаю формується не лише через високе мистецтво, а й через безпосередню звукову тканину народного життя.

Дуань Вей детально аналізує, як у фортепіанному циклі «Три балади південних передгір'їв Юньнаня» Чжан Чжао конструює образ Китаю через глибоке занурення в музичний фольклор народності і з провінції Юньнань. Автор наочно демонструє, що національний колорит виникає тут не як абстрактна стилізація, а через безпосереднє втілення автентичних елементів: фольклорних мелодій, запозичених із дитячих пісень регіону Хунхе, характерних ритмів, що імітують гру на народних інструментах чи відтворюють пульс танцювальних святкувань на кшталт Фестивалю смолоскипів, та унікального звукоряду *ля – до – ре – мі-бемоль*, що створює неповторний звуковий ландшафт цього краю (Дуань Вей, 2016).

Однак найважливішим внеском цієї статті є те, що вона розкриває інноваційний синтез як невід'ємну частину цього образу. Дуань Вей переконливо доводить, що китайська ідентичність у творі Чжана народжується саме з творчого діалогу між автентичним матеріалом і західною композиторською технікою. Програмна сюїта, сучасна гармонія з її кварто-квінтовими та септовими співзвуччями та поліфонічна техніка служать не запозиченням заради запозичення, а потужними засобами для яскравішого розкриття національного духу. Таким чином, образ Китаю постає тут не як архаїка, а як динамічна, жива культура, здатна до діалогу та розвитку у сучасному світовому контексті, залишаючись при цьому вірною своїм глибинним, етнічним кореням. Це надає образу Китаю в творчості Чжан Чжао нових, багатовимірних рис, поєднуючи локальну автентичність з актуальністю світової музичної мови.

Цей акцент на етнографічному вимірі знаходить своє поглиблене продовження в роботі Сюй Яна, присвяченій тому ж фортепіанному циклу «Три балади південних передгір'їв Юньнаня» (Сюй Ян, 2006). Якщо дослідження Дуань Вей розкривало загальні механізми синтезу фольклору та сучасних технік, то аналіз Сюй Яна надає більш детальний, технічно

насичений погляд на те, як саме створюється цей етнографічно-пейзажний образ Китаю. Його робота важлива тим, що зсуває фокус із загальнонаціонального контексту ханьської культури до конкретних традицій народностей і та хані, розкриваючи Китай як країну полікультурну та багатоголосу.

Сюй Ян детально доводить, що композиторський метод Чжана Чжао полягає не в простому цитуванні фольклору, а в глибокому прочуванні та авторському переосмисленні його духу. Аналіз кожної частини циклу – від жвавої замальовки «Гірської дитини» з її ефектами луни та специфічним ладом, через ліричну споглядальність «Гірського місяця», де контрастні ладові відтінки символізують гармонійне співіснування культур, до динамічного вибуху «Гірського вогню» – демонструє, як програмність служить основним каркасом для побудови яскравих національних образів.

Найбільшу цінність цієї статті для нашого дослідження становить технічна конкретність, з якою автор розкриває інструментарій Чжана Чжао. Сюй Ян наводить приклади використання характерних інтервалів, модальної гармонії зі сторонніми тонами для створення «ударного ефекту», поліфонічних прийомів у їхній несподіваній народній іпостасі та фактурних імітацій звучання автентичних інструментів. Це не перелік прийомів, а демонстрація того, як кожен з них працює на створення щільного, впізнаваного звукового ландшафту Юньнаню.

Таким чином, стаття Сюй Яна не лише доповнює, а й технічно збагачує картину, намальовану Дуань Вей. Вона остаточно закріплює розуміння циклу «Три балади південних передгір'їв Юньнаня» як наочного прикладу того, як образ Китаю в творчості Чжана Чжао будується через призму етнічної різноманітності, де композиторська майстерність поєднала автентичність фольклору та універсальність академічного мистецтва, створюючи образ одночасно конкретний і поетично узагальнений.

Цей ґрунтовний аналіз етнографічної та композиторської основи циклу закономірно знаходить своє практичне завершення в дослідженні Чжан

Сюелін «Ідеальне поєднання музики Юньнань І та фортепіанного мистецтва...» (2016) Чжан Чжао, яка розглядає твір через призму виконавця. Її робота стає своєрідним мостом між теоретичним розумінням національного колориту та його фізичним втіленням у звуці, демонструючи, що «образ Китаю» у творчості Чжан Чжао «народжується не лише на папері, але й у специфічній фізичності гри на фортепіано» (Чжан Сюелін, 2016).

Якщо попередні дослідження розкривали, *що саме* композитор запозичує з музики народності і, то Чжан Сюелін детально описує, *як саме* виконавець може перетворити ноти на яскраві, автентичні звукові образи. Її аналіз надає цінний інструментарій для розкриття програмного змісту кожної частини: від гранульованого, майже перкусійного звуку в «Гірській дитині», що має відтворити образи дитячих ігор та голоси природи, через тонку роботу педаллю та співучі лінії «Гірського місяця», покликані створити об'ємний, медитативний простір, до ритмічної напруги та потужної енергетики «Гірського вогню», що вимагає від піаніста техніки, близької до токати.

Таким чином, стаття Чжан Сюелін (2016) поглиблює розуміння етнічної складової, переводячи її з площини музикознавчого аналізу в практичну площину виконавського звукоутворення. Автор наочно доводить, що національний колорит є не лише сумою цитат або композиторських прийомів, але й специфічною якістю звуку, фразування та ритмічного пульсу, яку виконавець мусить відчути та відтворити. Це завершує тристоронню модель аналізу твору: від задуму композитора (Дуань Вей, 2016) через технічну реалізацію (Сюй Ян, 2006) до фінального виконавського втілення (Чжан Сюелін), створюючи цілісний погляд на те, як регіональний образ Південного Юньнаню оживає у фортепіанному мистецтві.

Цей виконавський аспект, однак, ґрунтується на глибокому розумінні самого музичного матеріалу, що знаходить своє додаткове обґрунтування в роботі Лун Сяююнь «Відстежуючи сцени дитинства: короткий аналіз “Трьох балад південних передгір’їв Юньнаня” Чжан Чжао» (Лун Сяююнь, 2003). Її дослідження пропонує ще більш детальний погляд у саму композиторську

лабораторію Чжана Чжао, розкриваючи, як технічні інновації слугують фундаментом для створення етнографічно автентичного образу. Якщо Чжан Сюелін показує, як звучить Юньнань, то Лун Сяююнь пояснює, *чому* він звучить саме так, виявляючи конкретні композиторські механізми, що стоять за цим звучанням.

Лун Сяююнь розкриває цикл не просто як збірку стилізацій, а як складну систему музичної семіотики, де кожен технічний прийом є знаком культурного коду. Вона демонструє, що політональні нашарування в «Гірській дитині» – це не просто сучасний композиторський прийом, а прагнення відтворити багатоголосість і архаїчну вільну тональність гірського простору. Аналогічно, чергування однойменних ладів у «Гірському місяці» розцінюється не «як гармонічний експеримент, а як тонкий інструмент для створення мерехтливої, зачарованої атмосфери нічного пейзажу, що неможливо досягти стандартними засобами європейської гармонії» (там само).

Особливо цінним є акцент дослідниці на біографічному підґрунті цієї творчості. Вона доводить, що технічна винахідливість Чжана Чжао постає не як відсторонене конструювання, а як прямий результат особистого, вихованого з дитинства занурення в культурний контекст Юньнаню. Це перетворює цикл з академічної вправи на звукову автобіографію, де образ Китаю стає образом особистого досвіду, переплавленого через призму професійної майстерності. Таким чином, стаття Лун Сяююнь остаточно закріплює «Три балади...» як явище, в якому нерозривно поєднані композиторська техніка, етнографічна автентичність та особистий наратив, створюючи потужний та багатовимірний образ конкретного регіону Китаю.

Цей поглиблений аналіз етнографічної складової, що розкриває Китай через призму його культурного різноманіття, закономірно виводить нас на більш узагальнюючий, філософський рівень осмислення національної ідентичності. Якщо попередні дослідження розглядали конкретні регіональні образи, то робота Чжоу Ченя «Усвідомлення, переживання та втілення духу “Дао” традиційного китайського мистецтва...» (Чжоу Чень, 2014) пропонує

метафізичну оптику для інтерпретації творчості Чжана Чжао в цілому. Його аналіз п'єси «Китайська мрія» представляє образ Китаю не як суму етнографічних деталей чи навіть особистих спогадів, а як універсальну філософську категорію, втілену в музичній структурі.

Чжоу Чень розкриває, що національна ідея у Чжан Чжао реалізується через фундаментальні принципи традиційної китайської естетики, зокрема концепцію «Дао». Дослідник переконливо демонструє, як сама будова твору – його органічний розвиток за схемою «розсіяно-повільно-середньо-швидко-середньо-розсіяно» – є прямим звуковим відображенням принципу «Дао народжує одне, одне народжує двох...», створюючи образ Китаю не статичного, а перебуває в постійному, органічному становленні. Це вже не лише образ місця чи культури, а образ світогляду, втілений у звуці (Чжоу Чень, 2014).

Ключовим внеском статті є виявлення конкретних композиторських технік, що служать цій філософській меті. Аналіз того, як техніка «цзя хуа» (додавання квітів) оживлює розвиток мотивів, а імітація звучання гуциня та древніх дзвонів створює «художній образ», наочно показує, як абстрактна категорія «Дао» знаходить своє конкретне звукове втілення. Таким чином, «Китайська мрія» постає не просто як музичний твір, а як аудіальна медитація на тему історичного шляху та духовного стану нації, що проходить через виклики до світла.

Ця робота принципово розширює уявлення про «образ Китаю» у творчості Чжан Чжао, показуючи, що він конструюється одночасно на кількох рівнях: від автентичного фольклорного матеріалу через особистий біографічний досвід до найглибших пластів традиційної філософії. Стаття Чжоу Ченя є ключовою для розуміння того, як національна ідентичність у його музиці набуває рис універсальності, перетворюючись з конкретно-етнографічного явища на філософсько-художній символ.

Цей філософський зріз національної ідентичності, проте, не є єдиним способом її втілення у творчості Чжан Чжао. Якщо «Китайська мрія» представляла образ країни через призму метафізики та історичного дійству, то

цикл «Концертні транскрипції» пропонує його ж через конкретні, знакові символи колективної пам'яті. Дослідження Чжан Кай та Дун Бісі «Аналіз творчості у фортепіанних творах Чжан Чжао з циклу “Концертні транскрипції”» (Чжан Кай, Дун Бісі, 2017) розкриває, як композитор будує образ Китаю не лише через власні композиторські знахідки, а й через творче переосмислення музичних артефактів, що вже стали наративним фундаментом нації.

Автори переконливо демонструють, що Чжан Чжао у цьому циклі виступає не просто як аранжувальник, а як інтерпретатор і продовжувач національного міфу. Він бере за основу пісні, що увійшли в культурний код кількох поколінь – від героїчного «Маршу добровольців» та патріотичної «Моєї Батьківщини» до ліричної «В тій далекій країні» – і масштабує їх до рівня монументальних концертних полотен. Ця «симфонізація» служить ключовою метафорою: велич історичного шляху та сучасні амбіції Китаю вимагають відповідної, могутньої та технічно складної музичної форми. Образ країни постає тут як могутній, багатогранний і утверджений у своїй історичній неперервності.

Важливим внеском цієї статті є розкриття емоційного спектру, що «дистанціює підхід Чжан Чжао від плоского офіційного пафосу» (там само). Дослідники аналізують, як у транскрипціях співіснують громадське та особисте, героїчне та інтимне. Віртуозна, майже оркестрова фактура «Історії весни», що символізує динаміку реформ, контрастує з камерною, щирою лірикою обробки «В тій далекій країні», розкриваючи образ Китаю не лише як могутньої держави, але й як країни з багатим внутрішнім, емоційним світом. Таким чином, цикл стає звуковою енциклопедією національної ідентичності, що об'єднує державний наратив з особистими переживаннями.

Ця робота зі знаковими для культури текстами завершує формування багатовимірного образу Китаю у творчості Чжан Чжао, поєднуючи в єдине ціле етнографічну конкретику, філософську глибину та історичну пам'ять. Вона показує, що національна ідентичність для композитора – це живий,

динамічний процес постійного діалогу між минулим і сучасним, між колективним і особистим.

Цей багатогранний аналіз творчості Чжан Чжао, що поєднує музикознавчий розбір з філософським осмисленням, знаходить свою кульмінацію та найбільш особисте підґрунтя в двох інтерв'ю самого композитора, взятого Ні Ін у 2015 році (Ні Ін, 2015a; Ні Ін, 2015b). Якщо попередні дослідження розкривали «образ Китаю» крізь призму зовнішнього аналізу, то тут ми отримуємо унікальну можливість зазирнути у внутрішню лабораторію творця, побачити свідомі наміри та емоційні джерела, що живлять цей образ.

Інтерв'ю безпосередньо розкривають творче кредо Чжан Чжао не просто як художній пошук, а як усвідомлену культурну місію. Він постає не лише як композитор, але й як активний будівничий національної ідентичності в глобальному контексті. Його прагнення «знайти коріння втраченої давньої цивілізації» та інтегрувати її через фортепіано у світовий культурний простір надає образу Китаю в його творах стратегічного, майже місіонерського виміру. Це вже не лише образ-відображення, а образ-проект, свідомо спроба «звук» сконструювати Китай та презентувати його світові.

Ключовим для розуміння генезису цього образу є особисті джерела натхнення, які композитор детально описує. Дитинство серед етнічних меншин Юньнаню, спадщина батьків-музикантів і навіть історична травма, пов'язана з вестернізацією, постають як первинна сировина, яку він потім переплавлює у своїй творчості. Це пояснює ту автентичність і глибину, яку ми бачимо в «Трьох баладах...» та інших творах «Збірки землі та вітру» – вони є продуктом не просто академічного інтересу, а особистого пережитого досвіду.

Структурування власної творчості на п'ять збірок⁷, запропоноване самим Чжаном, стає найважливішим ключем для дослідника. Воно систематизує різні грані його образу Китаю: від етнографічної («Земля та

⁷ на час публікації (2015).

вітер») та історико-філософської («Давній стиль») до особисто-інтроспективної («Щоденник») та актуально-активістської («Аранжування»). Ця система доводить, що образ Китаю у його творчості є навмисно комплексним і всеосяжним.

Окрім того, інтерв'ю надає конкретні приклади міжнародного визнання його музики, що є вагомим аргументом для нашого дослідження. Включення творів до навчальних програм європейських консерваторій та емоційна реакція західної аудиторії свідчать про те, що створюваний ним образ Китаю є не просто національним символом, а універсальним мистецьким явищем, здатним до міжкультурної комунікації.

Таким чином, це інтерв'ю стає своєрідним ключем, який відкриває ідейну основу всієї творчості Чжан Чжао. Воно остаточно переконує, що «образ Китаю» в його музиці – це результат глибокої особистої мотивації, свідомої культурної стратегії та щирого бажання діалогу, що робить його одним з найважливіших голосів сучасної китайської культури у світовому просторі.

Отже, огляд сучасного стану вивчення фортепіанної творчості Чжан Чжао свідчить, що, незважаючи на чималий інтерес до творів композитора, поза увагою науковців залишилася ключова площина художнього змісту переважної більшості цього доробку – образу Китаю як символічного стрижню його музики. Саме на цей аспект спрямований подальший аналіз творів митця.

Висновки до Розділу 1

Життєвий шлях Чжан Чжао органічно пов'язаний із постійним зверненням до образів рідної землі – від малої батьківщини, провінції Юньнань, до осмислення Китаю як цілісного національного простору. Дитинство у багатоетнічному регіоні Південного Китаю стало для майбутнього композитора справжнім «звуковим архівом»: він із ранніх років чув фольклор народів хані, і, дай, цзінпо, тибетців, а також ритміку й інтонації,

властиві побутовим і ритуальним практикам сільського життя. Цей досвід не лише сформував його слухову пам'ять, а й заклав основу тієї життєвої настанови, яка пізніше перетворилася на концепцію «перетворення традиції». У творах Чжан Чжан мотиви Юньнані знову і знову постають як символ «малої батьківщини», яку композитор інтерпретує в різних жанрах – від дитячих фортепіанних п'єс до масштабних симфонічних полотен («Три балади південних передгір'їв Юньнаня», «Нума Аме», численні обробки народних мотивів).

Водночас біографія митця сповнена переїздів та зміни культурного середовища: від юності у Куньміні до роботи в Пекіні, від академічної діяльності у Центральному університеті Мінцзу до міжнародних концертних турів у Європі та Північній Америці. Кожний новий етап життя робив питання ідентичності ще гострішим – і саме музика ставала способом повернення до витоків. Звідси – постійна актуалізація тем Батьківщини як ідеї, а не лише географії: у творах Чжана звучить не тільки «локальний колорит» Юньнані, а й масштабні символи національного відродження («Китайська мрія», «Гімн відродженню», «Піано зрушує гори й річки»), де образ країни осмислюється на рівні епічної метафори.

Таким чином, біографічна доля Чжана Чжао – це послідовний рух від дитячих вражень малої батьківщини до формування національного художнього міфу. Його музика не просто відтворює конкретні мелодії чи ритми: вона перетворює біографічну пам'ять на естетичну категорію «музики про Батьківщину». Тут відчутний постійний баланс між особистим і колективним – досвід конкретної людини і образ цілого народу. Саме тому Чжана Чжао можна назвати композитором, для якого тема Китаю є не лише естетичним вибором, а глибинною життєвою необхідністю.

Аналіз наукової літератури, представлений у Розділі, свідчить, що образ Китаю у творчості Чжан Чжао є багатовимірним конструктом, який народжується з глибинного поєднання етнографічної автентичності, філософської глибини та особистого біографічного досвіду композитора. Від

звукових ландшафтів Юньнаню, оживлених через музику народностей *і* та *хані*, до монументальних символів національної пам'яті в «Концертних транскрипціях» і метафізичних категорій «Дао» в «Китайській мрії» – цей образ постає не як статична ідея, а як динамічний організм, що органічно розвивається. Ключовим об'єднуючим принципом виступає свідомо культурна місія Чжан Чжао, спрямована на інтеграцію тисячолітньої китайської традиції у світовий культурний простір через мову сучасного фортепіанного мистецтва, що перетворює його творчість на унікальний зв'язок між Сходом і Заходом, між минулим і майбутнім.

РОЗДІЛ 2

РІЗНІ ГРАНІ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ КИТАЮ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ КОМПОЗИТОРА

2.1. «Сучасний» образ історії малого народу в «Айлао Рапсодії» для фортепіано з оркестром

Композитор Чжан Чжао народився і провів своє дитинство у провінції Юньнань, що знаходиться на півдні Китаю. В цьому районі здавна проживають етнічні меншини *і, хані, тибетці, пумі, ну, цзіно* та ін., що обумовлює виняткову різноманітність їх культур. З юних років молодий музикант був закоханий у світ цієї незвичайної національної культури, вбирав у себе її неповторну красу, черпав натхнення для своїх майбутніх творів. Тому не дивно, що масштабний твір «Айлао Рапсодія» для фортепіано з оркестром заснований на власних національних почуттях композитора, віддзеркалює його життєвий досвід та процес дорослішання, осягнення та заглиблення у національний музичний стиль, властивий меншині *хані*. На основі даної фольклорної складової Чжан Чжао створює одночастинний фортепіанний концерт – національну (китайську) музику для західного (не китайського) солюючого інструменту та симфонічного оркестру.

Безсумнівно, успіх «Айлао Рапсодії» нерозривно пов'язаний з оригінальним вибором матеріалу, різноманіттям звукових барв та унікальним творчим підходом композитора, який синтезував у своєму творі національні традиції та західний жанрово-стильовий досвід. Все це – результат втілення автором національного духу, власних емоцій та особистих переживань у зміст твору. Дані фактори фактори тісно пов'язані та нероздільні. Сам Чжан Чжао в одному зі своїх інтерв'ю зазначив: «Я завжди хотів написати симфонічний твір про культуру національних меншин землі, що мене породила та виростила. <..>. Хочу створити концерт, щоб висловити свої життєві прагнення. <...> Я вважаю це своїм обов'язком» (Сюй Шан, 2013: 28).

Перший варіант «Айлао Рапсодії» був завершений ще в шкільні роки Чжан Чжао. Після численних правок він був остаточно оформлений. Прем'єра «Айлао Рапсодія» відбулася у 1996 році, одразу після завершення твору в Пекінському концертному залі у виконанні Національного оркестру китайського радіомовлення керівництвом диригента Лі Сіньцао. Партію соліста представив особисто Чжан Чжао. Треба відзначити, що твір мав великий успіх, одразу отримавши одностайне визнання музичних критиків та публіки (Чень Сіцзюнь, 2020). Пізніше Народне музичне видавництво офіційно включило цю композицію до «Музичну антологію сучасних китайських композиторів» і опублікувало її у 2008 році (Чжан Чжао, 2008).

На сьогодні найбільш відомі два записи «Айлао Рапсодії». Перший здійснив піаніст Вей Даньвень Шанхайським симфонічним оркестром, диригент Ху Юн'янь. Цей музичний альбом був виданий і поширений Народним музичним електронним аудіовізуальним видавництвом. Другий запис твору відбувся 2019 року на батьківщині композитора за участі Симфонічного оркестру Куньміна під керівництвом диригента Ся Сяотан, партію фортепіано виконала молода талановита піаністка Цай Сі (Чжан Чжао, 2019). Незважаючи на те, що зараз виконавиця проживає у США, її репертуар включає не тільки західні твори. Піаністка активно співпрацює з сучасними китайськими та зарубіжними композиторами, пропагуючи новітню музику, виступає з концертами у різних містах Китаю, а також у США та Японії. Вона також активно пропагує китайську фортепіанну музику, представляючи такі концертні програми, як «Китайська мрія про фортепіано», «Східна душа фортепіано», «Концерт століття класичних китайських фортепіанних творів» та «Лекції та концерти з класичних китайських фортепіанних творів». Піаністка також записала диск з сольними фортепіанними творами Чжан Чжао.

Чень Сіцзюнь (2020) зазначає, що ідея творчого задуму композитора в «Айлао Рапсодії» ґрунтується на ідеї «гармонії в різноманітті» (和而不同), яка є однією з філософсько-естетичних основ традиційної китайської культури. Це поняття походить від ідей видатного китайського філософа Конфуція,

зафіксованих у «Бесідах і судженнях» («论语» «Луен Юй»). Геніальний мислитель давнини стверджував, що «благородна людина досягає гармонії, але не є єдиноюдушною; дрібна людина є єдиноюдушною, але не досягає гармонії» (цит. за: Чжан Вей Чхун, 2011: 47). Тобто, на думку Конфуція, якщо людина розумна, благородна, морально вихована, вона може приймати думки, відмінні від власних, підтримувати гармонійні та дружні стосунки з іншими, але ніколи сліпо не наслідувати таку точку зору. Навпаки, якщо людина «дрібна», позбавлена морального виховання, часто не має незалежних поглядів, вона намагається догоджати іншим, але не може жити з ними у злагоді (там само). Так Конфуцій пояснював різницю між поняттями «єдність» (*тонг*) – простим повторенням, тотожністю, однаковістю, та «гармонія» (*хе*) – це незгода, «недогодження» як прояв різних поглядів індивідуальностей можуть за певних умов знайти спільну уяву, співіснуючи та об'єднуючись.

У збірнику стародавніх трактатів (Цзі Сяолань, 2002) у «Хроніки Цзо» (左傳 «Цзо чжуань») також зустрічаються подібні думки про різницю між «гармонією» (*хе*) та «єдністю» (*тонг*) (Цзі Сяолань, 2002: 190). «Гармонія» (*хе*) зберігає природу речей, багато різних елементів, які узгоджено співіснують у суперечностях та відмінностях, виявляючи єдність у різноманітності. Отже, «гармонія» (*хе*) в «гармонії в різноманітті» має за передумову «багатогранність», наголошуючи на узгодженні між «різними» елементами цілого, поважаючи їх незалежність та індивідуальність. Така ідея співіснування та суперечностей деяким чином відповідає західному закону діалектики єдності та боротьби протилежностей.

Згідно естетичних настанов стародавнього Китаю, поняття «гармонія в різноманітті» вважалось багатогранною основою, «яка приймає відмінності, еволюціонує в естетичну думку для обговорення мистецтва та літератури, розвиваючи низку важливих принципів та естетичних критеріїв для творчості, сприйняття тощо» (цит. за: Цзяо Конян, 2007: 165). Оскільки «гармонія» (*хе*) відповідала категорії краси стародавньої китайської естетики, то, як наслідок,

світ повинен утворюватися через «гармонійну єдність різноманітних, багатоликих об'єктивних речей» (там само). Виходячи з цього, мелодійність музики саме й утворюється гармонійною єдністю численних різних звуків: «Коли п'ять звуків переплітаються, тоді й виникає справжня чарівність музики» (цит. за: У Чжао, І Хуншу, Чжао Куаньжень, 2011: 7).

Давній мислитель Ши Бо вважав, що музика має ту саму структуру, що й природні речі та соціальні справи, тому вона також повинна приймати «гармонію» (*хе*) і відкидати «єдність» (*тонг*). На його думку, «один звук не можна слухати, оскільки єдиний звук не може бути мелодійним, треба гармонізувати шість звукорядів, щоб радіти вухам» (цит. за: Цай Чунде, 1995: 38). Отже, скласти музику необхідно з багатьох звуків у їх висотній організації. Іншими словами, краса музики полягає не в єдності, а у вираженні «різноманітності в єдності» (там само). Мислитель також вважав, що окрім гармонії різних звукорядів, естетична «гармонія в різноманітті» включає гармонію між відмінностями у стилях, школах, естетичному сприйнятті тощо.

Таким чином, якщо традиційна китайська естетика вимагала «поєднання твердості та м'якості», то сьогодні китайський сучасний музичний світ закликає до «поєднання китайського та західного» (Чень Сіцзюнь, 2020). Загалом, теорія «гармонії в різноманітті» для розуміння «Айлао Рапсодії» містить щонайменше дві позиції: по-перше, мають існувати об'єктивні речі з різними індивідуальними характеристиками, тобто, відмінності; по-друге, ці різні об'єктивні речі взаємно врівноважуються, доповнюються та логічно взаємодіють. Ми можемо спостерігати у творі Чжан Чжао, як «музичні елементи гармонійно поєднуються в одне ціле, виявляючи “гармонію в різноманітті” духовного обличчя різних народів регіону гори Айлао; музичні теми з різним естетичним сприйняттям поєднуються в одному часовому просторі, представляючи гармонійний стан краси» (Чень Сіцзюнь, 2020).

Глибоке розуміння «Айлао Рапсодії» багато в чому залежить також від осягнення образної ідеї та програми, закладеної автором, яка пов'язана з особливим виміром специфічного «за ментальністю, шляхом історичного

розвитку, міфопоетичною традицією, засадами художньої виразовості культурного пласту» (Лу Цзе, 2017: 1). Отже розглянемо, як відображає композитор у своєму творі рідний край. За влучною думкою Цінь Тяна (2012), цей образ є дуже складною структурою, «близькою до національному образу світу, але здатною знаходити вираз в конкретному творі не в усій сукупності складників, а якоюсь особливою гранню, наприклад, – через найважливіші національні філософські і релігійні уявлення, споглядання природи, етно-національну, героїко-патріотичну тематику» (Цінь Тянь, 2012: 73).

Безсумнівно, кожний композитор замислюється про зміст твору на початку його написання. Якщо матеріал підібраний оригінально, самобутньо та проникливо, це означає, що твір уже наполовину досяг свого успіху. Перш за все, звернемо увагу на назву цього твору – «Айлао Рапсодія», яка вже вказує нам на дві протилежні сили виразу згідно ідеї «гармонії в різноманітті». Перша – це «Айлао» (哀牢, *Ailao*), друге – жанрове ім'я «Рапсодія» (狂想).

Сама місцевість «Айлао» вказує на ґрунт культури «гармонії» (хе). «Айлао» – це назва гори, розташованої в центральній частині провінції Юньнань, довжиною близько 500 кілометрів. В регіоні гори Айлао проживають представники двадцяти шести національностей – найбільшої чисельності в країні. Здавна впроваджена система високої автономії дозволила зберегти та передати культурні звичаї кожного народу; унікальні культури різних народів зібралися на одній землі, викувавши «гармонію в різноманітті» та багатоманітну основу національної культури. Виходячи з цього, можна зробити висновок, що «Айлао» – це символ особливого культурного значення.

Головна вершина гірської місцевості – пік Айлао, висотою понад 3000 метрів. Саме тут проживають етнічні меншини *хані* та *і*. Його буквальне значення означає «скорботна темниця» (哀伤的牢笼), ця назва сягає досвіду народу *хані* в результаті міграції на південь в результаті переслідувань з боку інших етнічних груп. *Хані* могли ховатися лише в горах, але таке життя для них було дуже некомфортним. Представники цієї національної меншини, що

вимушені були жити на горі Айлао, через незручності географічного середовища часто відчують себе ув'язненими, як у «темниці» (牢笼, *laolong*) (Чжан Тінгтін, 2019).

Найкращим свідком цієї історії стали Рисові тераси Хунхе-Хані – грандіозна система ступінчатих полів, вибудованих *ханями* за майже дві тисячі років. Сьогодні вони стали відомим мальовничим місцем у Китаї, але це не може стерти з пам'яті жалюгідне життя народу *хані*, замкненого в горах. Саме тому мелодії народної музики *хані*, в основу яких складає пентатоновий лад *чжен* зі зниженими II та VI ступенями, що надає пісням похмурих і пригнічених емоцій, а «Айлао» (哀牢, *Ailao*), тобто «скорботна темниця» (哀伤的牢笼), є поясненням назви гори – місцевості, де живуть *хані*.

Жанр «рапсодії» має давнє західне походження і відрізняється свободою форми та наявністю фольклорної складової. Виконавцями цього жанру як правило були оповідачі – рапсоди, які komponували народні пісні разом із виконанням на музичному інструменті. Подібний вид народної творчості існував і в Піднебесній у виконавській билинній традиції *шошудів*. Зазвичай для їх виступів були притаманні велика емоційність, пов'язана з «насиченням мелодики внутрішньо-складовими розспівами, що було зумовлено зверненням до стилю *маньбань*» (Цінь Тянь, 2012: 163).

Імпровізаційність, властива даному стилю, зумовила свободу інтонаційного та ритмічного викладу. Основу мелодики мистецтва *шошудів* складають «звукоряди, що виникли на основі пентатоніки у поєднанні з семиступеневими та діатонічними ладами. Принцип розвитку тематизму, що використовується в мелодіях, – найчастіше варіантно-співочий. Для втілення образу Народу часто використовується насичена багатоголосна фактура, що дозволяє передати у музиці масштабні сцени та розгорнуті епізоди. Роль фольклорної лексики є дуже вагомою, оскільки вона виступає основою створення національної інтонаційності в мелодиці» (там само).

Народні оповідачі *хані* висловлювали піднесені прагнення своєї етнічної

меншини, що «стійко протистояла стихійним лихам та іноземним нашествиям, володіючи епічним духом сотворення світу» (там само: 8). Тому «Рапсодія» (狂想) для *ханів* – це втілення сили, сутність духу цього народу, а також – ідеал прагнення вирватися з темниці, зламавши пута. Композитор Чжан Чао як представник цієї народності також взяв на себе почесну місію, з одного боку, донести до слухача драматичну історію життя та важких випробувань багатьох поколінь своїх співвітчизників, їх щирість та невтомний дух боротьби, спроможність до наполегливої праці, з іншого – відчувати власну причетність до героїчного народу.

У творі історія долі народу *хані*, ув'язненого в «Айлао» та бажуючого вирватися звідти, пронизує весь твір. Через цей психологічний запит неприйняття ув'язнення втілюється через вражаючий масштаб спільними зусиллями фортепіано та оркестру. У творі формуються дві протилежні, але доповнювальні образні сфери, які гармонійно співіснують у творі, стаючи ключовими елементами розвитку музики, надаючи твору сильну драматичну напругу та ведучи слухачів через напругу й розслаблення, підйоми й падіння. Одна з них – безвихідь ув'язнення, що передається через меланхолійну атмосферу, ніби розповідаючи про особисті та зворушливі думки, що не дають спокою. Друга – більш активна, що символізує прорив з «темниці», виражена у величному симфонічному творі через насичений потужний драматичний пафос та епічний розмах.

Таким чином, музичний образ цього твору, сповнений піднесених почуттів та драматичних переживань, стає своєрідною картиною світу окремого регіону, що включає «просторове оточення та часову послідовність подій» (Чекан, 2009: 78) як його населення, так і самого автора, завдяки чому, по суті, «здійснюється національна самоідентифікація» (Цінь Тянь, 2012: 73). Суб'єктивність художнього образу обумовлена рефлексією композитора, що розкривається його відображенням дійсності через звук, рух, ритм, фактуру тощо. Однією з найбільш яскравих рис твору є звуковий колорит фортепіанно-

оркестрової фактури. У «Айлао Рапсодії» композитор для досягнення багатой оркестрової палітри застосував безліч прийомів, поєднуючи класичні та сучасні елементів музичної мови.

Незважаючи на те, що рапсодія припускає вільну побудову твору, одночастинний концерт Чжан Чжао «створений за принципом сонати» Сюй Шан (2013). З точки зору структурної логіки, західна сонатна форма своїми унікальними базовими принципами істотно впливає на вираження «протиріч та конфліктів». Тому композитор звернув на це увагу та розвинув її, представляючи структурні співвідношення, логічний тональний план та драматургічний розвиток композиції. Крім того, сміливо виражене новаторське почуття композитора прекрасно виражене у використанні фольклорного матеріалу та його структурній обробці. Рапсодія «випромінює» піднесені національні почуття, а також розкриває тему глибокої, справжньої любові.

Твір відкривається поступово набираючим силу звучанням оркестру. Раптово вступає фортепіано, сильно й потужно виконуючи головну тему, побудовану на закличних інтонаціях. Музика є потужною та урочистою. Головна партія зберігає стійкий піднесений характер, запальні хвилі звуку поступово наростають, звукова атмосфера стає більш величною й масштабною. У ній спонтанно проявляється «певний вид тискучого та стійкого повітря гори Айлао» (Сюй Дуньюе, 2011: 12), її велич і незламність. Вона залишається втіленням гідності та сили. Ближче до завершення головної теми раптово лунають кілька звуків ріжка, які ще ретельніше передають її динамічний дух. Разом з тим низький закличний сигнал духового інструменту ніби заставляє фортепіано зупинитися у і подивитися, що відбувається навколо. Сольний епізод фортепіано уповільнює загальний градус динамізму, поступово приводячи до побічної партії.

Коли вступає побічна тема, темп змінюється на *Adagio*. Спочатку мелодію виконує валторна. Її звук мелодійний, стриманий, його унікальний насичений тембр ще більше підкреслює надзвичайно теплу й ніжну мелодію. Фортепіано відразу ж відповідає. Унікальна кришталева якість звуку

фортепіано додають мелодії грації та прозорості. Виникають асоціації, ніби дзюрчать струмки в горах, навкруги спокійна атмосфера, звучить колискова, наповнена м'якою красою.

Побічна партія відтворює широкий діапазон ліричних настроїв – від піднесено-умиротвореного, через ностальгійно-хворобливий, до відчуття похмурої туги. Поруч з людськими почуттями постають картини природи, сповнені оркестровою та фортепіанною звукозображальністю. Прозорість оркестрової фактури, темброво-гармонічні нашарування у фортепіано мальовничо зображують картини гірських хребтів, величних терасових полів, безмежних морів хмар, безкраїх і неосяжних просторів. Дані музичні образи викликають в уяві людей асоціації з краєвидами гори Айлао, підтверджуючи єдність людини та природи. Прекрасні природні краєвиди пробуджують у людей мрії та пристрасть до життя. Композитор пробуджує в людях внутрішнє прагнення до прекрасного, реалізуючи свої життєві прагнення. Повертаючись до самої музики, як мистецтва слуху, «час є способом її існування, вона минає з часом. З точки зору часової презентації, дві теми твердої та м'якої краси в експозиції є діахронічною “гармонією” (хе), вони доповнюють та врівноважують одна одну у послідовності» (Чень Сіцзюнь, 2020).

У розробці, де основна тема значно розширена, музика являє собою калейдоскоп мінливих настроїв, що коливаються між рішучістю та тривогою. Коли драматичний конфлікт досягає свого апогею, з'являється пристрасна та захоплююча тема головної партії. На її найвищій точці розвитку оркестр раптово замовкає, поступаючись фортепіано.

Починається масштабна каденція, яка вимагає від піаніста трансцендентного володіння інструментом. Сам обсяг такої каденції можна назвати «твором у творі», а складність та різноманіття піаністичних прийомів – «екстремальними». Розпочавшись на найвищій трагедійній точці драматургічного розвитку, демонструючи неймовірний масштаб та щільність звукової тканини в стилі *al fresco*, драматургічний розвиток рухається «ніби в зворотньому напрямку» – від найпотужнішого звучання до найтоншої та

найпрозорішої барвистої мальовничості. Динамічний розвиток також відбувається у «димінуючій» прогресії.

На тлі прозорого «дзюрчання» фортепіано поступово підключається оркестр і починається реприза в прозорому танцювальному характері, яка «поєднує динамічну токату та надихаючу барабанну танцювальну музику» (там само). В коді повертаються головна і побічна теми, вони звучать одночасно, але первинний характер кожної з них змінюється «на зустріч» одна одній. Такий спосіб приводить їх до «гармонії» (хе), як і весь твір, який стає прикладом «поєднання твердості й м'якості, доходячи до їх одночасного звучання, і представляючи естетичний стан “гармонії в різноманітті”» (там само).

Ще одним сміливим новаторством композитора поєднання різного (принцип «гармонії в різноманітті») у ладовій сфері твору. Чжан Чжао намагається досягнути оригінального звучання, що має скритий смисл. У традиційному музичному мисленні створення теми можна назвати сходиною до успіху твору. Безсумнівно, у багатьох сучасних музичних творах провідна роль тематизму знижується, поступаючись гармонії, ритму і тембру. Але в «Айлао Рапсодія» створення теми, як і раніше, є стрижнем усіх зв'язків. Варто відзначити її дві характеристики – яскраво виражене ладове забарвлення та великий понетціал розвитку.

Так, Чжан Тінгтіг (2019) вважає збереження своєрідного ладового звукоряду народів *хані* історичними причинами. Більшість *хані* проживає в гірських районах на висоті від 800 до 2600 метрів над рівнем моря, займаючись переважно терасовим рисівництвом. Їхня сільськогосподарська культура особливо розвинена, що опосередковано підтверджує, що *хані* довгий час жили в обмеженому просторі. Саме тому у *хані* сформувався фольклорний стиль, як символ, що не змінювався століттями.

Для того, щоби яскравіше підкреслити національну складову музики *хані*, композитор використовує у творі пентатонний лад *Фа чжен* зі зниженими II та VI ступенями. Цей звукоряд містить дві групи малих секунд:

фа – *соль-бемоль* та *до* – *ре-бемоль*, що надає йому похмуре забарвлення. Потреба розв'язання малосекундових інтервалів у горизонтальному гармонічному русі значно посилює напругу цього ладу, надаючи йому внутрішнє глибоке почуття. Воно є не тільки основною ознакою стилістики цієї музики, а й символом непохитного духу народу *хані*. Крім того, у творі також присутній лад *Фа чжен* без зниження ступенів, також притаманний традиції *хані*, але він несе зовсім іншу, світлу й яскраву атмосферу. У творі обидва лади чергуються, загальне розташування відображає певну випадковість, створюючи відчуття переплетення різких за емоційним станом, але близьких за сутністю звукорядів, майстерно збалансованих у звуковій палітрі.

У тематизмі твору композитор не лише використовує китайські лади, він поєднує їх з матеріалом європейського середньовічного григоріанського хоралу – темою «*Dies Irae*». Це тема смерті створює трагічний образ, який пов'язаний з роздумами композитора про реальні проблеми людства (Сюй Шан, 2013: 29). «*Dies Irae*» відкриває каденцію, виступаючи своєрідними філософськими тезами, запитаннями. Вона звучить як виклик смерті – монументально і загрозливо, у нижньому регістрі у діапазоні трьох октав. Вся подальша каденція по суті є відповіддю на дуже важливі питання, в результаті цього музичного розвитку «перемагає» символ життя – музичний розвиток приходить до прозорого і світлого звуку «дзюрчання» фортепіано, яке логічно переводить музику до жвавого танцювального фіналу.

Драматургія «Рапсодії Айлао» досягається головним чином за рахунок структурної логіки «від виклику смерті – через неймовірні страждання і боротьбу – до перемоги життя». На цій концепції побудовані всі прийоми розвитку, їх використання є ключовим показником, що найкращим чином демонструє технічні здібності композитора. Варіаційність тематизму, темпова, фактурна, темброва динамізація надає кожному «конкретному» музичному образу розвиток та зміни, привносячи новий імпульс у структурну логіку музики. Метод симфонічного розвитку твору не відмінняє прозорості звукової

колористики, значно посилюючи багатство загальну звукову палітру твору. Колорит сучасної гармонії художньо поєднується з колористикою, що не часто можна зустріти в творчості інших китайських композиторів.⁸

В метро-ритмічній будові твору переважає європейська часовимірювальна система – акцентність і регулярність через зв'язок ритму з класичною функціональною гармонією. В той же час є ритмічні фігури, що увиразнюють національний дух відчуття часу. Композитор надихнувся ритмічними формулами танців народу і, звернувшись до матеріалу їх динамічних святкових обрядів та розваг. Чжан Чжао володіє величезними перевагами в набуванні колориту в часовому ряді, що особливо помітно в розробці. Він створює багаторівневі структурні фактурні побудови в оркестрі. Рівень звучання оркестру – це організуючий фактор. Іншими словами, різноманітність та багатогранність оркестрової техніки визначаються специфікою оркестрування партитури через безліч ефектних прийомів, таких як: темброве співставлення різних звукових зон, витончене сполучення тембрових перетворень кожного рівня та протиставлення або поєднання чистого та змішаного тембрів інструментів. В концерті ефективно діють як соло фортепіано, так і загальні ансамблево-оркестрові сцени. Провідну роль в оркестрі виконує струнна група. Композитор приділяє значну увагу «створенню» певного тембру, отримання нового звукового забарвлення.

Підсумовуючи, можна сказати, що фортепіанний концерт Чжан Чао «Айлао Рапсодія» – це ідеальне поєднання драматургії та колориту. Він справить глибокий вплив на інших китайських композиторів як сьогодні, так і в майбутньому. Це відображається у всьому творчому процесі – від вибору теми та її розкриття до концепції твору, без будь-яких винятків. Тому в

⁸ Якщо звернутися до історії китайської та західної музичної творчості, то, безсумнівно, існує дуже мало музичних творів, що поєднують у собі колорит і симфонізм в одному творі. На Заході головна функція фортепіанних концертів класичного та романтичного періодів – вираження драматизму музики, тому їх також називають симфонією; після імпресіонізму акцент робився на передачі кольору, тобто на бурхливому розвитку тембрових факторів у оркестровій музиці. У Китаї більшість творів фортепіанних концертів також тенденційні, і важко врахувати обидва фактори одночасно. Наприклад, «Фортепіанний концерт соль мінор» Хуан Ан-Луна більш симфонічний, а «Гірський ліс» Лю Дунняня – більш розвинений у плані звукобарвистого колориту.

аспектах відбору та адаптації матеріалу, образотворення тощо було здійснено інновації та прориви. Наприклад, він втілює духовний шарм народів регіону гори Айлао та вплестив всеосяжну, широкодушну квінтесенцію китайської культури. «Айлао Рапсодія» новаторськи додає елементи музики хані, що робить її тематику та стиль очевидним відмінністю від більшості інших подібних творів. Серед творів, що використовують елементи музики етнічних меншин, стиль «Айлао Рапсодії» фокусується на розвагах та звичаях, відображаючи самобутність регіональної музичної культури, а також на демонстрації танцю як втілення обряду – «глибинного ментального коду традиції» (Лу Цзе, 2017: 11).

В «Айлао Рапсодії» Чжан Чао відтворив образ Китаю через створення картини етнічної розмаїтості за давнім національним філософсько-естетичним принципом «гармонії у різноманітті». В загальному плані цей принцип можна вважати ключовою ідеєю традиційної китайської культури та своєрідною музичною метафорою образу батьківщини. Багатство культур різних народів в «Айлао Рапсодії» «переплавляється» на потужне епічне полотно, що виконується виключно західними інструментами – симфонічним оркестром і фортепіано. Композитор поєднує стародавній східний і західний тематизм, який не тільки не суперечить, а яскраво взаємодоповнює один одного, створюючи «гармонію» (хе) єдиного цілого у новій якості. Таким чином, образ Китаю (його батьківщини) у музичному втіленні для композитора постає перш за все через єдність у різноманітті.

«Айлао Рапсодія» відзначена глибоко особистісними рефлексіями композитора, пов'язаними саме з його відчуттям батьківщини як місця, де він народився і виріс (етно-регіональний тип образу за Цінь Тянь, 2012). Провінція Юннань, де розташований гірський регіон Айлао, є малою батьківщиною композитора. Він зростав серед етнічних меншин хані, і, тому музика цього краю стала його «рідною мовою». Роботу над твором було розпочато ще в юні роки, тому він став своєрідним музичним маніфестом любові композитора до свого рідного краю. Власні відчуття любові до свого народу та морального

обов'язку перед землею, що його виростила, та її людьми, композитор неодноразово висловлював у своїх інтерв'ю (Сюй Шан, 2013; Ні Ін, 2015). Він зазначав, що створення твору про культуру його рідних народів було його життєвим призначенням та творчою місією (Сюй Шан, 2013: 28-29). Музика просякнута відчуттям гордості за своїх співвітчизників та щирою особистою тугою за домом, яка назавжди залишився в душі музиканта. Це не лише зображення краєвидів, а й передача глибоко особистого емоційного зв'язку з цими місцями.

Образ *ханів* як представників «малої батьківщини» композитора втілюється через музичні фольклорні елементи, які використовуються у головній партії через застосування пентатонного ладу *чжен* з альтерованими степенями та без них, ритмічних формулах танців з барабанами народу *ї* тощо. Отже, через символічну назву твору образ малої батьківщини відображає історію та долю «Айлао» («Скорботної темниці»), посилається на важку долю народу *хані*, вигнаного в гори. Твір музично втілює цей трагічний досвід через «похмурий» лад *хані*, мелодії, сповнені пригнічених емоцій.

Дух опору та прагнення до свободи виражений через жанрове ім'я «Рапсодія», яка, незважаючи на наявність сонатної форми у творі, драматургічно веде розвиток відповідно до побудови змісту виступів рапсодів (кобзарів, *шошудів* та ін.): «від страждань народу – до його перемоги», тобто, символізує силу духу, боротьбу за звільнення від оков. Енергійна головна тема, динамічні розділи, кульмінації втілюють незламність, гідність, прагнення до життя та свободи народу, його епічний дух. Такий шлях (道 *Дао*) – від гірського юнака до відомого митця – також має паралелі з власним особистісним зростанням до долею самого композитора. Через це втілення образу батьківщини стає особливо переконливим. Глибоке особисте переживання композитора, його щирість та знання матеріалу «зсередини» перетворюють драматургічну траєкторію твору з зовнішнього спостереження на власним проживання.

Образ батьківщини показаний у творі як це джерело життєвої сили та

натхнення. Незважаючи на важкі випробування народу, музика передає любов до життя, силу духу та радість, властиву народам регіону, що виражено у життєрадісних танцювальних ритмах репризи, ліричному, теплому звучанні побічної партії (концептосфера обряду за Лу Цзе, 2017). Натхненням для композитора стали новаційні прийоми втілення національного у музиці – він не цитує фольклор, а трансформує народні мотиви, лади, ритми за допомогою сучасних композиторських технік письма і західних жанрів (концерт, рапсодія) та форм (сонатна форма), створюючи «сучасний» образ історії народу. Використання європейських інструментів (фортепіано, симфонічний оркестр) не заперечує китайський дух, а слугує потужним засобом для вираження глибини та універсальності звучання образу Китаю.

2.2. Історико-культурні смисли національного музично-драматичного мистецтва у Фантазії на теми пекінської опери «Піхуан»

Фантазія на теми пекінської опери «Піхуан» (2007) є одним з найвідоміших і найпопулярніших творів Чжан Чжао. Цей твір не тільки часто звучить на концертній естраді, більш того, він викликає останнім часом найбільшу увагу і з боку дослідників (праці Zhai Weiying, 2017; Gu Shiqi, 2020; Chen Dongmin, 2023; Сунь Ле, 2025 та ін.).

Образно-емоційна складова Фантазії пов'язана із двома факторами. Перший з них, найбільш вивчений дослідниками ракурс, пов'язаний із відтворенням на західному інструменті найцінніших скарбів культури своєї країни, її інтеграція у сучасний світ. Друга, менш відома, це – дитячі спогади композитора, пов'язані з рідним краєм, згадки про культурне життя Юннаня. Фантазія слугує своєрідною рефлексією на особистісне становлення композитора. Його дитячі спогади вистав «Столичної опери» у рідному південному регіоні Китаю були однією з часток багатонаціональної культурної спадщини, на якій зростав композитор. Формування його слухової інтонаційної бази як неможливо було уявити без стародавніх традицій країни,

що були її основними носіями. В зв'язку з цим даний вид мистецтва пекінська опера набуває для композитора символічного значення обов'язкової грані національної картини світу, важливої частини «ментального коду» музичного мистецтва Китаю, образом його батьківщини.

Чжан Чжао вміло використовує у своєму творі не тільки «звукову картину» музичного супроводу ударних інструментів Пекінської опери, він втілює весь комплекс символічних засобів, що створюють неповторний вигляд самого спектаклю як нематеріальної скарбниці людства. Композитор не просто відобразив в ньому елементи китайської оперної традиції, а вибудував свій фортепіанний твір відповідно до театральних особливостей опери «Піхуан». Чжан Чжао органічно синтезує дані риси із західним жанром фортепіанної оперної транскрипції, що дозволило надати всій музичній структурі «пружність» в рамках фіксованої великої форми. Таким чином, в фортепіанному звучанні втілилися стародавні традиції китайської театральної і музичної творчості, темброва специфіка і унікальна ритміка вокально-сценічної виконавської майстерності.

З точки зору форми найочевиднішою особливістю стало те, що Чжан Чжао поєднав ознаки західної тричастинної форми, фольклорної варіаційності з «синтетичною» природою Пекінської опери, в якій співіснують акторська гра, спів, декламація, музичний супровід, акробатика, танок, мистецтво гриму і костюму, бойові сцени тощо. Однак, незважаючи на такий багатоскладовий синтез, весь твір від початкового задуму до кінцевої форми підкреслює характеристики традиційної китайської музики. Цю думку підтверджує Цзін Цзінлан (2006) зазначаючи, що на основі аналізу твору «Піхуан» стає ясно, що «замислюючи п'єсу як заявку на конкурс композиції, молодий автор спочатку планував написати всю роботу відповідно до варіаційного мислення. Зміст тексту не викликає сумніву у його варіаційній природі. Однак у жанрі варіації було складно реалізувати масштабність проекту та розкрити потенціал композиторського задуму. Тут якнайкраще підійшла велика форма Пекінської опери, яка була відповідним чином трансформована у форму, наближену до

західної тричастинної сонати» (Цзін Цзінлан, 2006: 131).

Як відомо, Чжан Чжао зберігає стандартну структуру побудови розділів у такому спектаклі – *Даобань, Юаньбань, Ерліу, Люшуй, Куань саньянь, Маньбань, Куайбань, Яобань, Дуобань, Вейшен* (Gu Shiqi, 2019: 22; Сунь Ле, 2025: 145). *Cini* (швидкий і активний) та *ерхуан* (ліричний і спокійний) визначили основу драматургічного ландшафту, вони виконують головну драматургічну роль у Пекінській опері, відіграли найважливіше значення у розкритті музичного змісту та втіленні художнього образу фантазії. Чжан Чжао представляє мелодії Пекінської опери у багатоголосній фактурі з об'ємним ефектним звучанням та динамічною насиченістю мелодійних ліній.

Музична мова твору достатньо доступна розуміння як для широкої слухацької аудиторії. Прагнучи максимально розширити контингент слухачів, Чжан Чжао не використовував «екстремальних» авангардних технік, більше орієнтуючись на стилістику неокласиків ХХ століття. Разом з тим, у творів відчувається явно виражена романтична емоційність у межах національного стилю. Композитор також орієнтувався на сучасні академічні методи композиції, не демонструючи надто складних та «суперсучасних» композиторських технік.

Художня концепція твору сформувалася на основі реальної сцени з дитинства композитора, що відбулася на березі озера Дяньчи в Юньнані. Вона не лише змальовує чудові та витончені пейзажі Дяньчи, а й відображає прагнення композитора до духовної свободи та спокою, властивого природі. Коли Чжан Чжао підростав, він із теплотою згадував минулі роки. Тому в даному творі відбувається відображення духовного світу самого автора, і оперна дія, що відбувається, подається крізь призму світобачення самого автора.

Дослідниця Ці Цзін зазначає, що розділ фантазії «Піхуан» під назвою «*Юаньбань*» (дослівно перекладається як «*Оригінальна дошка*» – назва ударного інструменту – стукача), де після вступу звучить основна тема, відображає почуття дитинства самого Чжан Чжао: як він бачив навколишній

світ, описує його далеке, наївне дитинство, прекрасний час, який митець ніколи не забуде (Ці Цзін, 2015: 110). Сам композитор згадував: «*“Юаньбань”* у творі відображає моє сприйняття світу в той час, коли мені було п’ять чи шість років. Усі спогади, пов’язані з цим періодом, як і раніше, дуже свіжі в моїй свідомості. Це перше сприйняття людей, найцінніше. Це захоплення природою та інші важливі речі, тому я написав її [*“Юаньбань”*] (цит. за: Ці Цзін, 2015: 110).

Автобіографічність, ретроспективність емоційного відчуття твору найпомітніші у першій частині. Композитор свідомо акцентує увагу на загостреному сприйнятті деталей, різких перепадах настрою, властивих дитячому та підлітковому віку. П’єса розповідає про безтурботне дитинство, проведене в іграх та витівках у мальовничому місці Юньнані, на тлі красот озера Дяньчи. Цей настрій різко контрастує з викликами дорослого життя, яке має багато обов’язків, протиріч, важкий соціальний тиск, перед яким опиняється людина. Композитор змушує «задуматися над істинним сенсом життя, коли небо було безхмарним і був час для чистої й красивої любові» (Цзін Цзінлан, 2006: 130). У другій половині твору, головним чином, відображено типову героїчну романтику, в якій персонаж, подолавши невдачі, опановує нелегкий життєвий шлях.

Чжан Чжао прагне додати у п’єсу «південних рис Юннані до північних рис Пекінської опери» (Чжан Дань, 2017: 147). Це стосується в першу чергу «градусу» емоційного переживання. У середніх та фінальних розділах твору драматичний розвиток дуже яскраво виражений, а повороти сюжету «рясніють» контрастами. Окрім сцен декламації та співу, неймовірно захоплюючими стали, де задіяні такі акустичні ефекти Пекінської опери, як «звуки» бойових мистецтв ушу південної традиції (наприклад, в *Куань Саньянь*, *Яобань*). Їх темброво-фактурна реалізація на фортепіано представлена у наслідування основним струнним інструментів у Пекінській опері – *пекінській ерху, цзіньху, стукачам і барабанам*.

У частині «*Яобань*» (дослівний переклад «*Дошка струсу*») може бути присутнє акустичне моделювання. Але композитор застерігає від прямого

наслідування звучання автентики. Дуже цікавим видається його думка, що направлена до піаністів-виконавців твору: «Виконуючи цю п'єсу, не намагайтеся повністю відтворити звучання конкретних інструментів. Фортепіано не може ідеально імітувати певні національні інструменти, тому що фортепіано не є ними. Виконуючи п'єсу на фортепіано, ми можемо лише намагатися повторити темброві особливості, особливості виконання та характерні риси національних музичних інструментів, щоб відтворити східний колорит з точки зору тембру, виконання, фактури, мелодії, гармонії, акомпанементу тощо» (Тан Лін, 2014: 12).

У ліричному центрі фантазії композитор також зазначає: «У розділі “Маньбань” (дослівний переклад “Повільна дошка” – також пов’язано з стукачами, щот відбивають ритм) ключовий момент полягає в драматургічній необхідності розвиватися та змінюватися. Звучання прекрасне та неповторне, воно таке тихе, ніби йде здалеку. У цих звуках кожен слухач може почути: “П’ятсот миль Дяньчи простягнулися по землі; тихі хвилі набігають на берег, порожній та безмежний...”» (Ці Цзін, 2015: 110).

Чжан Чжао поринає в ліричні спогади про приємні моменти свого життя. Він показує замальовки міста Куньмін – сучасної столиці провінції Юньнань на півдні Китаю, міста, де багато молоді та студентів, захоплюється старовинною будівлею театру Дагуаньлоу. Автор любить своє рідне місто й славить його історію та культуру. Вихований на творах китайської класичної літератури, Чжан Чжао переживає за долі героїв, їхні історії не байдужі йому, вони будять його душу й ранять серце. «Я виріс у пошуках світлих ідеалів. Я явно уявляв собі нічний бій біля річкової заводи, ненавидів зрадників, особливо співчував благородним й справедливим героям. Я плакав і сердився, коли дізнався про підлу зраду, і в цю мить мене переповнювали дуже змішані почуття» (Лін Цзя, 2012: 106).

Таким чином, фантазія «Піхуан» поєднує багато шарів змісту: автобіографічний, моральний, світоглядний, культурно-історичний, мистецьких тощо. В цьому творі переплітаються ціннісні сенси культурного

коду Піднебесної та самого автора як його представника. Згадаємо, що у китайському театрі часто майже були відсутні декорації, спектаклі проходили просто неба, тому простір і час створював глядачем дуже вільно. Але для цього потрібно було мати уяву і оперувати смисловою символікою для розуміння подій, що відбуваються. Тому дуже важливо розглянути виконавські завдання, що поставлені перед піаністами, які намагаються виконувати фантазію «Піхуан».

Драматургія твору відповідає традиційній мозаїчній структурі пекінської опери, в ній використовуються відомі типи мелодій – *суні* (весела, жива) і *ерхуан* (сумна, драматична). У фантазії зустрічаються різноманітні фактурні перетворення, звукові ефекти інструментів, вокалу та декламації Пекінської опери, композитор адаптує їх до звучання фортепіано, що дозволило надати знайомим творам багатий і самобутній акустичний ефект.

«Піхуан» відкриває розгорнутий вступ *Rubato*, що передує основній частині композиції. Цей розділ можна зіставити з оперною увертюрою, яка звучить до виконання основної теми-мелодії і сприяє загальному налаштуванню як виконавця, так і слухачів. Піаніст повинен обов'язково послухати пекінську оперу, щоб отримати уявлення про те, як звучать китайські інструменти, зрозуміти і відчувати особливості ритмічної організації *сань-бань*. Значення цього поняття можна визначити як невпорядкованість (*сань*) ритму, метру, темпу і темпової свободи. Це дуже важливо для усвідомлення природи китайської музики при її виконанні. Тому в темі вступу піаніст повинен втілити звукові особливості барабанів, удари яких відкривають вільний перебіг музики.

Таким чином, застосування агогічних нюансів *accelerando* і *ritardando*, дозволяє гнучко трактувати звучання барабанів, оскільки в європейській музиці подібні інструменти частіше асоціюються з остинатним ритмом. Роль часової організації *сань-бань*, як і європейське поняття *rubato*, заявлене композитором на початку твору, дає відчуття інтродукції, імпровізаційного початку. Виконуючи початкові удари барабана у вільному русі, виконавець то

прискорює, то сповільнює їх швидкість.

Фортепіанна фактура обумовлена специфікою гри на китайських інструментах. Так, наприклад, у вступі, досягаючи звуконаслідувального ефекту ударів барабанів, важливо виконувати основні звуки, використовуючи сильний перший палець. Традиція виконання на *цин*ь втілюється на фортепіано в такий спосіб: першим пальцем виконуються найсильніші звуки, які підтримуються арпеджійованими співзвуччями. Такий виконавський прийом називається *цуа*, що означає акцентування звуку, виконуваного першим пальцем. При цьому звук має велику тривалість. Виконання швидких пентатонних гам вимагає особливої технічної організації виконавця. Піаніст постійно повинен стежити за розташуванням своїх рук і пальців, оскільки фігурації досить швидко змінюються, чергуючи білі та чорні клавіші фортепіано. Цей прийом незвичний західним виконавцям, тому потрібен деякий час, щоб вони звикли і адаптувалися до подібного типу позиційного розташування послідовностей.

Andante Pacatamente містить пряме відсилання до матеріалів китайської пекінської опери. Він відкривається співучим дуєтом, який супроводжується «застиглими» на тривалому проміжку часу квінтами і квартами. Композитор використовує «властивий імпресіонізму прийом довгого «милування» однією фарбою» (Чень Жуньсюань, 2014: 73), відлуння зіставлення. Дані звукозображальні ефекти виконавець зможе передати, якщо буде знайомий з багатими тембровими можливостями і ігровими прийомами китайського інструмента *піби*. Зіставлення основних тем завжди вимагає, щоб піаніст вів одночасно кілька різнотембрових звукових ліній. Застосування контрастної поліфонії вимагає не тільки слухового контролю над звуковидобуванням і педалізацією, але і знайомства піаніста з темами пекінської опери, а також того, щоб він приділяв пильну увагу розпізнаванню і озвученню різних мелодійних ліній. Тому дуже важливі точність і зосередженість, а також момент слухового передслухання, яке забезпечить чутливість дотику до клавіш і уважне використання педалі. Через розбіжності ритмічного малюнка

в різних голосах часто виникають труднощі у виконанні.

Allegretto Innocente вносить невелике пожвавлення, про що свідчать зміна штриха, посилення емоційного тону. Примхливо кучерява мелодія немов «підстрибує» на тлі остинатної лінії на *staccato*, передає відчуття грайливою безтурботності. Це підтверджує дослідник Йі Хонг, що бачить в даному епізоді картину «дитинства композитора, проведеного в іграх і витівках в мальовничому місці Юньнані, на тлі красот озера Дзянчі. Композитор змушує задуматися над істинним сенсом життя, коли небо було безхмарним і був час для чистої і красивої любові» (Йі Хонг, 2015: 117).

Ми спостерігаємо в цьому розділі ясно виражену національну основу – використання інтонаційних оборотів, остинатну лінію в нижньому голосі, що нагадує звучання народних китайських інструментів, своєрідне застосування орнаментальних прикрас. Про це свідчать простота викладу і квадратність ритму, моторика і технічні прийоми. Ці, на перший погляд, прості форми викладу стають відповідальним завданням для піаніста, який прагне досягнути глибини художнього змісту цього твору.

У наступних розділах – *Allegro zeffiroso* і буквально відразу наступаючому *Vivace Spirito*, головним чином, відображена типова героїчна романтика, в якій персонаж музичного твору, перемагаючи знегоди, долає нелегкий життєвий шлях. У фактурі переважне місце займає пальцева техніка. Оскільки мелодичні фігурації побудовані на тривалому безперервному русі, на перший план, безумовно, виходить технічний рівень виконавця, його можливості тривалий час розгортати музичні побудови. Тільки при правильній і зручній аплікатурі можна домогтися рівності звучання, в також контрасту в пасажах між *piano* і *forte*.

Особливої уваги вимагає вибір аплікатури в обох руках, принципи побудови якого не повинні входити в протиріччя між собою. Рухові якості піаністичного апарату в заняттях виконавця мають одне з першорядних значень. Швидкість і зручність, точність і здатність до тривалого фізичної напруги – все це якості, необхідні кожному виконавцю для інтерпретації

творів китайських композиторів.

Взаємини між художньо-виразними уявленнями і технічними засобами дають можливість усвідомити ті складні зв'язки, які виникають між свідомістю, аналітичною діяльністю та моторикою. Не заперечуючи залежності вибору технічних прийомів від художнього образу, існує зв'язок наступного типу: творчий задум народжується технічними прийомами. Помічено, що не тільки моторика є продуктом свідомої діяльності, а й сам художній образ багато в чому продиктований специфікою вибору технічних засобів.

Таким чином, техніка виявляє тісний і нерозривний зв'язок між внутрішнім чуттям і сприйняттям. Моторика є сполучною ланкою, яка з'єднує художній образ з його реальним втіленням, і в той же час зближує представлений образ з реально сприйнятим образом. Тому надзвичайно важливим бачиться гармонійний розвиток звукових уявлень і фантазії піаніста, збагачення його технічного потенціалу. Композитор підходить до можливостей виконавця творчо, не розглядаючи зручність виконання і «виграшність» твору як самоціль, він вважає, що тільки при постійному контролі думки над рухом музичного образу можна підпорядкувати техніку реальним художнім завданням.

У ліричному розділі драматургії – *Largo a capriccioso* – Чжан Чжао розкриває колористичні і поліфонічні можливості фортепіано. Перед очима немов постають замальовки міста Куньмін – сучасної столиці провінції Юньнань на півдні Китаю. Автор любить своє рідне місто і прославляє його історію та культуру. Для досягнення виразності мелодій цього розділу потрібно в першу чергу оволодіти співучим плинним звуком. Якість звуку визначається стилем твору, де кожен епізод і навіть окремий голос в поліфонії вимагають особливого забарвлення і звуковидобування. Хороший якісний звук залежить від конкретно поставленого художнього завдання. Важлива роль також належить рельєфному фразуванню і пластиці гри, без якої не може бути й мови про натхненну передачу задуму композитора.

Крім цього, музика часто передбачає неоднозначні рішення: в одному і тому ж матеріалі можна підкреслити мелодійний початок або характерність акордового руху, віддати перевагу басовій партії або сопрановим підголоскам, нарешті, виділивши певний звук акорду, можна підсилити тяжіння останнього до тієї чи іншої функціональної сфери. Загальновідомо, що виконавець може, не відхиляючись від даної звуковисотної лінії, але, активно використовуючи засоби динаміки, артикуляції, агогіки, створити індивідуальний варіант мелодійного малюнка зі своїми логічними наголосами, своєю пластикою і диханням. Більш того, за допомогою тих же засобів можна досягти відчуття підвищення або зниження висоти звуку в умовах темперованого ладу фортепіано.

Проблема образно-звукової багатоплановості виконання — одна з найважливіших в області музичної інтерпретації. Тому увага виконавця в значній мірі має бути зосереджена на тому, які образно-сміслові характеристики сконцентровані в кожному фактурному шарі: які з них виявляються домінуючими, а також що становить психологічне доповнення образу або виступає в ролі «протиборчої» сили.

Важливим аспектом виконавської реалізації є педалізація, оскільки витонченість поділених відтінків не піддається точній нотній фіксації. Ще складніше проставляти педалізацію там, де вона виконує колористичні функції. В даному творі не обійтися без педалі: вона призначена для тембрового збагачення, плавного загасання звуку перед паузами, накопичення потужності при підходах до динамічної кульмінації, створення глибини гармонійного фону і додатку поліфонічного, для додання звуку рельєфності, пом'якшення удару, допомоги пальцям в скрутних аплікатурних випадках і т. ін.

Allegro vivace виконує розробочну функцію, приводячи музичне дійство до *Vivace angoscioso*, де виконавець знову зустрічається з унікальним феноменом часової організації китайської музики *сань-бань*. Дане відчуття ритмічної свободи і гнучкості виконання представляється дуже важливим,

оскільки подібне володіння часом визначає такі образні характеристики, як імпровізаційність, миттєвість, спонтанність. Особливу виразність даним епізодом надає індивідуальне тлумачення ритмічних структур, звуковисотної інтонації (для інструментів з нефіксованим ладом і голосу це – потужний засіб впливу на слухача), артикуляції, темпових співвідношень та ін. Природно, визначаючи параметри того чи іншого засобу, виконавець повинен узгоджуватися з пануючими тенденціями їх взаємовідносин, не порушуючи випадковими, необґрунтованими рішеннями логіку цілого.

Вільна ритміка і колористичні звукові прийоми надають цьому розділу яскраве національне забарвлення. Подібна агогіка і хвилеподібна динаміка дозволяють досягти специфічних тембрових фарб. Такими засобами досягається ефект звучання *цитри чжен*, який має два (або більше) тони, що звучать синхронно, якщо музикант перебирає дві або більше струн одночасно. Відкривається дивовижне багатство метроритмічних знахідок, які надають музиці примхливу ритмічну пластику. Інтервали і гармонії, які тягнуться на педалі, заповнюються ніжними струмливими пасажами. Виразність метроритму йде від своєрідного переломлення ритму гри народних інструментів і від виразності інтонацій, що утворюються під впливом специфіки національної музичної мови і ритмоформул.

Безсумнівно, виконання такого музичного матеріалу вимагає від піаніста технічної майстерності, масштабності. У підході до кульмінації потрібно неухильно нарощувати динаміку. Потім фактура розростаючись ускладнюється і поступово охоплює весь діапазон фортепіано, закінчуючись віртуозними пасажами, ефектними *martellato* і *glissando*. У процесі збільшення звуковий маси необхідно стежити за якістю дотику до клавіш і педалізацією.

Два акцентованих акорди, що імітують гучні удари гонгів і тарілок, використуваних в пекінській опері, призводять до кульмінаційного *Presto Sdegno*. Виконавець повинен трактувати контрапункт як прояв ансамблевості і мислити оркестровими тембрами: необхідно прагнути до відтворення в фортепіанній фактури звучання кількох різних груп китайського

оркестру. Найважливішу роль відіграють струнні інструменти, оскільки композитор надав велике значення руховим прийомам, штрихам, що імітують звуковидобування на *арху*, *пібі*, *гуцинь*. Екзотичність звучання, специфіка метроритму, примхливість мелодій, оригінальність музичної мови можуть спровокувати піаніста до надмірно темпераментного виконання. Фантазія не повинна бути скута, емоції повинні знаходити повнокровний вихід, але і почуття міри не повинно відмовляти піаністу.

Напруження емоцій демонструє заключний розділ *Andante Brillante*, де звукові барви увібрали багатство фортепіанних тембрів, який далі переростає в справжнє акордове *tutti*, наповнене особливою дзвінкістю, ударністю і, в той же час, співучістю. Виконавець повинен бути здатний до перемикавання від імпровізації висловлювання до відчуття злагодженості оркестрового викладу, повнокровного, наповненого пафосом, звучання. Важливе значення мають цезури, які поділяють такі грандіозні фрази. Момент дихання завжди пов'язаний з мелодійною рельєфністю, об'ємністю звучання і життєвістю інтонацій, які проспівуються або вимовляються. Внутрішнє дихання дає рельєф, обсяг мелодійним лініям, окремим моментам виразного фразування і життєвість всьому твору в цілому.

Виконавцю рекомендується подумати про акордову фактуру, яка дуже часто є багатоярусним нашаруванням, яке також можна зіставити з хором. Велику роль в фортепіанному викладі грає пісенне начало; як правило, вся фактура мелодійна. Поліфонічні переплетення різних голосів дають можливість роялю співати багатоголосого. Хвилеподібна динаміка і органний пункт в нижньому регістрі створюють ефект звукового простору, допомагають відчутти піднесений тон музичного висловлювання.

Роль творчої співучасті виконавця у створенні художнього образу набуває для сучасної музики особливо великого значення. Звукотворча воля піаніста в сучасних музичних творах виявляє можливості індивідуального вкладу виконавця як співавтора композитора. Чжан Чжао знайшов в особі піаніста-віртуоза Юнді Лі свого однодумця. Співпраця композитора і

виконавця почалася в 2011 році. З того часу піаніст став не просто першовиконавцем творів Чжан Чжао, а й їх пропагандистом. Одним з таких творів є, без сумнівів, «Піхуан».

Виконуючи фортепіанну фантазію, Юнді Лі трактує її як масштабну театральну-драматичну дію, відкриваючи в кожному розділі нову грань образності. Ритмічна імпульсивність і свобода проявляється в його грі у вигляді гнучкого руху музики. Піаніст опукло підкреслює якісні властивості вимову мелодій, даючи фортепіанній ритміці ту своєрідну нерівномірну розчленованість, при якій довгі лінії створюються як би постійним припливом коротких мотивів, їх несиметричною в'яззю в єдине ціле. Музична фраза має у виконавця своєї внутрішньої пульсацією, що відбиває імпровізаційну манеру вислову, фактично підпорядковану *rubato*, яке можна зафіксувати приблизно так: стриманий початок фрази, розбіг, уповільнення і підкреслено уривчасте її закінчення. Піаніст блискуче диференціює тембри і регістри фактурних шарів, гранично оголюючи внутрішню конструкцію тканини, вводить особливі прийоми звуковидобування, пов'язані з динамізуючою та колористичною педалізацією.

Гонконгський музикознавець Лоуренс Лок під час інтерв'ю запитав Юнді Лі: «Вивчаючи новий твір, чи слухаєте Ви записи, чи порівнюєте Ви різні інтерпретації?». Піаніст відповів: «Є різні способи вивчити новий твір. Слухання компакт-дисків – легкий шлях, але він може привести до наслідування. У той же час слухання інших інтерпретацій може принести нове розуміння, тому, слухаючи, я обмірковую, спостерігаю і думаю, а це не може бути погано. Я люблю гарних виконавців. Кожен з них має власний стиль – їх важко порівнювати. Я завжди любив Артура Рубінштейна, Крістіана Циммермана та Мауріціо Поліні» (Lock, 2003: 6).

Фантазія «Піхуан» Чжан Чжао приваблює не лише красою своїх мелодій, багатством і оригінальністю гармонійної мови, досконалістю форми, різноманітними вимогами, що ставляться до виконавця, а й тим, що його музика нерозривно пов'язана з розкриттям у ній філософської глибини змісту,

вічних тем у мистецтві. Аналізуючи основний коло піаністичних завдань, необхідно акцентувати увагу на важливості виконавського аналізу, який створює широке поле для творчого пошуку в сфері інтерпретації музики. Здатність до народження цікавих виконавських рішень передбачає високий рівень культури піаніста, його здатність до асоціативного мислення, яке утворює підтекстовий невидимий фундамент для будь-якої музики, що виконується.

Виконавець повинен бути готовий до частих змін образів і настроїв, оскільки творчість Чжан Чжао романтична, багата за образно-емоційним змістом. У цей момент потрібно уявити собі різні сцени сюжету й тісно пов'язати їх із розділами музики. Яскраві образні характеристики епізодів фантазії допоможуть піаністові правильно налаштуватися й представити необхідні тембри, темпи й настрої. Відтворення на фортепіано тембрових особливостей китайських народних інструментів, слухові враження від прослуховування Пекінської опери повинні стати основою відображення об'єктивних властивостей фортепіанної фактури, барв регістрів, ладового колориту.

Змістовність фактури проявляється у взаємодії різноманітних компонентів, що характерні саме для цього твору. У результаті народжується образ, наповнений змістом, насичений емоційним звучанням. Таким чином, музичний зміст залежить не лише від основної мелодико-гармонійної ідеї, але й від її фактурного втілення. Фактура фантазії багатопланова, це вимагає від виконавця володіння звуковою майстерністю, колоритом, різноманітним озвученням ліній, підголосок.

Важливо, щоб виконавець чітко уявляв собі завдання, що стоять перед ним. Одна з установок повинна бути такою – ретельно проаналізованими, вивіреними засобами піаніст доносить до слухача всю складну форму в цілому, жоден елемент не закриває перспективу образу; при всьому ритмічному багатстві твір має бути об'єднаний у єдине ціле. У творі Чжан Чжао дуже точно позначена динаміка. Однак навіть найточніший нотний запис не може вмістити

все образно-емоційне багатство музики. І оскільки на папері фіксується лише текст, а підтекст його слід розкрити інтерпретатору, останній отримує можливість творчого співавторства з композитором у прочитанні й виконанні цього твору.

«Піхуан» повинен привернути увагу виконавців піднесеністю й радістю життєвого тону, оригінальною художньою мовою, специфічністю ритму, імпровізаційністю. Цей твір відображає високі досягнення китайської піаністичної школи, значення якої вже давно вийшло за межі національних кордонів, займаючи у справі виховання молодих піаністів-виконавців одне з найпочесніших місць.

Вивчення виконавської інтерпретації фортепіанних творів Чжан Чжао, виявлення взаємозв'язків між виразовими засобами та особливостями авторського стилю має багатостороннє значення. На основі аналізу інтерпретації фортепіанної фантазії «Піхуан» видатним китайським піаністом Юнді Лі, а також перевіряючи висновки теоретичного розбору практикою концертних виступів, ми встановлюємо певні зв'язки у фортепіанній творчості Чжан Чжао, які простежуються як стійкі ознаки його стилю. Необхідно відзначити, що різні виконавці можуть розкрити істотно різне розуміння одного й того самого твору, внаслідок чого іноді доводиться говорити про відмінності в самому змісті твору, що звучить. Це не лише прояснює розуміння стилю композитора, а й специфіку всієї китайської виконавської творчості.

Національна своєрідність музики «Піхуан» полягає в тому, що композитор втілює звучання оригінального матеріалу Пекінської опери, що полегшило розуміння його творів аудиторією та дозволило його слухачам відчувати причетність до своїх національних коренів. Фантазія побудована за драматургічними принципами Пекінської опери, у ній присутні відомі типи мелодій – *cini* (весела, жвава) та *erхуан* (сумна, драматична).

У фантазії знайшли своє переосмислення різні види китайського фольклору, включаючи танцювальну музику, народні пісні, інструментальне та музично-драматичне мистецтво, а також типові мелодії, закріплені за

персонажами. Фортепіанна фактура п'єси має яскраво виражену романтичну спрямованість, вона також включає різноманітні виконавські прийоми, що відображають звукову специфіку китайських інструментів. «Піхуан» змінюється протягом п'єси, необхідно володіти унікальними навичками гри на фортепіано, здатністю перетворювати музичний текст на багатоголосе мислення та втілювати це мислення відповідно до можливостей інструменту.

Фантазія була удостоєна першої премії на китайському музичному конкурсі композиторів «*Palatino*», спонсорованому кількома консерваторіями Китаю, серед яких найбільші Центральна консерваторія та Тяньцзінська консерваторія. Назва конкурсу пов'язана з групою каліграфічних шрифтів, заснованих на малюнках італійських майстрів періоду Ренесансу. У музичному світі Китаю фантазія «Піхуан» викликала великий резонанс. Її зарахували до китайських фортепіанних шедеврів у класичному стилі. П'єса була рекомендована як навчальний матеріал у програмах навчання фортепіанному мистецтву в Китаї.

Фантазія «Піхуан» стала найуспішнішим фортепіанним твором з використанням елементів Пекінської опери, створеним у ХХІ столітті, що репрезентує образ Китаю у фортепіанній музиці. Її форма і зміст засновані на багатих національних традиціях і увібрали в себе сучасні західні та китайські творчі прийоми. З точки зору композиції, Чжан Чжао наслідує стилістику західного письма, але основний тон мотиву заснований на пентатоніці, властивій Пекінській опері. Ладогармонічне мислення композитора засноване на пентатонному ладі, збагаченому класичними і сучасними елементами композиторських технік.

Композитор намагається сприяти розвитку місцевої культури, бути популяризатором своїх оперних персонажів, змушувати роздумувати про долю людей і народів, оскільки йому дано потужний творчий інструмент, відмінною ознакою якого є безпосередній вплив на емоції.

2.3. Символ малої батьківщини у циклі «Три балади південних передгір'їв Юннаня»

Фортепіанний цикл «Три балади південних передгір'їв Юннаня» (1992) присвячений темі народу *i*. Твір не тільки блискуче втілює етнічну своєрідність цієї національної меншини, а й розповідає про її історію. Композитори, які створюють фортепіанну музику за темами етнічних меншин, зазвичай черпають натхнення з місцевої народної музики, потрапивши за певних обставин до віддалених місць. Але для композитора Чжан Чжао, який народився в Юньнані, як для представника народу *I*, місцева народна музика була більшою, ніж джерело натхнення або «особливого» колориту, для нього вона є голосом дитинства і першим життєвим досвідом.

У дитинстві Чжан Чжао перебував під впливом музики етнічних меншин, тут у юності він отримав першу професійну освіту гри на фортепіано. Коли Чжан Чжао продовжив навчання з теорії та композиції на музичному факультеті Китайського університету Мінцзу, він не віддалився від регіону етнічних меншин, у якому пройшли його перші роки, а завжди відчував глибоку прихильність до своєї малої батьківщини.

«Три балади південних передгір'їв Юннаня» – невелика фортепіанна сюїта, у яку увійшли п'єси «Гірська дитина», «Гірський місяць» та «Гірський вогонь», що були написані композитором, як спогади про своє дитинство. Прекрасні краєвиди та простори Юньнаня видовищна природа краю, а також різноманітні та прості народні звичаї справили глибоке враження на маленького хлопчика.

Спираючись на своє глибоке розуміння етнічної музики Юньнаня та дитячі спогади, композитор відображає звичаї народу *I*, гру гірських дітей, місцеві краєвиди та народні свята, створюючи твір, у якому оживають образи людей. Населення народу *I* наразі становить близько 8 мільйонів осіб, переважно поширених у Юньнані, Сичуані, Гуйчжоу та автономному районі Гуансі-Чжуан. Мова *I* має власну писемність, яка була розроблена ще у

XIII столітті. До основних свят І належать Свято смолоскипів, Новий рік І, Свято Мічжі, Свято квіткової композиції, Свято Байбеньджу та Свято танців і пісень (Дуань Вей, 2016).

Народна музика народу *і* представлена піснями, танцями, оповідним жанром під музику, регіональною оперою, інструментальним музикуванням. Народні пісні включають пісні кохання, трудові, розповідні та дитячі пісні. Серед танцювальної культури І найбільш відомі Танець місяця, Танець падіння ніг, Танець сигаретної коробки, Танець квіткового барабана, Танець стебла, Танець золотого бамбука та Танець бронзового барабана. Музика для оповіді *цзясу* включає інструментальну музику чотириструнного *гуджена*, мелодичний розспів *цзесайцзіесай* та танець вербового листя. Регіональне оперне мистецтво І увійшло у склад місцевої театральної культури півдня Китаю. Народна інструментальна музика регіону представлена інструментами *мабу*, *губну арфу*, *місячну гітару*, *гарбузовий шен*, *баву* та невеликою приглушеною *флейтою* тощо, серед інших національних інструментів.

Музичні лади етнічної групи *і* переважно використовують пентатоніку, часто засновану на чотиризвучному ладі з завищеним третім або четвертим тоном з нейтральними або «блукаючими» нотами, і часто з низьким другим тоном. Мелодика часто має низхідний напрям, починаючись з високої ноти та поступово спускаючись до нижчої.

Ритмічна організація зазвичай є вільною та різноманітною, проявляючись у двох аспектах: перший – це «вільний удар», без удару, де ритмічне відчуття вільно поєднується з диханням виконавця, відображаючи спонтанність та імпровізацію музичного виразу; інший – це «змішаний удар» (Сюй Ян, 2006). Поширений змішаний розмір характеризується регулярним поєднанням різних долей, що характеризується регулярною, періодичною ритмікою. Однак, змішані розміри, що використовуються народом *і*, рідко відповідають якійсь сталій схемі. Зазвичай вони виражаються як спонтанна зміна метроритмічних чергувань, таких як 2/4, 3/4, 5/4, 2/8, 3/8, 5/8 та багато інших різних ритмічних сполучень, що з'являються у випадкових комбінаціях,

утворюючи змішаний ритм без періодичності чи регулярності.

Чжан Чжао як музикант і уродженець цих міст чудово розуміється на тонкощах музичної культури народної музики І. Тому у циклі «Три балади південних передгір'їв Юннаня» композитор втілює первозданну народну музику своєї малої батьківщини, змальовуючи звуками мирний і відкритий характер її етнічних меншин, а також виражає глибоку прихильність до своєї рідної землі та людей.

«Три балади південних передгір'їв Юннаня» були нагороджені другою премією «Золотий дзвін» у 2002 році, увійшли до «Вибраних китайських фортепіанних творів» та у збірку творів композитора (Чжан Чжао, 2018), а також отримали визнання професіоналів і публіки. Фортепіанний цикл привернув увагу виконавців, він увійшов до репертуару багатьох видатних піаністів, зокрема відомої піаністки Бао Вей, яка вперше представила його на сцені.

Цикл «Три балади південних передгір'їв Юннаня» з жанрової точки зору є фортепіанною сюїтою, у якій як прототипи використано музичний матеріал народних пісень «Веншань Дай», «Хунхе Тунлу» та «Луан Сані», почутих автором на півдні Юннаню. Три частини циклу – «Гірська дитина», «Гірський Місяць» та «Гірський вогонь», засновані на народній музиці провінції Юннань, мають яскравий національний колорит. Їх музична мова ґрунтується на вільному викладі, гнучкій ритміці, тонкості та витонченості мелодії, деталізації образного ладу, різноманітні темброво-інструментальних характеристик.

З точки зору музичної форми, у «Трьох баладах південних передгір'їв Юннаня» використано «триадний принцип побудови структури» (Чжан Сюелін, 2016). Композиція з трьох частин організована за темпом у послідовності: швидка – повільна – швидка, де центром загального твору стає саме повільна, філософська частина. Така драматургія цілком відповідає традиційній західній музичній структурі. Якщо розглянути структуру частин, то у «Гірській дитині» та «Гірському Місяці» можна побачити складну

тричастинну форму. Хоча п'єса «Гірський Місяць» написана у двочастинній формі, завершальну коду також можна розглядати як варіант, що реалізує тричастинну структуру.

У першій п'єсі «Гірська дитина» композитор «створює» відчуття, що це дуже проста музика, але це здається тільки на перший погляд. Оскільки музичні елементи всієї пісні походять від тонів пісень юньнанських меншин, ладова основа твору Чжан Чжао також переважно складається з пентатоніки. Але завдяки гнучкому використанню техніки з додаванням двох тонів *мі-бемоль* та *соль-дієз*, що начебто звичні для слуху, з простої, та навіть монотонної музики, вона перетворюється на веселу, стає дещо гротескною, чарівно наївною та жвавою. Таким чином, п'єса яскраво представляє художній образ, що зображує «гірську дитину», яку повністю захопила гра.

Всі місця, де використовуються такі звуки, утворюють «нескоординовані вертикальні інтервали» (Чжан Сюелін, 2016: 22). Метою композитора є зміна початкових слухових звичок та «перепроєктування» звучання, бо зіткнення звичного з новим змушує аудиторію реагувати, тим самим істотніше відтворюючи слухову уяву та психологічну достовірність образу «гірської дитини», який є жвавим та грайливим, розкриваючи просту красу в своїй «дещо химерній мелодії» (там само).

П'єса має складну тричастинну форму із застосуванням чотиритонові гами зі зменшеною квінтою. Короткий вступ складається з візерунка, що імітує звук барабану з відлунням долини. Потім раптово починається швидкий фрагмент. Він написаний з використанням ладового звукоряду, мелодія рухається лише через чотири ноти, але це не звучить одноманітно, оскільки тритон створює у слухачів дивне відчуття.

Під час розвитку мелодії відбуваються помітні зміни ладотонального ландшафту, що призводить до чотирьох змін у колориті та викликає у аудиторії відчуття «тонального коливання». Тому в наступних восьми тактах автор відмінює альтерацію, але, під час повторення, фактура акомпанементу розширює інтервали, роблячи музику жвавішою та досягаючи чудового ефекту.

Відразу після цього починається середній розділ. Матеріал у цьому уривку дуже простий. Гама ладу залишається такою ж, як і раніше, проте малюнок акомпанементу в лівій руці дуже яскравий. Квінтовий інтервал, який використовується при першому введенні теми, також присутній у всьому творі.

Педагогічна цінність даної п'єси полягає в тому, що вона допомагає покращити координацію рук, навчитися відчувати гармонію, а також розвинути свої піаністичні навички завдяки складності виконання музичного тексту, зокрема прикрас, співучої мелодики та поліфонічної частини, у якій беруть участь усі лінії фактури. Крім цього, п'єса сприяє покращенню здатності учнів виконувати музику в швидкому темпі.

Перші два такти вступу складаються з акордів та прикрас, що символізують поєднання різних стилів. У них гостро відчувається контрастне звучання, досягнуте завдяки обсягу звукового діапазону. Музика зображує дітей, які кричать на горі, і долину, що відгукується на їхні голоси відлунням. Басовий тон при виконанні прикрас відіграє найважливішу роль, роблячи прикраси природним доповненням не тільки до мелодії, а й всієї гармонічної вертикалі. Педаль натискається одночасно з виконуваними прикрасами та акордами лівої руки.

У першому розділі п'єси музика чітка і «підстрибуюча». Невеликі прикраси викликають відчуття чогось дивного, таємничого. Виконавець має доторкатися до клавіш чутливими кінчиками пальців і відчути емоції, які необхідно вкласти у дотик до інструменту. До басів слід торкатися легко, але чутливо та точно, оскільки це – гармонічна основа. Зап'ястя має бути еластичним – це зробить звучання гнучким і глибоким, а також допоможе контролювати силу натискання.

У поліфонічній фактурі під час виконання необхідно звернути увагу на те, що ліва і права руки відлунюють одна одній. Верхні ноти правої руки можуть бути досить голосними – тихого фону лівої руки має вистачати для того, щоб зберегти потрібний тон. Наступні музичні фрази об'єднуються в цільну мелодію, що підводить музику до кульмінації. Під час виконання слід звертати

увагу на зв'язок між лівою та правою рукою, а також на контраст між гучними та тихими звуками.

У наступних музичних фразах провідною є ліва рука. Її звучання відіграє головну роль, тому воно має бути чистим та обережним. Головна тема розділу «сяє» барвистим варіювання, випромінюючи емоції, які мають переповнювати й виконавця. Тема звучить в нижньому регістрі, утворюючи контрастну поліфонію. І до високих, і до низьких голосів слід ставитися. На цьому моменті яскравість мелодії досягає свого піку. Сильні почуття хвилею накривають виконавця та слухачів. Музика зображує сцену жвавої дитячої гри. Остання музична фраза імітує відлуння дитячого гомону. Під час виконання слід звертати увагу на керування тоном, а також на те, щоб педаль бралася повільно та м'яко. Музика всієї частини чиста та жива. Вона змальовує безтурботне життя дітей етнічних меншин, зображуючи винахідливий та пустотливий характер дітей і веселу сцену їх захопленої гри в горах.

«Гірський Місяць» – ліричний центр циклу, найглибша частина. Вона надзвичайно спокійна та свіжа, але водночас несе в собі безкінечне відчуття прекрасної туги. Її музика про надію на безмежно прекрасне майбутнє. Тема п'єси походить від дитячої пісеньки з району Червоної річки провінції Юньнань. У ній використовуються тісно пов'язані арпеджіо, що імітують стиль гри І на *юецінь*, зображуючи мерехтливу гірську джерельну воду під місячним світлом. Мелодія прекрасна, а художній образ туманний і мінливий.

Мелодія «Гірського місяця» ніжна та хвилеподібна, подібна до танців етнічної групи І «стрибаючі струни» та «стрибки місяця», які починаються з дуже ліричного співу. У творі використовується контрастна поліфонічна техніка, і в міру повторення теми музика поступово затихає. Музика містить ніжні та насичені емоції у своїй простій та тихій мелодії. Автор використовує свої творчі прийоми письма, щоб зробити мелодію красивою та плавною, звукові ефекти повними, а музичний настрій мальовничим, що захоплює. Завдяки цій мелодії слухач може пропустити через своє серце дорогоцінні почуття дитинства, пережиті колись композитором. Світ дитячих почуттів – це

простий, природний і глибокий емоційний світ.

Формальна структура частини дуже самотня: це незвичайна одно-двочастинна форма з репризою (або поєднання двох одно-двочастинних форм з репризою), що звучать одночасно і утворюють щось надзвичайно цілісне. Цей стиль можна також розглядати як гармонійне поєднання двох різних стилів. Музика народу *хані* та музика народу *ї*, які живуть в одній і тій самій місцевості і навіть на одній і тій самій горі, сильно відрізняється за музичним стилем. Характерним ладом народу *хані*, як вже зазначалося, є *чжен* зі зниженими II та VI ступенями. Лад народу *ї* називається гамою *нісу*, він має тісний зв'язок зі звукорядом *хані*.

Композитор прагне генерувати нові ідеї шляхом поєднання музичних стилів двох різних національностей: коли музика повторюється, вона модулює вгору, згладжуючи різницю, додаючи своєрідності музичного колориту. Водночас тон узгоджений і цілісний. Особливість структури розділу також полягає в широті уяви та силі натхнення композитора на момент написання твору, а також в інноваціях, що додають композиції новизни, проте не суперечать характерним рисам музики *хані* та *ї*.

У музичній фактурі акомпанементу та в гармонії спочатку з'являється характерний ритмо-інтонаційний малюнок лівої руки. Композитор додав до гармонії кілька фонових голосів, що спричинило несподівані зміни: музика стала ще плавнішою та «гладкою», її звучання створило таємничу атмосферу гір, сповнених тиші та чарівного мерехтіння зірок. Протягом розвитку мелодії її фактурна «підтримка» акомпанементу змінюється, додаючи повтори лівої руки, які виконуються на фоні висхідного акорду, що звучить у цей час.

У міру розвитку мелодії посилюється ліричне висловлення. Оповідання ніби переходить від чогось зовнішнього до власних почуттів людини. Тут звучить низхідний пентатонний лад, який поступово стає все плавніше та плавніше. На додаток до фонового звучання приєднується й основна мелодія, що нагадує слухачам про місячне сяйво, прихід весни та шум, який створюють верхівки дерев, коли дме вітер.

Фактурне варіювання у поліфонічному розвитку використовує «вільну імітацію»: той самий музичний матеріал, але вже змінений на основі збереження шеститонового ладу. На останок неодноразово повторюється головний мотив теми, проте його гармонічна підтримка постійно змінюється. Музика нагадує слухачам про головну тему, але вона поступово стає тихішою та ніжнішою. Це звучить так, ніби гора повільно поринає у спокійний сон.

П'єса справляє позитивний вплив на вміння піаніста контролювати найчутливіші динамічні та темброві градації, розкрити красу мелодії і супроводу. Разом з тим, звучання повинно бути глибоким та насиченим, що може забезпечити точне використання педалізації. Напочатку п'єси звучання правої руки має бути яскравішим за звучання лівої. Звуконаслідування акордів має на меті відтворення звукової картини ясного нічного неба. При виконанні слід контролювати силу звучання відповідно до вказівок композитора.

Мелодія тут тиха, зосереджена. Для того, щоб підкреслити її тендітність, можна використовувати також ліву педаль. Головна тема є дуже мелодійною. Під час її виконання сила дотику на клавіші має бути значно більшою. Виконавець має зосередити всю свою напругу в кінчиках пальців. Клавіші натискаються до кінця. Мелодія звучить все нижче, повільніше та більш насичено. Музичні фрази мають звучати тихо та витончено. Тембр верхнього регістру відтворює прекрасне місячне сяйво, нижнього – малює слухачам сцену пустої долини, у якій лунає ледве чутне відлуння.

Наступна музична фраза варіює попередню, проте тут є досить значні відмінності. Характер стає більш плавним та голосним, а настроїв більш захоплений природною красою. Фактурний малюнок змінюється в залежності від настрою фрагменту, поступово накопичуючи шари звучання. Фрагмент у ладі *Юй* нагадує ясну весняну ніч у горах, залитих кришталево чистим місячним сяйвом. Під час виконання слід звертати увагу на цілісність довгих музичних фраз та зв'язок між ними. Розвиток музичного настрою має бути послідовним, а педалізація – гнучкою. Фонова мелодія, що виконується у верхньому регістрі, чітка та злегка «похитується» через вільну агогіку.

В наступному розділі головна, що виконується у нижньому регістрі, переплітається з повторюваною мелодією. Поліфонічна фактура має ознаки південного юньнанського колориту, який не лише вторить логіці поліфонії, але й нагадує через звуконаслідування про текучу воду, використовуючи прозорі послідовності. Мелодія відтворює чисте й насичене звучання. Сила та рухливість музики до завершення трохи знижуються, мелодія поступово заспокоюється, зображуючи тихо сплячу гору. При виконанні слід звертати увагу на контраст звучання різних регістрів, а також ретельно стежити за точністю дотику до клавиш.

Таким чином, прекрасні пейзажі місцевості, де мешкає етнічна меншина і, надихнули композитора на створення унікальних творів, що передають чарівність цієї природи. Музика таких композицій, як правило, тиха та романтична, наприклад, пісня, що розповідає про те, як виглядає мальовнича гора в нічний час доби. Чжан Чжао подає цю сцену як образ любові, прихильності чи дружби, даючи слухачеві необмежену уяву.

Заключна п'єса «Гірський вогонь» виконує роль швидкого фіналу. Вона зображує сцену народного свята, який влаштовує народ *сані*, що є гілкою етнічної групи і. Музика змальовує картину національного обряду – Фестивалю факелів, коли люди, які співають і танцюють біля багаття. Тут панує зухвалий, сміливий характер народу *сані* та його позитивний настрій.

«Гірський вогонь» написаний у манері національного танцю етнічної групи і. У якості тематичного матеріалу використано грандіозну сцену обряду Свята смолоскипів народу *сані* етнічної групи І. Свято смолоскипів – це надія, що колосся виросте товстим, як смолоскипи, прожене злих духів у домівках та захистить безпеку людей і тварин. Вдень народ і влаштовував співочі та танцювальні вистави, боротьбу та інші розважальні заходи. Вночі вони збиралися на площі, утворюючи коло біля пожежної вежі зі смолоскипами, співали та танцювали, насолоджуючись ніччю. У цьому русі автор яскраво зображує спосіб життя народу і, а також втілює їх нестримний, щедрий характер та оптимістичний світогляд.

Заснований на пентатонному ладі, твір використовує нерегулярні метроритмічні сполуки, такі як чергування 2/4, 3/4 та 3/8, ритмічні формули шістнадцятих нот та синкопу. Нерегулярний ритм у творі підтримує відчуття руху, доповнюючи інтервали терцій та секст, які так характерні для музики і. Це зображує велич обрядової культури народу і. Постійне використання ритмічних малюнків (довга тривалість на початку, коротка в кінці) є основною ритмічною характеристикою танцювальної народної музики і, особливо в бойових та оповідних стародавніх піснях. Тому завдяки ритму частина «Гірський вогонь» є найпристраснішою та найшвидшою у циклі.

П'єса написана у двочастинній складній формі, де постійно змінюється опорний тон ладу. Найяскравішою особливістю цієї музики є характерний ритм, що широко використовується у місячному танці народу *сані*, проте композитор уникає його буквального використання у своєму творі, створюючи змінний розмір, таким чином дає контраст між ритмами, відходячи від характерних рис оригінального матеріалу. Терція та секста є найхарактернішими інтервалами музики *сані*, і композитор робить на них явний акцент, щоб посилити цілісність стилю. Також композитор застосовує елементи класичної тональної гармонії – мажорний тризвук, на який накладається додатково підвищена секунда, що створює звуконаслідувальний прийом вступу ударного інструменту.

Крім того, частина являє собою цікавий приклад трансформації народної музики. В деяких епізодах фактура та гармонія навмисно сильно спрощені, а обидві руки одночасно грають октави, імітуючи звучання народних пісень під супровід китайських інструментів. Далі відбувається контрапункт у віддалено спорідненій ладотональній сфері з використанням акордів та ритмічних структур супроводу, що імітують масштабний хор. Композитор істотно змінив настрій оригінальної мелодії, що дозволило досягти відчуття сильного контрасту та яскравого колориту музики. У наступному епізоді відбувається подальше варіювання, у супроводі яскраво імітуються прийоми народного інструменту *дасаньсянь*. Зростаюча інтенсивність підносить музику до її

кульмінації, яскраво передаючи святкову та захоплену атмосферу.

Стосовно виконання третьої частини, необхідно зазначити, що ритм є головною складністю виконання всієї п'єси, хоча в ролі основного малюнку виступають розміри $3/4$, а $3/8$, $2/4$, а інші використовуються лише у проміжних уривках. Педагогічна цінність тут полягає в тому, що виконавець покращує свої піаністичні навички, навчаючись відтворювати особливості танцювальної музики, а також створювати правильний тон за допомогою складних акордів. П'єса позитивно впливає на силу пальців піаніста. Токатна артикуляція має звучати у теплій атмосфері, а контраст інтенсивності музики має бути помітним. Долоня руки залишається організованою, кінчики пальців – зосередженими.

Збільшуючи динаміку, виконавець має показати, як збільшується сила гори, переконливо відтворити потрібний тон, а також звернути увагу на відчуття прорізання, яке має бути викликане музикою. Музичні фрази мають змінюватися плавно, без різких переходів. Ритм має залишатися рівним. Октави низького регістру звучать зі збільшенням динаміки, і різниця в інтенсивності звучання має чітко відчуватися. У кульмінації динаміка повинна бути дуже потужною, демонструючи масштаб музичної дії. Однак навіть тоді, коли мелодія звучить дуже піднесено, виконавцеві слід контролювати силу натискання на клавіші. Мелодія лівої руки на цьому моменті має велике значення. Еластичність кисті збільшується, а сила контролюється ним і не виходить за межі необхідного діапазону.

Необхідно звертати увагу на багатошарове звучання фактурний пластів та на якість звучання, яке характеризується щирим ентузіазмом та позитивно забарвленою фізичною силою, щоб повністю розкрити музику, що досягає піку емоцій. З іншого боку, необхідно дуже добре контролювати ритм, щоб краще розуміти народну музику. Кінець музичної фрази ще раз підштовхує музику до вершини переживань. При виконанні слід звертати увагу на контрастність звучання інтервалів. Останні два такти п'єси є вирішальними: це закінчення не лише третьої частини циклу, а й усього твору. Вся п'єса наділена духом

піднесення, а також пронизана переконанням у тому, що сила людського серця безмежна.

Чжан Сюелін (2016) зазначає, що всі хто опинялися у гірських селах Юньнана, бачили, що народ і не може жити без музики. Вони люблять виражати найпоширеніші речі та події в житті через музику. Наприклад, під час одруження у народу і є своя весільна мелодія; є також жалобні мелодії на похоронах; коли гості приходять до дому, вони використовують вітальні мелодії, щоб висловити свій теплий прийом тощо. Також відбувається багато грандіозних музичних заходів під час деяких спеціальних місцевих свят. Можна сказати, що цим твором Чжан Чжао відновив інтерес до народних традицій народу з південної Юнані, завдяки використанню сучасних технік фортепіанної композиції.

Автор спробував створити нові ідеї, інтегруючи музичні стилі двох різних етнічних груп, застосовуючи характерні лади *Юй* і *Чжен*. Унікальна структура твору також демонструє, що «під час процесу композиції уява та натхнення автора розширювалися, що стимулювало інновації» (Чжан Сюелін, 2016: 22). Однак, незважаючи на широке використання традиційних національних мелодій, композиційна мова цього фортепіанного твору унікальна через використання автором сучасних музичних технік, зокрема гармонійних побудов квартової та квінтової природи і нерегулярних ритмів. Тому, хоча фортепіанний цикл «Три балади південних передгір'їв Юннаня» уособлює яскраві риси національного стилю, він не є «звичайним» фольклорним твором, а відображає власні почуття композитора до рідної культури меншин.

Виконуючи цикл, необхідно звертати увагу на характерні риси кожної з п'єс і водночас не втрачати відчуття цілісності композиції. Якими б не були емоції, темп та музичні та технічні можливості виконавця, він зобов'язаний не дозволяти музиці перериватися. Між частинами слід робити паузу, проте вона не повинна бути занадто довгою. Пауза має бути поєднувальною ланкою загальної драматургії, а не зупинкою між частинами.

Безцінна народна музика Китаю дарує композиторам та слухачам невичерпне багатство, зокрема досвід, накопичений китайськими народами протягом багатьох поколінь. Щоб віднайти подібні мелодії та висловити їх власною музичною мовою, гармонійно поєднуючи їх характерні риси з власною індивідуальністю, композитору необхідно мати як природний талант і міцну теоретичну основу, так і власне глибоке національне коріння, палку любов до культури своєї Батьківщини. Місія композитора – залишатися людиною, що тонко відчуває та чітко бачить прекрасне, адже лише так можна навчитися відтворювати найпотаємніші струни душі, тим самим не лише прославляючи себе як митця, але й доносячи до багатьох слухачів звукову країну світу своєї країни, побачити й відчути її безмежну красу та полюбити її всім своїм відкритим, щирим серцем.

2.4. Ідея культурної спадкоємності у «Китайській мрії»: погляд у майбутнє

«Китайська мрія» (2013) була створена рівно через сто років з того часу, коли у далекому 1913 році відомий лінгвіст і композитор Чжао Юаньжень написав першу китайську фортепіанну п'єсу «Марш миру». З тих пір почалася епоха створення китайської фортепіанної музики, в результаті чого здійснилася мрія кількох поколінь композиторів. «Китайська мрія» Чжан Чжао, втілена на сцені неперевершеним піаністом-віртуозом Юнді Лі, стала справжнім тріумфом національного піаністичного мистецтва. Для популяризації цього твору композитор спільно з Юнді Лі та Шанхайським народним оркестром провели загальнонаціональні гастролі, відвідали Тайвань, намітили інші проекти. Незважаючи на те Чжан Чжао має дуже щільний робочий графік, він, тим не менш, знаходить час для бесід зі своїми студентами про місце національної музики та її перспективи. Він – пристрасний музикант, який створює музику, вчить грати і виконує її сам, перебуваючи на передовій національної культури.

Композитор прагнув у своєму творі відобразити сутність музичної культури китайської нації. Він втілює мрії старшого покоління фортепіанних композиторів і виконавців про досконалість сучасного фортепіанного мистецтва. Протягом кількох десятиліть Чжан Чжао був самовідданим творцем на передовій китайської музичної культури. Старанність і праця композитора не лише зміцнили його власну музичну мрію, а й загартували його стійкість. Високою метою стало для автора демонстрація художньої цінності «Китайської мрії» на світовій сцені, а також почесна місія – успадкувати національну культуру і передати її наступним поколінням. Чжан Чжао кількома простими, але щирими словами, описав сенс своєї роботи: «На мій погляд, китайська мрія – це мрія нації, і, водночас, це мрія кожного китайця, і це наша музична мрія як музичних працівників» (Ні Ін, 2015: 34).

Коли Чжан Чжао у 2013 році створював свій фортепіанний твір «Китайська мрія», сам термін уже звучав у суспільному просторі як гасло епохи. Вперше його проголосив новообраний Генеральний секретар КПК Сі Цзіньпін наприкінці 2012 року, що миттєво перетворився на ключовий елемент державної програми культурного та політичного самоусвідомлення. Йшлося про відродження китайської нації, про усвідомлення культурного та економічного потенціалу країни, про прагнення до модернізації, але без втрати історичної спадщини й національної традиції. «Китайська мрія» поєднала політичне бачення із символікою єдності культури, економіки та духовних цінностей (Чжан Хунвей, 2016). Цей суспільний контекст став потужним імпульсом і для митців, адже сам термін «мрія» виходить далеко за межі політики. Чжан Чжао сприйняв заклик комуністичної партії як творчий виклик.

Для Чжана Чжао головним було віднайти у пантеоні національних образів живу поетичну ідею, яка могла б відгукнутися в серці кожного слухача. В «Китайській мрії» композитор втілює звій символічний задум через особливу знакову систему – чотири удари дзвонів, «у яких переплітаються час і простір» (там само). Фортепіано наслідує звук стародавніх китайських дзвонів, що відлічують час. Цей бій уособлює епохи китайської цивілізації –

від давнини до сучасності.

Композитор розгортає символіку «чотирьох дзвонів», що проходять крізь весь твір: від відлуння стародавніх часів і глибинної культурної спадщини до драматичних потрясінь новітньої історії, від болісних випробувань і поразок – до тріумфу реформ та енергійного спрямування у майбутнє. Представлений цикл дзвонів відчувається не лише як основа музичної драматургії, а й як метафора історичного шляху Китаю від минулого до сучасності.

Не випадково в середині другого десятиліття XXI століття китайські митці активно зверталися до теми Батьківщини, до осмислення її історії та перспектив. У літературі, кіно, театральних постановках і, звичайно, в музиці проступала гостра потреба дати художнє втілення «новому національному наративу» (Чжоу Чен, 2016: 103). Для академічних композиторів це був також шанс заявити, що китайська музика здатна комунікувати з усім світом, використовуючи однаковою мірою західні інструменти та глибоко традиційні семантичні образи.

Композитор свідомо доручив фортепіано роль вісника довгої історії китайської культури, оскільки, на його переконання «цей інструмент здатний найточніше передати внутрішній дух Сходу» (там само: 104). Чжан Чжао переконаний, що голос фортепіано може «так передати акценти, що воно рухає серця людей, змушує їх битися частіше, змушує душу луною підспівувати йому, а простір заповнюється внутрішнім звуком, створеним довгими завислими нотами, природно зачаровуючи і залучаючи слухача. Це не лише музичний інструмент, який може сам співати, але й музичний інструмент, який може керувати серцем і вчить співати!» (Чжан Хунвей, 2016: 35). Так західним, екзотичним для Китаю, інструментом був створений «східний шарм» (там само), побудований інтеграцією між китайською та західною культурою.

Чжан Чжао так пояснює ідею створення свого твору: «Катастрофи минулого століття призвели до того, що нація втратила частину історичної пам'яті про свою велику давню цивілізацію, вона була змучена вчитися у Заходу і забути свою історію та минуле. Тому ми повинні прийняти і розуміти

обидва шляхи розвитку, продовжуючи при цьому спиратися на сутність західної культури, а, з іншого боку, відновлювати наше втрачене. Засновники китайської цивілізації могли б лише мріяти про таке майбутнє єдиного Китаю, який об'єднав би духовні скарби китайського народу, накопичені протягом багатьох поколінь, з досягненнями сучасної західної цивілізації!» (Чжан Хунвей, 2016: 36).

Таким чином, тема «Китайської мрії» набула подвійної функції: вона стала «державною ідеологемою», та водночас – художнім архетипом. Інтенаційний світ твору Чжана Чжао, попри західну природу інструмента, занурений у національні алюзії: ритми, що нагадують національні обряди, фактура, що нашаровує дзвонові звучання, мелодичні перегуки з китайською літургією дзвонів, які відомі ще з ритуальних ансамблів династій Чжоу і Хань. Тут фортепіано виконує функцію посередника, інструмента, який водночас «світовий» і «національний», спроможного донести китайський культурний код до глобальної сцени.

У цьому полягає символіка твору: відлуння чотирьох дзвонів стає не тільки історичною метафорою, а й образом самої єдності китайської культури через тисячоліття. Перший дзвін – це спадок давньої цивілізації, другий – драматичне нагадування про приниження й втрати епохи колоніального тиску, третій – радість відродження й реформ, четвертий – устремління у майбутнє. Таким чином у дев'яти хвилинах фортепіанної музики зводиться цілий «символічний храм», у якому відтворено 5000-літню історію як ментальний код звукового світу Піднебесної.

Не менш важливим є патріотичний аспект. Але «Китайська мрія» не сприймається як суто програмний твір на замовлення чи як офіційний відгук на політичне гасло. Вона звучить радше як художнє зізнання: мрія про націю, яка впевнено формує власний образ у глобальному світі, мрія митця, котрий хоче, щоб його інструмент став голосом культури, зрозумілим не тільки співвітчизникам, а й іноземній публіці.

Саме тому «Китайська мрія» вписується в ширший художній рух початку

2010-х років, коли китайські композитори та піаністи прагнули утвердити нову ідентичність на світовій музичній карті. Цілком слушно вбачати у творі Чжана Чжао не лише відгук на політичне гасло, а й приклад того, як сучасна китайська композиторська думка синтезує патріотичні мотиви із глибоким символічним зарядом, створюючи з музичного тексту своєрідну художню декларацію. Так постає «Китайська мрія» – ідея, що звучить уже не лише в політичних документах чи культурних стратегіях, а й у дзвінкому й водночас глибоко особистому голосі фортепіано.

Шість розділів твору складають драматургічну арку, наближену до симфонічного розгортання. Перший з них дихає світлим сумом і ностальгією за вічною батьківщиною; у другому оживає «спів стародавності», де чути пошану до глибинних національних коренів. Третя частина несе образ змагання й боротьби, наповнена енергією внутрішнього піднесення. У четвертій музика вибухає трагічною напругою – символом воєн та катастроф, що спіткали народ, – проте вже п'ята знову звернена до ідеї відродження, окреслюючи перспективу нового духовного та культурного розквіту. Остання, шоста, завершує цю подорож: звучать оптимістичні мотиви, пронизані легкою, світлою тугою, немов пісня пам'яті полеглих, у якій кожен відбитий дзвін стає знаком історичної спадщини.

«Китайська мрія» Чжан Чжао – це п'єса, що є своєрідною метафоричною подорожжю у часі та історії країни. Шість частин твору утворюють духовну арку: від інтонацій ностальгії та жалю – до світлої віри в відродження. Кожна інтонаційна деталь у цьому тексті – від повільного *Largo* на початку до стрімкого прискорення у фіналі – перетворена на символ. Саме тому виконавець відчувається не лише музикантом, а й «оповідачем історії» свого народу.

В основі твору гармонійно переплітаються традиційно китайські даоські ідеї та принципи, запозичені композитором із західних теоретичних систем. Так, Чжан Чжао реформує тричастинну західну структуру шляхом об'єднання її характерних особливостей з новими, раніше не використовуваними таким

чином музичними елементами. З одного боку, композитор спирається на китайський принцип *тан-даку* (摊达库), який передбачає закономірне чергування повільних, середніх і швидких темпів. З іншого – він вибудував цілісний розділ із трьох великих частин (експозиція – розвиток – варіантна реприза), що виразно перегукується із західною тричастинною формою. Обидва пласти структури накладаються один на одного: китайська варіативність внутрішнього національного матеріалу розгортається у драматургічній «арці» європейського типу.

Завдяки високій майстерності композитора в цьому об'єднанні всі складові проявляються в повній мірі і виглядають рівноцінними: китайські національні особливості не переважають над західними, проте вони відіграють у структурі твору найважливішу роль і не розчиняються в особливостях західної музики.

Перша частина «Ностальгія» починається зі вступу. Перші п'ять тактів панує розмір 4/4, де імітується глибокий гуркіт першого дзвону. Він має чисте, ясне, ефемерне звучання, у якому відчувається щось неземне, піднесене та навіть певною мірою містичне. Оригінальне, насичене та багате поєднання трьох китайських національних інтервалів утворює гармонію, що створює ефект дзвонного передзвону. Спочатку цей дзвін доноситься тихо, ніби здалеку; потім він ніби поступово наближається, з кожним наступним тактом стаючи все голоснішим, виразнішим та об'ємнішим. Нарешті, наближення дзвонного передзвону завершується, ніби застигаючи на місці. Це відбувається в той момент, коли звучання, остаточно розкрившись у всьому багатстві та в усій глибині музичних барв, досягає своєї повної сили.

Стриманий гармонічний ефект, що створюється частим використанням малої септими, відбиває перші миті після удару в дзвін – момент, коли дзвін тільки починає народжуватися в тиші, поступово наростаючи. Гармонія, утворена збільшеною квартою, відбиває характерний звук металу після удару по ньому, у той час як особлива гармонійна послідовність, утворена двома чистими квінтами, створює ще один унікальний звуковий ефект – довгого,

мелодійного, багато забарвленого глибиною різних звукових відтінків дзвонного передзвону.

В експозиції (тт. 6–25), яка викладається у імпровізаційній вільній формі, у якій слухач знайомиться з тільки-но народжуваною мелодією, що дає лише деякий натяк на те, як звучатиме основна тема, де панує темп *Largo*. В художньому плані ця частина несе настрій ностальгії і пам'яті, вона, як далеке відлуння минулого. Мелодія звучить не як інтимне зізнання, а як колективна ностальгія народу, його сум за втратами й любов до батьківщини.

У наступних тактах (тт. 6–25) розміри змінюються вільно, у постійних коливаннях; цей прийом втілює «принцип середини» *тан-даку* і створює відчуття невизначеного простору. Вже у 8-му такті з'являються перші гармонічні обертони, викладені лівою рукою, на які накладається мелодична лінія правої руки, стилізована під тембр давнього *гужена*: пам'ять немов оживає і з цього народжується «путь у даль».

Другий розділ «Спів стародавності» (тт. 26–41) знову спирається на *Largo*, але тепер мелодія стає більш насиченою і виразною: у правій руці виникають шістнадцяті тривалості, що створюють відчуття внутрішньої жвавості. У цьому фрагменті відчувається діалог символічних пластів: землі та неба, сучасності й стародавності. Ми наче чуємо голос традиції, що передається від покоління до покоління. Основна тема розгортається у верхньому регістрі в правій руці, тоді як ліва рука рухається восьмими, нагадуючи передзвін дзвіночка. Починаючи з т. 30 акомпанемент насичується шістнадцятими тривалостями, звук стає об'ємнішим і яскравішим; переміщення теми між руками надає просторової панорамності. Тут включається іще один принцип *тан-даку* – «посилення».

Третя частина «Боротьба» (тт. 42–54) хоча за своєю фактурною будовою спокійніша, але сповнена внутрішньої боротьби. Гармонічні зміни надають звучанню романітності та барвистості. Коли композитор починає чергувати розміри 6/4 та 4/4, додаючи складні акорди, що розширюють загальний звуковий «обрій». Тут домінує атмосфера піднесення й вольової рішучості. Це

пробудження народу, прояв його рішучості і сили. Музика ніби говорить: наш народ, переживши втрати, відчуває в собі нову енергію для боротьби й відродження. Тут є і драматизм, і надзвичайна гідність.

Четверта частина «Катастрофа» (тт. 55–88) починається у розмірі 3/4 (*Andante*), де звучить другий дзвін – цього разу похмурий. Це музика війни, національної катастрофи. Саме тут відчувається трагізм, що відсилає до китайсько-японської війни або ще глибше – до пам'яті Опіумних воєн. Фактурні лінії «миготять», немов холодні морські хвилі під час битви. При зміні розміру на 2/4, музика стає гострішою, тривожною. Динамізація відбувається через введення шістнадцятих тривалостей, розмір змінюється на 3/4, далі – повертається до 4/4. В окремих фрагментах домінують тридцять другі тривалості та фактурне перенесення теми до лівої руки. Це втілення «принципу прискорення» в *тан-даку*, а водночас і звукове відображення драматичних подій війни. Слухаючи цей розділ, у цих дисонансах відчувається «жаль громадян Китаю за тією шкодою, якої було завдано їх країні» (Чжан Хунвей, 2016: 35).

У четвертій частині дрібні тридцять другі тривалості правої руки зображують тривожний рух стихій. Акордові «нагромадження» часто викликають асоціації з *tutti* симфонічного оркестру, що надає фортепіанній фактурі широкого спектру тембрів і враження справді багатоголосого колективного звучання. Мелодія лівої руки виконує переважно октави, що гармонійно підкреслює та багаторазово посилює неповторну атмосферу басової частини твору. Гармонія, яку Чжан Чжао використовує в перших п'яти тактах даної частини, втілює в собі не лише тонке злиття традиційних та сучасних композиційних технік, а й характерні риси, властиві китайським національним мініатюрам.

Ці риси ми в тій чи іншій мірі можемо спостерігати протягом усього твору. Однак слід зазначити, що це той випадок, коли використання композитором різних варіантів тих самих музичних технік не робить звучання монотонним та одноманітним – тут воно, навпаки, надзвичайно гармонійно

підкреслює головну ідею твору, допомагаючи краще висловити взятий за основу сюжет, та надає музиці ще більшу цілісність, а також допомагає створити неповторну атмосферу, сповнену тонкої, витонченої та разом із тим багатогранної національної естетики.

П'ятий розділ «Відродження» (тт. 89–113) повертається до *Largo* і «принципу середини» у фактурі – звучить відлуння третього дзвону. Тепер він наповнений інакшим змістом: у ньому не лише сум, а й прагнення до нового відродження. Фактура поступово ускладнюється: з'являються шістнадцяті тривалості, у правій руці – тремоло, що створює образ хвиль, але тут тембрально хвилі світліші, ніж у четвертій частині. У т.105 змінюється на *Andante*, фактура наближається до третього розділу. Це вже не катастрофа, а початок руху до величного майбутнього. Музика тут урочиста, об'ємна, вона символізує проголошення про національне «відродження» держави і культури.

Заключний, шостий розділ «Фенікс» (тт. 114–126) знову відтворює основну тему у *Largo*, імітуючи звучання четвертого дзвону. Цей розділ – символ надії, мрії про майбутнє. З'являються різні види тремоло: «десять його варіантів символізують “десять пар крил Фенікса”, що підіймаються у небо» (Чжан Хунвей, 2016: 34). Далі розмір змінюється на 6/4, щоби в наступному знову повернутися до 4/4 відповідно до «принципу прискорення» (там само).

У міру того як мелодія, що передає передзвін китайських дзвонів, розвивається, у виконуваних правою рукою чистих квінтах, завдяки їх особливій музичній структурі, з'являється новий звуковий відтінок: кілька окремих інтервалів ніби зливаються до купи, утворюючи своїм звучанням інший інтервал – малу септиму. У цьому уривку частини завдання виконавця дещо ускладнюється: музичний текст тут вимагає від піаніста певної ширини долоні та довжини пальців, а також спеціальних виконавських навичок, що дозволяють впоратися з поставленим композитором завданням на необхідному рівні. Наприкінці мелодія розчиняється, ніби луною дзвону, що тоне у тиші. Ми відчуваємо музичний образ Фенікса, що злітає у небо, який є символом відродженого Китаю, його майбутнього. Останні акорди – це вже «не трагедія,

а життєстверджуюча молитва, яка розчиняється у вічності» (там само: 35). Таким чином, увесь твір спроектований з урахуванням подвійної структурної логіки: він органічно поєднує ритуально-циклічні принципи Сходу та ознаки драматургії музичних творів Заходу.

Втім, істотні технічні труднощі з виконанням цієї частини виникали переважно при виконанні ранньої версії твору. В одному з інтерв'ю Чжан Чжао зазначає, що при створенні пізнішої версії він зробив у цьому уривку деякі корективи з метою зробити його простішим для освоєння піаністами. Оскільки початковий намір композитора, який вирішив використати у творі саме цю музичну техніку, полягав у тому, щоб за допомогою даних акордів передати звучання китайських дзвонів, слід було уникнути такого методу відтворення, як арпеджіо, оскільки від цього мелодія втратила б свої унікальні особливості, що дозволяють музиці досить об'ємно та повно створювати ефект дзвонного передзвону. З цієї причини Чжан Чжао запропонував наступне вирішення проблеми: піаністи, які відчують істотні труднощі з виконанням малої септими, можуть грати найнижчу ноту мелодії лівої руки правою рукою, тим самим виконуючи її як декоративний звук, що є музичним прикрасою; проте решту частини акорду необхідно виконувати виключно лівою рукою. При цьому декоративний звук і весь решта акорду повинні бути настільки тісно пов'язані за звучанням, щоб слухач сприймав їх як єдине ціле.

Основний мотив мелодії, що складається з даних акордів, втілює в собі два протиборчі образи: образ світла та образ тіні. Боротьба цих образів проходить крізь усю музичну тканину твору, підкреслюючи ідею активної боротьби китайської нації за краще майбутнє для своєї батьківщини та піднесення, щирий патріотизм, властивий також і самому композитору.

Акорди, що створюють ефект дзвонів, протягом даної частини з'являються в основній мелодії чотири рази. Розглядаючи втілюваний ними образ світла, можна зробити висновок, що вперше вони звучать з 1 по 5 такт, символізуючи своїм чистим, ясним звучанням відкриття воріт у краще майбутнє для китайської нації та надію на якнайшвидше здійснення важливої

для китайців мрії. Потім ми чуємо ті ж акорди у тт. 55-57: тут вони символізують тривожний дзвін дзвона, що повідомляє населенню про початок Китайсько-японської війни. Третє появлення акордів відбувається в 89 такті. У цьому уривку частини вони звучать відносно недовго, проте й тут їх участь має велике значення: вона робить мелодію значно більш насиченою, яскравішою та драматичнішою. До кінця т. 93 акорди знову зникають, проте вони знову припиняють брати участь у мелодії лише на деякий час.

Четверте, заключне появлення акордів можна спостерігати з т. 114 по т. 118, де вони відбивають звучання дзвонів, що радісно та урочисто оголошують про початок великого відродження Китаю, надихаючи безліч патріотично налаштованих китайців своїм піднесенням передзвоном, а також яскраво символізуючи сутність і головну мету «Китайської мрії» – сильне, щире прагнення китайської нації до кращого майбутнього та безперервного культурного розвитку.

Існує безліч варіантів тлумачення другої семантичної сфери твору – образу тіні (Чжан Хунвей, 2016). «Темна» половина мелодії гармонійно вплетена композитором у музичну тканину «Китайської мрії». Протягом усього використання вищезгаданих акордів вона звучить безперервно, створюючи ефект вічного, природного, нескінченного злого початку, який ніколи не буде повністю знищений. Ця «темна» половина є важливою та невід’ємною частиною твору, бо, як казав єврейський містик Шимон бар Йохай, «... тільки той може називати себе людиною, хто долає й перемагає своє зле начало»⁹.

У т. 44-45 в основній мелодії стає особливо виразно чути, як звучання акордів змінюється. Насправді, воно починає змінюватися задовго до цього місця, проте, зміни, які відбувалися раніше, були менш істотними, тому раніше вони не справляли враження настільки бурхливого та стрімкого розвитку мелодії. Верхня нота «ля» нижнього акорду, що виконується лівою рукою, і

⁹ Цит. за https://toldot.com/jfamily/forchildren/forchildren_30561.html . Шимон бар Йохай вважається автором книги «Зоар», що стала основною працею каббали.

нижня нота «сі» середнього акорду, що виконується правою рукою, тонко поєднуючись у своїм гармонійному, цілісному звучанні, разом становлять другий основний інтервал, присутній у мелодії даної частини, тобто транспонування мінорних малих септим. Далі слідує акорди, у яких ключове значення має використання чистих квінт. Основна мелодія тут звучить переважно в правій руці дуже голосно, впевнено та рішуче, що відповідає силі духу китайської нації, її стійкості і сміливості у боротьбі за свої мрії та ідеали. Одна з найсуттєвіших відмінностей від попередньої частини полягає в тому, що тут повністю відсутня гармонія, що раніше створювалася завдяки використанню збільшених кварт. На заміну збільшеним квартам приходять чисті квінти – за рахунок такої зміни гармоній композитору вдається уникнути важкого, неясного, дисонансного звучання.

Проте відмова від використання даного інтервалу також є лише тимчасовою. Вже на початку наступного розділу звучать у лівій руці акорди, що утворюються збільшеною квартою, що повернулися в основну мелодію («мі» і «ля», а також «сі» і «мі»). Таке розташування інтервалів триває лише протягом восьми тактів. Мелодія тут низхідна, рухлива, яскрава що виразно передає відчуття важливих змін, що стрімко наближуються. Музика цієї частини виконується в особливій національній манері, що надає звучанню акордів увесь той же унікальний ефект дзвонного передзвону.

Починаючи з т. 55 перед нами постає та частина твору, в якій музика відбиває жах і жорстокість воєнних дій, які за своєю руйнівною силою можуть порівнятися лише зі стихійним лихом. З цього моменту образ світла та образ тіні перестають лише вести суперечку, а «почитають люто битися один з одним, і сприймаються войовниче, немов вони переплітаються у ході цієї битви і прагнуть поглинути свого супротивника, знищити його, повністю розчинивши в собі» (Чжоу Чен, 2016: 104).

Використання типових акордів, що звучали до цього, в тт. 55-56 повторюватися не буде. У даному уривку темп помітно прискорюється. Ритм також змінюється порівняно з тим, що ми чули раніше. У т. 58 прискорення

темпу досягає своєї максимальної, найвищої точки. Починаючи з цього моменту в основній мелодії панівною стає музична лінія, яка складається з акордів, що символізують образ тіні. Музика тут «важка», похмура, зловісна і разом із тим – урочиста, велична. Вона символізує напруженість і драматизм ситуації, що склалася, а також відбиває настрої населення, що сильно постраждало під час війни: розпач, страх, скорботу та жахливий душевний біль. Однак навіть у цій частині мелодія не є повністю позбавленою світлих звукових відтінків.

Музична тканина, що складається з акордів, які символізують образ світла, не зникає безслідно: вона як і раніше звучить, пробиваючись крізь «темну» музичну лінію, але її звучання в даній частині слабке, бліде, ледве помітне. Образ світла тут втілює в собі безсмертну надію китайської нації на перемогу та подальше поступове відшкодування всіх пережитих втрат, а також співає про мужність, безстрашність і незвичайну волю до життя. «Світла» музична лінія дає слухачеві зрозуміти, що, незважаючи на всі нещастя та труднощі, що випали на долю китайської нації, вона продовжує залишатися непереможною. Як би тихо та віддалено не звучала лінія образу світла, вона незмінно символізує безперервну запеклу боротьбу з супротивником-нападником, небажання здаватися своєму ворогу, прагнення до свободи та до відновлення справедливості. Сім арпеджованих акордів і квінтах, втілюють звукові нашарування малих септим, кварт і квінт. Такі поєднання є ще одним художнім засобом, що допомагає найповніше та барвистіше передати за допомогою мелодії звучання китайських дзвонів з усіма специфічними особливостями цього звучання.

Структура мелодійної лінії, що зображує образ тіні, включає акорди, що складаються з тих же інтервалів, що й «світлої» частини музики. Істотні зміни починають з'являтися лише з т. 77, де у мелодії лівої руки, у нижньому регістрі також з'являються кварта (що охоплюють «сі» та «фа»), а в партії правої руки, у верхній мелодійній лінії, починають звучати малі септими. Будучи основним різновидом акордів, що використовуються в музичному тексті «Китайської

мрії», дані вертикальні побудови пронизують усю структуру твору, роблячи її більш цілісною, гармонічною та логічно завершеною. Хроматичні гармонії у тій чи іншій мірі змінюючись протягом усього твору, мають різні звукові відтінки. Їх безперервна зміна робить музику «Китайської мрії» рухливою, живою та барвистою, надаючи їй разом із тим унікальні характерні риси китайської національної естетики. Кількість неконсонантних інтервалів у мелодії поступово зменшується до кінця твору. Зрештою мелодія приходить до чистого, узгодженого, гармонічного звучання завдяки використанню виключно чистих кварт та зникненню з обох мелодійних ліній усіх інших інтервалів, що символізує вирішення конфлікту між образом світла та тіні; остаточний результат цього конфлікту вже позбавлений будь-яких протиріч і розбіжностей.

У міру того як змінюються інтервали, з яких складаються дані акорди, модифікується також характер мелодії та ступінь напруженості її звучання. Трансформація мелодії виразно виражає як конфліктний, суперечливий стан у середині твору, так і урочисте, величне вирішення цього конфлікту, а також завершення боротьби двох основних образів твору, сповнене атмосферою згоди, гармонії та відчуття довгоочікуваної, палко бажаної перемоги. Такий спосіб передачі сюжету музичного твору та основних ідей, що полягають у його змісті, також є інноваційним гармонічним засобом для китайських національних фортепіанних творів даного жанру.

Автор «Китайської мрії» не лише знайшов співзвуччя між душею фортепіано та душею природи, відображеною в «І-Цзін», він втілює ідею єдності Неба та Людини, відобразивши картину світу, яка була співана в давній китайській поезії. Таким чином, композитор створив власну глибоку інтерпретацію «Східного шляху розвитку суспільства» (Чжоу Чен, 2016: 103). Фортепіанна «Китайська мрія» Чжан Чжао розкрила «вікно у світ, відкривши світовій сцені душу китайської нації. Почергові рухи рук піаніста, як помах крил птаха, підіймають угору ідею про оновлення національної культури» (там само).

У своєму фортепіанному творі Чжан Чжао активно звертається до

пентатонної інтонаційної бази як способу втілення «китайського звучання» на інструменті, західному до походження. Композитор органічно «вплітає» китайську пентатоніку в європейську піаністичну фактуру. Ладогармонічне мислення композитора включає сучасні звукові сполучення, що сприяє барвистому, живому звучанню мелодії. Використання такого поєднання допомагає відчутно диференціювати мелодійну лінію, яка є основною для кожного розділу твору і в найбільшій мірі передає їх загальний настрій та атмосферу. Поєднання модальності та функціональної хроматичної гармонії допомагає значною мірою збагатити основну мелодію: принести до неї нові відтінки звучання, зробити музику більш об'ємною, глибокою та насиченою, якнайповніше аутентично передати необхідну атмосферу та висловити головну ідею твору.

В інтерв'ю з Чжан Чжао, яке стосувалося, зокрема використання в «Китайській мрії» різних гармонійних засобів, композитор зауважує: «У своєму творі я взяв за основу китайську пентатоніку звучання та додав до цього ладу деякі окремі елементи, запозичені із семиладової китайської музичної системи під назвою *Ян*. Крім цього, я також використав у "Китайській мрії" особливі, специфічні звукові ефекти, що імітують звучання китайських національних тарілок. Невеликий дисонанс, що завдяки цьому відчувається у звучанні в цілому гармонійної мелодії, надає музиці атмосферу певної загадковості, хвилюючого почуття трепету перед чимось новим, раніше невідомим; крім того, даний звуковий ефект також добре відбиває поступове і спочатку нелегке зближення китайської та західної культур. У традиційних пентатонних музичних системах немає жодного ладу, який повністю відповідав би звучанню, що вийшло в результаті застосування цього інноваційного гармонічного методу. Дане звучання лише частково збігається з діапазоном деяких із ладів. Гармонічні засоби, використані мною у цьому творі, мають унікальні китайські національні риси, проте в той же час те, що звучання виходить за межі класичних пентатонічних музичних систем, надає мелодії зовсім інші, принципово нові звукові відтінки. Це робить її ще більш

щирою, живою, сповненою сильних та яскравих емоцій» (Ні Ін, 2915: 33).

Наприклад, в тт. 38-41, то цей уривок є яскравим прикладом класичного гармонічного методу, де мелодія виходить за межі строгого, чітко встановленого звучання: тут музика звучить легко, невагомо та вільно; вона ніби знаходиться поза тональними межами і не підпорядковується багатьом іншим принципам гармонії, що істотно обмежують можливості мелодії, яка видозмінюється та розвивається. Але далі музика повертається до більш строгого та класичного звучання. Тут мелодія звучить у тій же тональності, в якій ми чули її у вступній частині твору. За своїм звучанням вона найближча до класичної тональності *Соль Мажор*, проте звучання цього фрагменту має багато характерних ознак особливого китайського національного ладу *Яньле Гун* (*Yanle Palace*), або *Ян*. Це один із унікальних китайських ладів, що є невід'ємною частиною національної культури, який аутентично передає неповторний колорит китайських народних музичних творів. Одна з відмінних властивостей даного ладу – те, що акцент тут робиться на витонченій та спокійній естетиці основної мелодії, а також те, що ця мелодія звучить переважно в правій руці, тоді як ліва рука в основному акомпанує правій, привносячи в її мелодію різноманітні музичні прикраси та посилюючи ефект традиційно китайської атмосфери.

Говорячи про гармонічні засоби, що використовує композитор у супроводі мелодії, слід виділити арпеджовані акорди, крайні звуки якого утворюють малу септиму, тобто один із акордів (септакорд), що належать до класичних гармонічних засобів західної системи. Музика ніби «балансує» на межі двох різних гармонічних систем, оригінально та витончено поєднуючи їх у своєму інноваційному звучанні.

Деякий час співвідношення західних та китайських національних музичних елементів у музичній тканині залишається приблизно однаковим, лише трохи коливаючись то в один, то в інший бік, але в цілому дотримуючись нейтральної середини. Однак у підсумку частина мелодії, що складається з китайських національних музичних елементів, починає поступово

збільшуватися, з кожним наступним тактом все більше переважаючи над частиною, що складається з характерних рис західної гармонійної системи.

Починаючи з т. 40 ладове забарвлення основної мелодії відчутно змінюється: з'являються звукові відтінки, характерні вже виключно для традиційно китайського ладу *Яньле Гун* і мають вкрай мало спільного із західною гармонічною системою. З цього моменту звучання основної мелодії починає поступово знижуватися. У результаті, вже ближче до кінця частини, воно стає нижчим на кілька тонів. Після цього основна мелодійна лінія повністю переходить із правої руки в ліву, яка стає провідною. В нижньому регістрі мелодія звучить відчутно голосніше та виразніше. Права рука лише акомпанує, створюючи необхідне тло і час від часу додаючи до основної мелодії невеликі прикраси, м'яко підкреслюючи та посилюючи атмосферу, що створюється загальним звучанням.

У наступному розділі твору продовжують звучати арпеджовані акорди, засновані на малій септимі, проте, тут орнаментика вже не є лише деталлю акомпанементу, що виконується правою рукою. Такі прикраси представлені у вигляді додаткового, декоративного звуку, включеного композитором до складу основних акордів, що звучать у лівій руці. Використані тут гармонічні засоби впливають на зміну ладотонального контексту мелодії. Крім того, вони значно змінюють увесь настрій музики в цілому, роблячи атмосферу, яка до цього була урочистою та піднесеною, романтичною, мрійливою та ліричною, а також відчутно більш вільною та емоційною.

Зміни у звучанні основної мелодії стають ще помітнішими. Лад *Яньле Гун*, що панував у мелодії раніше, у цьому уривку змінюється на інший китайський національний лад – *Мі-Цюе Цінле Гун*. Однією з головних характерних рис даного ладу є явне переважання в ньому несиметричних гармонійних засобів, що при використанні створюють багатошарове, глибоке звучання. Звучання цього ладу є невід'ємною частиною багатьох китайських фортепіанних творів завдяки його здатності тонко та точно передати напружену, схвильовану атмосферу, що яскраво ілюструє сюжет творів, що

розповідає слухачеві про конфлікт, боротьбу та прагнення до перемоги над причиною душевних страждань ліричного героя.

В одному з інтерв'ю Чжан Чжао зауважив, що лад Мі-Цюе Цінле Гун має щось спільне з класичною пентатонною музичною системою, проте його звучання включає в себе значно більшу кількість різноманітних гармонійних засобів і до того ж має деякі традиційно китайські характерні риси, не властиві звичайному пентатонному ладу (Ні Ін, 2015а). Говорячи про свій твір «Китайська мрія», Чжан Чжао зауважує: «Піднесене, елегантне, стримане звучання *гучжєня* надає музиці, що виконується на цьому інструменті, унікальних особливостей, серед яких – здатність створювати у слухача відчуття свободи та безкрайнього простору. Це робить *гуджєнь* найбільш «легким», «повітряним» китайським музичним інструментом, що має значну схожість з фортепіано, яке також здатне викликати відчуття відкритого, нічим не обмеженого простору. Після XX століття багато композиторів у своїх творах прагнули використовувати багатошарову, незвичайну гармонію, що включає такі музичні елементи, як поліфонія, складні акорди, багатоголосні мелодичні лінії, що мають цілий ряд інноваційних для свого жанру характерних особливостей, та інше. Але незалежно від того, які інтервали та яка фактура використовуються в музичному тексті, я не прагну у своєму творі вийти за межі сфери сучасної західної гармонії. Я лише дещо модифікую деякі окремо взяті риси цієї гармонії з метою знайти своє унікальне звучання, свій власний спосіб створювати за допомогою музики ефект відкритого простору, свободи та легкості» (там само: 33-34).

Ладогармонічне мислення композитора у «Китайській мрії» представляє «сплав» багатьох елементів: чергування ладових структур, залучення китайських ладів *Ян*, що відкриває звучання до «безмежного простору» і *Мі-Цюе Цінле Гун*, який відбиває конфліктні моменти. У вступі та в п'ятому розділі ладові переходи «наскрізь» з'єднують усю композицію, тоді як у другій і третій ми спостерігаємо ущільнення гармонічного письма – романтичного за своїм характером. У четвертому розділі переважають дисонанси та контрасти,

які нагадують про катастрофічність історичних подій.

Показовим є використання специфічних вертикальних побудов – акордових «згустків», що повторюються в усьому творі. Вони створюють цілісність та єдність драматургії. Таким чином, гармонічний план постає не лише як стильотворчий чинник, а й як символіка: зіткнення модальної природи китайської традиції та вертикальної акордової логіки Заходу. Ці характерні особливості «Китайської мрії» дозволяють найточніше передати благородну патріотичну атмосферу та дух однойменної політичної концепції.

Музична тканина «Китайської мрії» відзначається надзвичайною гнучкістю. Наприклад, у першому розділі права рука наслідує тембр *гуджена*, використовуючи обертонову техніку й вільний ритм, лівій же передано призвуки дзвону. Починаючи з т. 18 співвідношення змінюється – і партія правої руки стає супровідом. Така «циркуляція теми» між руками пронизує весь цикл, уособлюючи філософський принцип постійного руху енергії – даоське циркулювання *ци*.

Складні акорди, що імітують передзвони, – ще один фактурний прийом, який є найбільш часто використовуваним у «Китайській мрії». Складні акорди, що звучать у різних звукових площинах і складаються з різних інтервалів, безперервною та цільною ниткою проходять крізь усю основну тему мелодії «Китайської мрії». У більшості подібних акордів включають інтервали малої септими, збільшеної кварта, чистої квінти. Систематизуючи характерні ознаки твору, можна також зробити висновок, що такі вертикальні побудови, переміщаючись по клавіатурі фортепіано в міру розвитку мелодії, в основному рухаються від нижніх регістрів до верхніх. Своїм висхідним рухом вони створюють урочисту, величну та ліричну атмосферу, в якій відчуття простору, впевненості та сили тонко переплітається з легкою, ледь вловимою хвилюванням, з чистою та щирою любов'ю до своєї країни, здатною зачепити струни душі будь-якого слухача.

Сам композитор коментує гармонійні особливості свого твору наступним чином: «Згідно із західною класичною теорією композиції,

пентатонові акорди можуть використовуватися в подібних творах як одна із сучасних гармонійних акустичних технік. Але гармонійні особливості більшості традиційних західних творів здаються непокєднуваними з використанням цієї техніки, тому така музична структура не поширена в традиційних західних роботах. Проте китайські композитори дотримуються іншої думки на цей рахунок. Протягом довгої та багатої історії Китаю естетична звичка часто вдаватися до використання пентатонних акордів як до використання однієї з характерних особливостей традиційної китайської музики була важливою рисою китайської національної культури. Багато китайських композиторів успішно покєднували у своїх творах цю техніку з найрізноманітнішими гармонійними особливостями, досягаючи при цьому гармонійного, цілісного та оригінального звучання. Традиційна китайська народна музика особливо звертає увагу на вираження художньої концепції за допомогою покєднання в музичному тексті різних гармонічних технік та інших структурних характеристик. Більшість творів, що належать до китайської народної музики, мають тихе, спокійне, впевнене звучання, що створює відчуття безмежного простору, чистоти, свободи та стриманої, благородної внутрішньої сили» (Ні Ін, 2015b: 67).

Звучання фортепіанного твору в цілому можна описати як тихе та таке, що ніби доноситься звідкись здалеку, у той час як використання вертикалі за участі пентатонних побудов посилює відчуття простору і разом із тим допомагає краще передати чистий акустичний ефект, традиційно властивий китайській національній музиці. Мала септима, що також активно використовується композитором у акордах, один із найбільш часто зустрічаються в китайській національній музиці інтервалів, так само як і збільшені кварта, що зустрічаються в «Китайській мрії». Покєднання ознак західної сучасної та китайської ладотональної системи створюють унікальний, оригінальний гармонійний ефект, що забезпечує музиці урочисте, а іноді – таємниче звучання.

На питання, пов'язане безпосередньо з використанням різних інтервалів,

сам Чжан Чжао відповів: «Я використовую чисті квінти для того, щоб передати вільне, відкрите, нічим не обмежуване звучання китайських дзвонів; я використовую збільшені квартали для того, щоб передати звучанням відчуття металу, з якого складаються дзвони; я використовую малу септиму для того, щоб передати ефект передзвону дзвонів. Всі три інтервали разом є засобом, що дозволяє мені якнайяскравіше, живіше та повноцінніше передати звучання китайських дзвонів за допомогою своєї музики» (Ні Ін, 2015b: 68).

Висновки до Розділу 2

В даному розділі представлений огляд фортепіанних творів Чжан Чжао, які репрезентують образ Китаю, де національна картина світу втілюється якоюсь особливою гранню.

Так, головним героєм музичного образу «Айлао Рапсодії» для фортепіано з оркестром є народ *хані*, частиною якого є і сам композитор. Гора – місце проживання людей, але це й характеристика їх сили й міцності. Ліричні епізоди, пов'язані з дзюрчання річок, небом, хмарами, безмежними краєвидами, відтворюють риси людяності ханів, найтонші відчуття ніжності та любові до близьких та свого краю. Таким чином, через музику передається не просто краса гір Айлао з її височенними піками, мальовничими терасами, це – своєрідний архетип «краєвиду духовної сили» людей, їх історична пам'ять та культурна спадщина народів, що їх населяють («духовний тип музичного пейзажу» за Цінь Тянь, 2012).

У Фантазії на теми пекінської опери «Піхуан» віддзеркалено історико-культурні смисли національного театрального мистецтва. Сцени, відображені в фантазії «Піхуан», неможливо розглядати без залучення контексту Автора. Зображення культурного ландшафту провінції Юньнань, почуття персонажів опери слугують відображенню вищих естетичних стандартів і філософії життя, прагненню істини та краси, надії на справедливість.

У циклі мініатюр «Три балади південних передгір'їв Юннаня» картини

життя народу і втілюються через образи природи (духовний тип пейзажу), дитини (як носія істини), калейдоскопу народних обрядів (ментальний код національної культурної традиції).

«Китайська мрія» втілює ідею національного відродження та культурної спадкоємності, виступаючи «музичним літописом» Піднебесної, створеним мовою західного інструменту. Ця масштабна композиція для фортепіано є своєрідною інтонаційно-символічною моделлю образу Китаю в узагальненому вигляді. Твір постає як синтез інтонаційного минулого і майбутнього прагнення нації, а всі технічні опори – від темпів і розмірів до фактурних деталей – набувають символічного змісту, зливаючись у велику метафору дзвонів часу й крил фенікса як образу відродженого Китаю.

РОЗДІЛ 3

НАЦІОНАЛЬНА КАРТИНА СВІТУ КИТАЮ У ФОРТЕПІАННОМУ ЗВУЧАННІ МУЗИКИ ЧЖАН ЧЖАО

3.1. Багатонаціональна панорама циклу «Китайські мелодії»

Звернення до образу Китаю не є новою музичною ідеєю, яка надихала виключно Чжан Чжао. Як зазначає дослідник Ши Юнь: «З початку ХХ століття, коли фортепіано та його репертуар почали поширюватися в суспільстві сучасного Китаю, реалізація націоналізації та локалізації музичної творчості для фортепіано стала заповітною мрією кількох поколінь китайських піаністів і композиторів, а також яскравим прапором, що гордо розвівається у сучасній та новітній китайській музичній сцені. Коли естафета фортепіанної творчості разом із успішним досвідом старшого покоління митців перейшла до рук сучасних композиторів середнього та молодшого віку, глибоке почуття історичної місії пробудило в них невгамовну творчу енергію та спричинило появу таких видатних збірок фортепіанних творів, як «Китайські мелодії» Чжана Чао, які вдало поєднують китайські та західні композиторські техніки та художню лексику» (Ши Юнь, 2018: 24).

Тут треба зробити уточнення стосовно назви збірки «Китайські мелодії», оскільки ця назва відноситься не до самостійного фортепіанного циклу в академічному сенсі, а скоріше до добірок окремих п'єс Чжан Чжао, об'єднаних за тематикою та стилістикою, кожна з них натхненна народними мелодіями різних регіонів Китаю. Такі зібрання часто виконуються та видаються разом під загальним заголовком “中国旋律” («Китайські мелодії»), особливо у педагогічному репертуарі. У різних виданнях та джерелах склад таких «добірок» може трохи розходитися. До них найчастіше потрапляють такі мініатюри, як «Далека Шангри-Ла», «Пісня кохання Кандін», «Пісня човнярів на Хуанхе» або інші п'єси за мотивами народних тем. Тобто п'єси Чжан Чжао

зі збірки «Китайські мелодії», що увібрала 20 обробок китайських народних мелодій, може бути надруковано в інших виданнях у різному складі. Здебільшого, це серія невеликих самостійних п'єс, упорядкованих видавником, які можна виконувати як разом, так і окремо, але їх завжди поєднує загальний концепт – «китайська мелодика» в сучасному фортепіанному викладі.

3.1.1. Музична «галерея» жіночих образів

Кожна п'єса про дівчину у збірці композитора – це не просто обробка любовної або побутової пісні. Це завжди символ місця, народу, характеру. У результаті з'являється своєрідна панорама Китаю: країна як мозаїка жіночих образів. «Жіночі» п'єси Чжан Чао можна порівняти з «букетом» живих квітів, зібраних із різних куточків Китаю. Жасмин, степова трава, дикий тюльпан, пряні східні пахощі чи просто плетений кошик польових пахучих трав – усі вони поєднані в єдиній композиції, де кожна квітка має свій колір і аромат, а разом вони створюють цілісний образ країни.

Дуже оригінальна і символічна «жіноча галерея» у циклі Чжан Чао являє собою карту загальної китайської культурної панорами, де кожна дівчина уособлює регіон, етнос, образ певного народу. Зібравши жіночий «образ Китаю» з осіб: від південної витонченості до північної грайливості, від степової епіки до східного танцю, Чжан Чао показав різноманіття і єдність Піднебесної через народні мелодії, персоніфіковані в образах дівчат. Для слухача – це ніби музична подорож країною, де кожна пісня знайомить із характером народу через символ жіночої душі та краси. Зробивши обробки народних пісень, композитор збудував власну панораму Китаю через жіночі образи, де кожна дівчина – це обличчя народу, характер регіону, емоційна барвистість.

«Моліхуа» (《茉莉花》)

П'єса представляє Східний Китаю, провінції Цзянсу, Чжецзян. «Жасмин» (Моліхуа) Чжан Чао створив в 2000-х роках за мотивами

однойменної народної пісні, яка виникла в епоху Цин (XVIII століття) у провінції Цзянсу, але стала популярною пізніше, завдяки опері «Квіти жасмину». Жасмин у Китаї – символ чистоти, скромності та гармонії в китайській культурі і зазвичай уособлює витончену, ніжну, чисту і скромну юну дівчину.

Композитор зберігає інтонаційне ядро оригіналу – мелодія «Моліхуа», але розвиває його за допомогою гармонійних барв, принципів варіаційності, збагачення фактури, наближеної до західної романтичної традиції. В результаті такого синтезу народна пісня перетворюється віртуозну концертну обробку. П'єса часто виконується на біс у концертах піаністів. Завдяки колориту та ефектній фактурі п'єса Чжан Чао «Моліхуа» дуже популярна в Китаї і далеко за його межами, вона включається до педагогічного репертуару, виконується студентами консерваторій, а також відомими лауреатами конкурсів.

Фортепіанна п'єса «Жасмин» (існують також версії для китайських національних інструментів та оркестрування) входить до численних збірок творів на китайську народну тематику Чжан Чжао, де він переосмислює китайський фольклор в дусі західної класичної традиції. Завдяки розвиненим технічним прийомам – арпеджію, октавам, трелям, ця п'єса дуже ефектна для концертного виконання. «Моліхуа» в аранжуванні для фортепіано – одна з найвідоміших п'єс з його циклу обробок китайських народних пісень.

«Жасмин» влаштована за принципом ліричної варіаційної фантазії на народну тему з прозорою фактурою, мелодією *cantabile* з романтичним розвитком, компактна за формою, але дуже насичена фактурними і динамічними прийомами і, таким чином, є сучасною фортепіанною п'єсою у західноєвропейській академічній традиції. Стиль твору одночасно увібрав як виразові засоби з романтичної палітри, так і звуконаслідувальні прийоми стилістики імпресіонізму — прозорі барвисті гармонії, педальні ефекти, імітаційне звучання китайських інструментів (*гуцинь*, *піна*). Розвиток теми проходить кілька перетворень – від ніжної ліричної подачі до потужної кульмінації.

П'єса розпочинається м'яким, прозорим звучанням, що нагадує передзвін дзвіночків або ніжне арпеджування, готуючи атмосферу «казковості», створює відчуття простору та легких пахощів, формує звукову «ауру» для появи головної теми. В експозиції теми у відносно спокійній тональності та без сильних фактурних нашарувань звучить сама народна мелодія «Моліхуа». Вона виконується співуче, *cantabile*, з опорою на просту прозору фактуру супроводу. Тут, майже без авторського втручання, зберігається традиційний ліризм першоджерела.

У першій варіації тема збагачується фігураціями, арпеджіо, легкою орнаментальною «сіткою». Музика стає віртуознішою, «повітрянішою», зберігаючи гнучкість ліній. У наступній варіації автор використовує прийом поступового нарощування щільності фактури, яка наповнюється прикрасами. Тема поступово ускладнюється: з'являються октавні ходи, широкі арпеджіо обох рук. Фактура стає близькою до романтичної фортепіанної стихії. У віртуозній кульмінації виникає драматична «хвиля» — відчуття потужного цвітіння та розливу емоції. У коді тема знову приймає більш ліричний, спокійний образ з використанням прозорої фактури (часто у високому регістрі, з переливами, як «відлуння» теми). П'єса закінчується світлим, умиротвореним чином — як загасаючі пахощі жасмину.

Завдяки розвитку теми, яка проходить через варіаційність до кульмінації і репризи з просвітленням, виникає емоційна арка: від м'якої ліричної наївності до яскравої експресії та назад — до прозорої тиші. Таким чином, п'єса Чжан Чао «Моліхуа» нагадує ліричну концертну фантазію, яка будується на поступовій трансформації простої народної теми в блискучу концертну мініатюру.

«Аламухан» (《阿拉木汗》)

Наступний жіночий образ із «галереї» Чжан Чао походить із далекого заходу Китаю — Сіньцзяну, де живе уйгурський народ. П'єса створена на основі однієї з найвідоміших уйгурських народних пісень, що оспівує красу дівчини на ім'я Аламухан. За жанром — це східна пісня-танець із виразним ритмом,

мелодикою з характерними орнаментальними прикрасами та арабо-центразійським колоритом. Її наспівна основа – уйгурська пентатоніка з додаванням секундових інтервалів (т. зв. «східний мажор»), які надають музиці пряного, вогнистого колориту. В уйгурській музиці дуже яскраво відчутні «східні» впливи Середньої Азії та ісламського Сходу: ритм, чепурні мелізми, танцювально-пісенна рухливість.

У своїй обробці Чжан Чао зберігає народну інтонаційну основу, але вплітає її у фактуру, насичену фігураціями, акордовими ходами, октавними розгортаннями, наближеними до романтично-віртуозної фортепіанної мови. Важливим є ритмічний фундамент: акордові пульсації акомпанементу нагадують удари *дарбуки* чи *дафи*, створюючи відчуття справжнього танцювального руху. Верхній голос, співучий і прикрашений орнаентами, імітує живий вокал, у якому мелізми надають мелодії яскраво східного забарвлення.

Структурно п'єса розпочинається з чіткого ритмічного вступу, що формує танцювальне «поле» для появи теми. Далі розгортається сама народна мелодія – тепла, відкрита, співоча. У процесі варіаційного розвитку звучання стає більш пишним, з'являються швидкі пасажі, переклички між регістрами, що символізують рух, красу та граціозність образу дівчини. У кульмінації фактура сягає майже оркестрової потужності: акордові каскади та октавні ходи створюють урочисто-гімнічний ефект, немов танець перетворюється на спів слави красі. Завершення повертає слухача до легшого звучання: тема ніби танок, що поступово стихає, залишаючи витончений музичний «післясмак».

Для виконавця тут найважливішим є ритмічна стійкість і відчуття «пульсу танцю». При цьому мелодію слід вести співоче і гнучко, з легкою східною орнаментальністю, а у звуці – шукати теплоту й легку «пряність», щоб уникнути сухості і зберегти піднесено-ліричний характер. У своїй основі ця п'єса є не лише портретом конкретної дівчини, а й символ уйгурської культури — енергійної, барвистої та емоційної.

Таким чином, у «Аламухан» Чжан Чао перетворює фрагмент локальної

традиції на блискучу концертну мініатюру в європейському стилі, надаючи народному наспіву яскравого академічного масштабу і підносячи образ уйгурської дівчини до символу краси та святковості.

«Сенжідма» (《森吉德瑪》)

Образ дівчини Сенжідми у циклі Чжан Чао переносить нас із Сіньцзяну назад на північний схід, у безкраї степи Внутрішньої Монголії. Саме тут виникла відома монгольська народна пісня «Сенжідма», що згодом увійшла до академічної традиції у численних обробках. У монгольській культурі Сенжідма – це не лише жіноче ім'я, а й символ жіночої краси, гідності й внутрішньої сили, яка поєднує ніжність із простотою та впевненістю степового характеру.

Мелодія оригіналу народної пісні відображає дух безкрайніх просторів: вона широка, співуча, розгорнута у часі, немов наспівна протяжність кочового життя. Для монгольської музики характерні розлогі кантиленні інтонації, більший діапазон, ніж у піснях центрального Китаю: звук тут немов «відкритий у небо». Чжан Чао у своїй інтерпретації максимально зберігає ці риси: мелодія звучить рівно, широко, з відчуттям простору, а акомпанемент створює своєрідний звуковий горизонт, схожий на протяжний подих степового вітру.

П'єса розпочинається спокійним, ніби задумливим вступом. Простота акордів і довгі звучання дають виконавцю час «відкрити простір» слухачам: ще ніби нічого не відбувається, але степ уже відчувається. Потім з'являється сама мелодія – співуча, трохи меланхолійна, з довгими розлогими фразами, які потребують справжнього *cantabile*. Це не камерний інтимний монолог, як в «Уйла», і не танцювальна розкутість, як в «Аламухан». Тут музика має монументальність і простоту степового пейзажу: один глибокий подих, одна безкінечна лінія горизонту.

У епізодах розвитку Чжан Чао насичує фактуру гармонічними нашаруваннями й хвилеподібними арпеджіо, створюючи ефект «подиху вітру, що біжить степом» (Чжоу Чен, 2014: 124). На тлі цих рухів мелодія звучить

немов голос дівчини Сенжідми, який розноситься просторами. Інтонації стають яскравішими, деінде з'являються урочисті підйоми, що нагадують спів кличного характеру – емоційний вигук у відкритий простір. Тут образ дівчини набуває символічних масштабів: не лише кохана, а й уособлення самої землі, її сили та природної краси.

У кульмінації музика сягає широкого розмаху: акордові підкладки роблять звук майже *хорум*, октавні підйоми додають урочистості. Це ніби момент, коли образ Сенжідми перетворюється з інтимного в інтерпретації співця на легенду про ідеальну красуню степу. Далі музика поступово відходить від гучної величі: фактура стає прозорішою, звучання м'якне, й п'єса завершується звуковим «відлунням», ніби далекі степові акорди поволі зникають у вечірньому просторі.

Для виконавця вирішальним у «Сенжідмі» є вміння зберегти відчуття простору й широти. Тут не можна поспішати: фрази треба співати, «розтягувати у часі», дихати разом з мелодією, дозволити слухачеві відчувати велич степу. У фактурних хвилях важливо не перестаратися з віртуозністю: вони не для блиску, а для передачі стихії простору. Мелодія вимагає рівної, глибокої співучості, внутрішнього тепла, бо її образ – це не кокетлива грайливість і не камерна інтимність, а спокійна велич зрілої жіночої краси.

Отже, у «Сенжідмі» Чжан Чао створив музичний портрет, в якому особистий образ дівчини перетворюється у символ національної краси. Для піаніста ця п'єса — це можливість не просто заграти мелодію, а й відкрити перед слухачем емоційний горизонт, простір нескінченного степу, в якому лунає голос жінки-символу.

«Уйла» (《乌依拉》)

У наступній п'єсі циклу Чжан Чао також представлений портрет дівчини, але вже з іншого регіону і зі своїм колоритом. Уйла – це також жіноче ім'я, і, як і в інших п'єсах, джерелом натхнення стала однойменна народна пісня даурів. Даури, нащадки монголономовних племен, живуть переважно у

Внутрішній Монголії та в Сіньцзяні. У тексті оригінальної народної пісні розповідається про прекрасну дівчину на ім'я Уйла, яку вихваляє співак за її красу, її доброту, жіночність. Таким чином, це лірична любовна пісня-прославлення (за жанром близька до п'єс «Аламухан» та «Сенгджідема», але має свій етнічний акцент). Музично вона простіше і ніжніше, ніж, інші п'єси цієї збірки, на противагу, наприклад, гімнічній «Люди співають нові пісні» або ритуальній «Пасторалі»: це камерна, інтимна пісенність.

Основу п'єси складає пентатоніка північно-східного типу: м'які, трохи сумні оберти, але загальне забарвлення світле. Це ближче за колоритом до «північних романсових співів», ніж до східних (уйгурських) або степових (монгольських). У Чжан Чао фактура гармонізована та забарвлена теплим романтичним акордовим звучанням.

Щоб відтворити «голос закоханого, який співає про дівчину» автор використовує плавну кантилену у верхньому голосі. Акордово-арпеджовані «переливи» у супроводі передають символи захоплення, ніжної ласки, «дихання вітру». Поступове наростання і спад динаміки відтворюють бурхливі почуття молодого закоханого від «злету» до «заспокоєння». Композитор навмисно зберігає простоту народної мелодії, але одягає її у фактурні «декорації» європейської романтичної школи.

П'єса розпочинається з ніжних акордових переливів, мов легкий вітер степу, одразу налаштовуючи на камерну, інтимну атмосферу. Далі звучить співуча, досить проста за структурою мелодія *cantabile*, у стилі «народного романсу», без важкого акомпанементу. Поступово фактура ускладняється: з'являються прикраси, арпеджіо, мелодія обрамляється гармонійно. Але, на відміну від «Аламухан», розробка тут не танцювальна, а пісенно-романсна, слухача охоплюють плавні хвилі емоцій.

У кульмінації звук посилюється до *mf* - *f* тема проводиться широко, а фактура стає щільнішою. У сенсі пісенного оповідання – це захопленість дівчиною закоханого, що відповідає кульмінаційній фразі «серце несе до неї». Далі музика знову заспокоюється, фактура рідшає, а мелодія звучить як

«відлуння кохання» і переходить у інтимний, умировотворений фінал.

Перед виконавцем п'єси постає завдання не зруйнувати камерну інтимність твору. Для цього треба гостро відчувати тонкі динамічні градації, бо надлишок гучності зруйнує довірчий характер. Оскільки образ дівчини Уйли, прославленої закоханим - це її «портрет у звуках», а вона щира, юна, ніжна, – музика вимагає м'якості, щирості, що досягається виконанням мелодії *cantabile*, мелодію потрібно не «грати», а «співати».

Ефект, що обволікає, створюється гнучкою але прозорою педалізацією. Ніжні дотики рук у супроводі імітуються арпеджіо, які повинні відчуватися, як ласкаві «хитання» почуттів. Таким чином, «Уйла» – це любовна камерно-лірична пісня-уславлення даурської дівчини зі світлим фіналом, і ще один портрет у «галереї дівчат» Чжан Чао.

«Гада Мейлінь» (《嘎达梅林》)

Портрет дівчини Гада Мейлінь відкриває нову грань «жіночої галереї» Чжан Чао. Якщо «Уйла» – це камерний інтимний романс, «Сенжідма» – монументальна пісня-легенда степу, то «Гада Мейлінь» – образ яскраво життєствердний, енергійний, у якому поєднано безпосередню красу молодості та відчуття героїзму. Це ще одна монгольська народна пісня, що відзначається своєрідною ритмічною силою та зоровою образністю: дівчина тут постає не лише як кохана, але й як символ внутрішньої стійкості, енергійного життєвого духу.

Мелодія оригіналу виростає зі степового співу – широка, голосна, але разом із тим ритмічно організована, з відтінком імпровізаційності. У перекладі Чжан Чао для фортепіано цей наспів перетворюється на концертний образ, сповнений енергії, напруги, руху. Якщо «Сенжідма» звучить як протяжний подих простору, то «Гада Мейлінь» – як відлуння кінського галопу: відчувається ритмічна пульсація, чіткі акценти, внутрішня моторика.

П'єса розпочинається щільним, навіть мужнім звучанням: «акордові звукові маси у басу створюють опору, ніби земля здригається під копитами

коня» (Чжан Кай, Дун Бісі, 2017: 150). Це один із ключових виконавських моментів – відчути масивність цього фундаменту, не грати його легко чи поверхово, а надати йому ваги й сили. Поступово зверху проростає мелодія – широка, трохи урочиста, але водночас сповнена жіночої краси. Вона наче поєднує два начала: силу і ніжність, твердість і співучість.

У середніх епізодах фактура насичується орнаментикою: з'являються арпеджіо, октавні розгортання, які надають музиці блиску й динаміки. Але відчуття «героїчної ходи» залишається. Композитор немов створює звуковий танець, який водночас є гімном: це не грайлива рухливість, як в «Аламухан», а велична святковість. Кульмінація твору розгортається з особливою силою: акордові каскади у двох руках створюють майже оркестрову велич. Звуковий образ Гада Мейлінь у цей момент постає не лише в образі конкретної дівчини а символу жіночої сили і величі в масштабі нації. Можна уявити не просто красуню, але й жінку-героїню, яку оспівує народ задля утвердження своєї віри у майбутнє.

Завершення п'єси відходить від цієї монументальності: тема поступово стихає, акорди стають більш легкими і прозорими, ніби гасне відлуння святкового танцю. Проте після цього залишається стійке відчуття святкової сили, оптимізму й величі, яке не розчиняється повністю, а продовжує жити у внутрішньому слухові.

Для виконавця головний виклик «Гада Мейлінь» полягає у балансі між силою та красою. Тут не можна обмежитися простим технічним блиском чи, навпаки, надмірною камерністю. Акцентована пульсація має звучати фундаментально, але не грубо; мелодія повинна залишатися світлою, ясною, з відтінком героїзму. Виконавець має відчути ритм як рух уперед, як народний танець, який водночас є священною піснею про жіночий образ — сильний і прекрасний.

Таким чином, у «Гада Мейлінь» композитор підносить тему жіночої краси на рівень героїчного символу, де образ дівчини стає втіленням гідності та святкової енергії народу. Для піаніста ця п'єса – це не тільки технічна

віртуозність, але й мистецтво відтворення образу величного духу степової пісні, у якій поєднані краса, молодість і життєва сила.

«Плету квітковий кошик» (《編花籃》)

Серед яскравих «портретів дівчат» у циклі Чжан Чао п'єса «Плету квітковий кошик» вирізняється особливою інтонаційною простотою й невимушеною життєрадісністю. У ній немає масштабності «Сенжидми» чи героїчної сили «Гада Мейлінь» – це побутова сценка, легкий штрих до жіночого образу, що відтворює риси повсякденної чарівності й наївної чистоти. Джерелом є відома китайська народна пісня, популярна в північних провінціях, яка супроводжувала традиційні ярмаркові ігри та наближалася до жанру «побутового танцювального куплету» (Чжан Кай, Дун Бісі, 2017: 152).

Мелодія оригіналу проста, грайлива, сповнена повторних зворотів, у яких відчувається ритм рук, що сплітають кошик, і легке наспівування зовсім юної дівчинки за роботою. Це пентатоніка з ясною тональною основою, без складних мелізмів, більше нагадує дитячу пісенність. І саме цей «простодушний» характер і привернув Чжан Чао: він не намагається ускладнювати первісний матеріал, а радше розвиває його шляхом дрібних варіацій, фактурних імітацій і прозорих акордових гармоній.

Твір починається з легкої, майже наївної інтонації, яку піаніст повинен передати не як «концертну заяву», а як теплу усмішку. Мелодія звучить грайливо, *cantabile*, із відтінком народного гумору. Супровід легкий, арпеджований, створює фон для «роботи рук» – ми ніби відчуваємо ритм плетіння чи легке погойдування.

У серединних епізодах музика стає трохи «розкутішою»: мелодія прикрашається мелізмами, фактура розширюється у регістрах, з'являються веселі переливи, наче голос дівчинки стає гучнішим, бо вона вже не лише працює, а й ніби з кимось грається, кокетує. Тут для виконавця важливо не «переграти» – зберегти відчуття камерності й усміхненої природності.

Кульмінаційна хвиля не має масштабу драматичного піднесення, як у «Моліхуа» чи «Аламухан». Вона радше схожа на легке пожвавлення, на

«граційний вихиляс»: акорди звучать яскравіше, динаміка піднімається до *mf*, мелодія отримує маленький «святковий акцент». Це момент, коли образ дівчини у пісні сягає вершини свого безпосереднього шарму: вона молода, весела, допитлива. Далі музика знову стає більш спокійною, фактура – прозорішою, а фінал звучить легко та невимушено: немає урочистої завершеності, радше – це «відлуння руху рук» чи наспіву, який втихає, коли робота вже закінчена. Ефект – наче дівчина поклала плетений кошик і, усміхаючись, зникла з поля зору, залишивши приємне світле враження.

Для виконавця головне завдання – створити відчуття природності та чистоти. Тут не працює важкий динамізм чи віртуозна демонстративність. Навпаки, потрібне відчуття «простого щастя»: м'який співучий звук, гнучке *rubato* у фразах, тонка гра педаллю, щоб відтворити легкість і прозорість. Піаніст повинен уявляти, що він не «концертує», а «наспівує разом із дівчиною», сидячи поряд із нею, поки вона займається плетінням.

Отже, «Плету квітковий кошик» – це чарівна жанрова замальовка, у якій жіночий образ постає найневибагливішим, але від того найщирішим. Чжан Чао показує, що і в малому, буденному є краса: у простій пісеньці, у дівочій роботі, у світлому наспіві, який наповнює повсякденність поезією.

3.1.2. Географічна «мозайка»

У циклі фортепіанних п'єс Чжан Чао образ Китаю постає не лише через людські характери чи емоційні історії, а й через «карту місць», що звучать у музиці. Для композитора простір завжди живий: ріка, гора, місто чи навіть ідеалізована земля на межі реальності й мрії мають власний голос, інтонацію, ритм. Ці п'єси творять своєрідну *географічну мозайку*: кожен топос має не лише культурно-етнографічний відбиток (жанри трудової чи гірської пісні, наспіви різних етнічних груп), а й художнє узагальнення, у якому конкретний локальний мотив стає образом усієї країни. Через пентатоніку, характерні лади, специфічні фактурні прийоми Чжан Чао формує звуковий ландшафт, у якому

Китай постає як багатоголосна єдність своїх просторів і традицій. Саме ця єдність і розкривається в подальших музичних «замальовках» – від річища Хуанхе до далекої Шангри-Ла.

«Разом із піснями гір Чжу» (《与竺山歌》)

У циклі Чжан Чао ця п'єса звучить як ода горам гірського масиву Чжу – передусім як відлуння давніх *шаньге* («гірських пісень»), традиційних для північних регіонів Китаю. Ці народні наспіви виконувалися пастухами чи селянами у відкритому просторі гір. Цей пісенний жанр завжди відзначався широтою дихання, протяжністю фраз і особливою «резонансністю», адже призначався для співу просто неба. У музиці Чжан Чао цей природний образ втілюється як картина високого, вільного й величного простору, де голос людини зливається з навколишнім ландшафтом.

Ладо-інтонаційна основа тут опирається на пентатоніку з широкими інтервалами, які передають враження перегуку, ніби «голоси кличуть і відповідають» у горах. Гармонія утримується вільно, з модальними відхиленнями, завдяки чому виникає особливий ефект «плаваючої» тональності – слухачеві ніби важко прив'язатися до фіксованої тоніки, як очам у безкрайому степово-гірському краєвиді.

Композиційно п'єса побудована за принципом варіаційно-куплетного розгортання, подібного до народної імпровізації. У вступі з'являється спокійна протяжна мелодія, якій властивий розмірений наспів простого селянина. У середньому розділі ця мелодія починає «оживати»: додаються орнаменти, збільшується динаміка, у фактурі з'являються «сплески-згуки», схожі на природний перегук у горах. Це вже не просто пісня, а її об'ємний простір, у якому чути й відгомін, і відлуння. Кульмінація схожа на несподіваний підйом голосу, який раптом розкочується горами, підсилений акордовою фактурою. Заклучна частина знову повертає спокій і ясність, але мелодія вже більш прикрашена, наче пройшла шлях очищення і заспокоєння.

Виконавські завдання тут особливі. На піаніста покладається роль не просто «оповідача», а співака, що відтворює природу людського голосу з

притаманною йому свободою темпу й дихання. Тут важливе *rubato*, тонкі затримки і «зітхання» фраз. Прийоми педалізації мають створювати ефект акустичного резонансу гірського середовища – звук не має бути сухим, а навпаки, повинен «плинути й відлунювати». У кульмінаційних моментах виконавець має дозволити собі ширший, резонансний звук, майже як вигук або заклик, але обов’язково повернутися потім до м’якої розспівності – адже фінал це не героїка, а спокійне єднання з природою.

Отже, «Разом із піснями гір Чжу» – це не маршова подорож і не танцювальна замальовка, а лірична пейзажна мініатюра, у якій Чжан Чао перетворює фольклорний спів у художнє втілення гірського ландшафту. Для піаніста це можливість відчувати себе «народним співаком у горах» – і передати слухачеві велич простору, що дихає разом із музикою.

«Маленька річка тече» (《小河淌水》)

Ця п’єса Чжан Чао приносить нам звучання з іншої частини Китаю — провінції Юньнань (південно-західний Китай), батьківщини народу І, та, одночасно, «малої батьківщини» композитора. «Маленька річка тече» – одна з найвідоміших любовних ліричних пісень цієї землі, і у ній поєднуються два образи: природи і людини. З одного боку, тут ми чуємо картину вечірнього пейзажу – тиха річка, що спливає в далечінь; з іншого – дівоча думка про кохання, що, немов сама вода, тече повільно і м’яко.

Для Чжан Чжао ця пісня стала матеріалом для створення пейзажної любовної лірики. Ладова основа – пентатоніка юньнаньського типу: тепла, світла, з легким сумовитим відтінком, що додає їй глибини. Гармонії у обробці романтизовано забарвлені, але так, щоб не порушити природної ширості мелодії, а тільки відкрити її як прозору річкову воду, що сяє блиском у сонячному світлі.

У п’єсі все підпорядковане звуконаслідуванню руху води. Вступні арпеджіо звучать як перші переливи струмка. У цьому моменті для піаніста головне – не поспішати, дозволити кожному звуку «розтектися», створюючи атмосферу тиші й очікування. З появою основної мелодії звучить сама народна

пісня: розспівна, зберігаюча розлогі кантиленні інтонації, наче голос дівчини, який звучить самотньо серед вечірнього пейзажу. Акомпанемент тут прозорий, він не повинен відволікати від лінії верхнього голосу: фактура залишається, «як повітря над річкою».

У подальшому розвитку фактура хвилеподібно наростає: з'являється більше акордових звукових «плям», варіюються прикраси, мелодія «розквітає» й перетворюється на більш емоційну. Та при цьому тут відсутня драматична експансивність – кульмінація швидше нагадує інтимну сповідь серця, ніж гучний вигук. Виконавцю важливо підкреслити цей характер: це не симфонічне *forte*, а теплий, насичений звук, як тихий, але міцний потік почуття. У заключному розділі музика прозоріє. Знову домінують верхні регістри, крихітні арпеджіо «грають» як відблиски на воді, і тема знову набирає первісної простоти й наївної краси. Завершення – світле й умиролюбне, немов річка повільно зникає за обрій, залишаючи спокій у душі.

Для піаніста першочерговим завданням стає створення *співу* на фортепіано – мелодія має лунаати так, ніби її виконує дівчина над берегом: ніжно, протяжно, *cantabile*, з теплим диханням фраз. Ритмічний рух має текти плавно, «по-водяному», без різких акцентів. Арпеджіо в обох руках – це «потік», який треба відчутти як безперервний рух, не розливаючи звук у музичну «каламуть». Важливо контролювати педалізацію, зберігаючи прозорість. Динаміка повинна розкриватися від ледь чутного *pianissimo* до м'якого *forte* – без напруги й агресії.

Отже, «Маленька річка тече» в обробці Чжан Чао – це лірична мініатюра-пейзаж, у якій природний образ плавного руху води зливається з людським почуттям любові. Для виконавця це можливість створити «звук природи» на фортепіано і поділитися з аудиторією тихим, але глибоким відчуттям внутрішньої гармонії.

«Народ Ва співає нові пісні» (《阿佤人民唱新歌》)

У цій п'єсі Чжан Чао звертається до культури народу *ва* (佤族),

мешканців Юньнаню, чії традиції глибоко пов'язані з ритуалами, співом та гуртовими танцями з барабанами. Сам наспів «Люди співають нові пісні» – уже не суто аутентичний фольклор, а відома пісня XX століття в «оновленій обробці»: на основі традиційних мотивів створено святковий гімн радості, символізуючи «нове життя нації». Тобто це одночасно і фольклор, і «модерна народна класика». Образно перед виконавцем постає не інтимний пейзаж чи жіночий портрет, а масова святкова сцена. Тут звучить колективне «ми»: хор, барабани, радісна хода. Тому музика наповнена не камерним ліризмом, а силою й масштабом, розгортаючись як своєрідна фортепіанна кантата на народну тему.

Основою п'єси є пентатоніка, типова для народів південного Китаю, особливо *ва*, яка тут звучить як світлий, відкритий «сонячний мажор». Чжан Чао підсилює барви, вводячи зближення терцій і кварт, що створюють яскраві ефекти героїчного забарвлення. Місцями можна говорити про прийоми, характерні для китайських гімнічних пісень у ладі *Гун*, близького до західного мажору, але з пентатоновим «звільненням» від напружених ступенів. Завдяки цьому мелодія зберігає простоту, але гармонічно «грає» ширше, ніж у сирому фольклорі.

Вступ вражає потужними акордовими ударами – це справжні «удари барабанів», які відразу відкривають простір свята. Далі звучить головна тема – проста, майже наспівна, але зі стрибками інтервалів, характерними для манери співу *ва*. В уяві це не соло, а гуртовий спів, тому фортепіанна фактура відразу має «хоровий» орнамент: акорди тримають мелодію, створюючи ефект масовості.

Середня частина посилює відчуття руху. Баси імітують удари барабана, акорди розширюються, регістри розтягуються «вшир», наче ми бачимо, як танець охоплює все коло. Звуковий розвиток веде до кульмінації – симфонічного *tutti* на клавіатурі, коли акорди в октавах, широка педаль і *fortissimo* створюють гімнічний настрій. Це момент масового піднесення: можна уявити площу, де весь народ співає про нове життя. Закінчується твір

не завмиранням, як «Річка», і не усмішкою, як «Кошик» – тут усе завершує урочисто-святковий жест: акордовий фінал у мажорі звучить як «знак перемоги», відчуття масової радості.

Для піаніста у цій п'єсі головним є масштаб і світла енергія. Звук повинен бути потужним, але не «важким»: блискучим, пружним, яскравим. Потрібно мислити фрази «широкими подихами», наче співає не одна людина, а цілий хор. Особливо важлива ритмічна ясність – «барабанний пульс» має звучати чітко, але з відчуттям танцю, а не сухого маршу. Динаміка охоплює великий діапазон: від міцного середнього звучання (*mezzo-forte*) до святкового *tutti* на кульмінації. Піаніст повинен грати так, ніби за ним стоїть народ, і він передає його колективну енергію через клавіатуру.

Отже, «Народ Ва співає нові пісні» – це святковий гімн, перенесений Чжан Чао на рояль як масовий танець-пісня. У ньому простий народний мотив перетворюється на символ колективної сили і радості. Для виконавця це не камерна лірична замальовка, а можливість відчути себе учасником великого хору, де музика стає святковим символом єдності.

«Пісня човнярів на Хуанхе» (《黄河船夫曲》)

У китайській культурі Жовта ріка (Хуанхе) – не просто географічний об'єкт, а символ витоків цивілізації, місце народження й сили нації. Пісня човнярів, яка в своїй основі мала суто трудове значення – «喊号子» – спів і вигуки, що задавали ритм веслуванню, давно змінила межі побутового жанру. У XX столітті цей мотив став одним із національних знаків: образ праці човнярів на неспокійній ріці почав означати сам дух народу, його витривалість і волю.

Чжан Чао у своїй фортепіанній обробці передає цей подвійний сенс. З одного боку, композитор активно застосовує прийоми звуконаслідування – удари весел, вигуки, передихи, а з іншого – змальовує грандіозний символ Китаю – Хуанхе уособлення сили країни. Це не просто замальовка, а музична алегорія китайського народу, що долає стихію історії.

Вихідна мелодія тримається на пентатоніці із кварто-квінтовими опорами, що створює відчуття міцного «каркасу». У викладі Чжан Чао інтонації набувають героїзованого звучання: він використовує стійкі витримані баси, що нагадують тривале веслування; а секундові перегуки між голосами викликають ефект «перегукування» човнярів. Це ладо-інтонаційне поле створює і відчуття первісного фольклорного крику, і символічної монументальності народного звучання.

П'єса побудована на контрастах. Уже з перших тактів з'являється ритмічний остинатний «кістяк», схожий на удари весел об воду: басова пульсація з акордами. Цей рух упізнавано «трудовий», але у фортепіаному викладі він стає художнім образом моторики та впертого народного руху. Далі з'являється ширша протяжна мелодія – як віддзеркалення самої ріки: її горизонтів, широких течій, величі.

Середня частина відкриває ліричну панораму: ніжніші кантиленні лінії з м'якою педалізацією, більше повітря у фактурі. Це наче момент, коли праця вщухає, і ми вдивляємося у саму велич Хуанхе. Потрібно грати цю частину так, щоби мелодія «дихала» широко, із простором, немов погляд біжить за течією.

Повернення головної теми відбувається з подвоєною енергією: удари стають потужнішими, октавні ходи розгортають динаміку до кульмінації. Тут Чжан Чао створює образ героїчного *tutti* на роялі: злагоджена робота човнярів стає образом народу, що у єдності здобуває силу, спроможну долати і стихію, й історичні перешкоди. Фінал утверджує цю колективну міць: акорди звучать широко, переможно, без коливань.

Для піаніста головне – поєднати конкретні образи і символіку. Ритмічне остинато в басу треба тримати міцно й зібрано, кожен удар – як помах весла. Але верхня мелодична лінія повинна не втрачати співучості: це голос народу, який не тільки працює, але й співає. Важливо уникати механічної маршовості: зміни динаміки, акценти і «переклички» у фактурі мають дати відчуття живої праці, людської участі.

Середній розділ – момент кантилени: педаль тут мусить подовжити

звучання фактури, щоби звук став ширшим і глибшим, як саме річище. А у кульмінації потрібна справжня концертна енергія: октавні ходи і акордові удари мають звучати як оркестрове *tutti*, але без важкості – з відчуттям сяючої сили.

Отже, «Пісня човнярів на Хуанхе» у версії Чжан Чао — це більше, ніж трудова замальовка: це епічна поема про народ і його ріку, де конкретний образ веслувальника зливається з символом нації, яка прокладає собі шлях крізь бурхливі води історії.

«Подорож до Цзянчжоу» (《走絳州》)

У назві твору Чжан Чао зафіксована конкретна топономіка – Цзянчжоу в провінції Шаньсі (північ Китаю), але це не просто географічний маркер. У китайській культурі такі «географічні сюїти» завжди пов'язані з місцевим побутовим колоритом, передусім із пісенно-танцювальними традиціями. У п'єсі виникає відчуття ходу, руху вулицями міста, святкової процесії, де музика немов вбирає у себе дзвін барабанів, шум ярмарку, стихію народного гуляння.

Мелодична основа спирається на пентатоніку регіону Шаньсі, із характерною міцною опорою на квінту та тоніку. Однак Чжан Чао вводить і додаткові відтінки – хроматичні ходи, квартові інтонації, завдяки яким звук набуває ніжного перегуку із народними духовими й ударними інструментами. Таке інтонаційне поле створює атмосферу протяжного, але енергійного руху.

Фактура побудована на ритмічному остигато: у басу звучить щільна пульсація, що нагадує удари під час святкової ходи, тоді як верхній голос інтонаційно наближається до наспіву. Музика постійно «густішає»: від прозорої одноголосії лінії до акордових нагромаджень, які творять кульмінацію. Композитор будує п'єсу за тричастинним принципом: початкова енергійна тема з «кроковим» мотивом; далі – середина зі споглядальною кантиленою, мов зупинка й вдивляння у навколишній краєвид; і фінальне повернення, де головна тема звучить у розширеній фактурі, перетворюючись на справжнє фортепіанне *tutti*.

Для виконавця ключовим завданням є відтворення подвійності: енергії

ходи і співучості мелодії. Ліву руку потрібно вести чітко, немов ударний каркас, але без сухості – звук має залишатися святковим і барвистим. У середній частині важлива широка педалізація, яка створює образ простору, ніби погляд на місто з висоти пагорбу. Кульмінаційний розділ вимагає справжньої концертної сили, але при цьому святкової, легкої – не як марширування війська, а як розквіт народного свята.

Отже, «Подорож до Цзянчжоу» – це географічний музичний портрет: подорож не лише вулицями давнього Цзянчжоу, але й крізь ритми живого міського побуту, де фортепіано звучить, мов оркестр із барабанами, голосами й дзвінками інструментами.

«Пісні гір Цзин'янь» (《景颜山歌》)

Гірські пісні (*шаньге*) здавна вважаються втіленням природної стихії китайського народного співу. Це мелодії, які виникали просто «на схилі гори», відгукувалися луною в долинах і відзначалися протяжністю, гнучким ритмом та інтонаційною свободою. П'єса Чжан Чао «Пісні гір Цзин'янь» є саме такою музичною картиною: вона виростає з простоти народної інтонації, але у фортепіанному звучанні розгортається у величний простір образу гори.

Початкова тема тримається на пентатоніці, зі стабільною опорою на квінту і основний тон. Тут майже відсутнє гармонічне ускладнення, головне – співуча кантилена. Але згодом у фактуру додаються секунди, септими, які не порушують автентичну стилістику, а лише збагачують мелодію відтінками ліризму. Характерні квартові та секундові прикраси надають темі відчуття природної імпровізаційності.

Композиційна логіка побудована за принципом варіаційності. Початкова мелодія звучить просто й чисто, ніби самотній голос. Потім вона орнаментується, діапазон розширюється, фактура поступово густішає, звук «відлунює», немов у горах. У серединному розділі з'являється більше динаміки, контрасти *rubato* і «суворого» пульсу: це нагадує живе дихання співу на відкритому просторі. Завершення повертає початкову простоту, але з

відчуттям внутрішнього розширення.

Для піаніста ключовим є уміння заспівати мелодію на клавішах: звук повинен бути теплим, дихаючим, ніби вокальна лінія без слів. Педаль створює акустику «гірської долини», у кульмінаційні моменти вона має дозволити звучанню сяяти й ширитися, а у фіналі – розчинитися, залишаючи прозоре затихання. Таким чином, «Пісні гір Цзин'янь» – не лише інструментальна замальовка, а перевтілення народної гірської пісні у фортепіанній мові, де панує простота, співучість і відлуння гірського простору.

«Далека Шангри-Ла» (《远方的香格里拉》)

На відміну від попередніх народних пісень, ця мініатюра Чжан Чао спирається на символічний топос. «Шангри-Ла» – міфічна земля щастя й гармонії, що набула особливого забарвлення у китайському культурному просторі, адже саме так нині називається район у Тибеті провінції Юньнань. Для слухача це передусім поетичний образ: далекі гори, повітряна чистота, утопія миру і світла.

Музична тканина відображає цю подвійність – реальну географію й мрію. В основі звучить проста пентатонна мелодика, близька до тибетських або *насі-співів*, із характерними плавними терціями. Але Чжан Чао обрамлює її фактурою, що тяжіє до стилістики імпресіонізму: прозорі арпеджіо, сйливі гармонії, ефект «дихання світла». Саме цей ладо-гармонічний простір створює відчуття віддаленої «утопії».

Розгортання п'єси відбувається поступово. Вступ – це немов туман гір: дзвінкі акордові розсипи, прозоре *pianissimo*. Потім виринає головна тема – проста, наспівна, чиста, немов голос із далини. Далі музика розростається, фактура насичується арпеджіо, звук «розкривається», розповсюджуючись на весь діапазон клавіатури. Кульмінація «перегукується» з гімнічним оспівуванням: сила не драматична, а світла, святкова. Завершення ж розчиняється у тихих акордах, зображаючи віддалену луну.

Виконавець має прагнути створити медитативну ауру: початок повинен

звучати наче подих, прозора, майже без ваги. Головна тема вимагає співучого, широкого *cantabile*, яке несе в собі не стільки особисту емоцію, скільки світлий гімн гармонії. У кульмінації слід відчувати силу, але не тиск: це радісне саяво, а не трагізм. І, нарешті, фінальне затихання треба зробити як зникнення у світлій тиші – ніби простір сам розчиняється в зоряному саяві.

Таким чином, «Далека Шангрі-Ла» – це не стільки географічний етюд, скільки музична утопія: образ далекої землі-ідеалу, де простота пентатонічних інтонацій поєднується з імпресіоністичним саявом фактури, утворюючи символ гармонії й мрії.

3.1.3. Людські почуття: любовна лірика та емоційні стани

Окремий вимір у циклі Чжан Чао становлять п'єси, в яких головним осередком є людські почуття. Якщо географічні номери відтворюють простір, а жіночі образи акцентують соціально-культурну символіку, то «любовна лірика та емоційні стани» відкривають інтимну сферу, звернену до найтонших переживань людини. У цих творах звучать не лише ліричні освідчення в коханні, а й колискова материнська ніжність, жартівливий фольклорний діалог, споглядальна медитація або філософська мрійність. Таким чином, композитор розкриває багатство емоційних інтонацій китайського фольклору, переводячи їх у сферу концертної фортепіанної мови. Для «образу Китаю» ця група п'єс особливо показова: вона демонструє внутрішнє життя народу, його чуттєвість, щирість та здатність виражати світлі почуття в простих, але надзвичайно виразних мелодіях.

«Любовна пісня з Кандіна» (《康定情歌》)

Одна з найвідоміших та найулюбленіших китайських народних мелодій походить із міста Кандін у провінції Сичуань – регіону, де тісно переплітаються тибетська і ханська традиції. У первісному вигляді це проста танцювально-лірична пісня, яка поєднує легку наївність юнацького освідчення з виразним ритмом народного танцю. Художня цінність «Любовної пісні з

Кандіна» полягає саме у цій подвійності: це водночас зізнання і обрядове святкування, де індивідуальне почуття стає частиною національного ритуалу.

Чжан Чао у своїй обробці переносить знайому тему на концертну сцену. Він підсилює танцювальні пульсації ритмічними остинато, вводить низку арпеджованих акордів і розгортає фактуру так, що фортепіано починає звучати як ансамбль: у басі – тремтіння барабанів, у верхніх регістрах – перегуки духових та струнних. При цьому сама мелодія виходить на передній план, зберігаючи співучу ясність, але вона завжди оточена сяйливими прикрасами. Зміни дводольних і тридольних «пульсів» нагадують неспокійний ритм народного танцю, коли кроки й акценти «зсуваються», створюючи живу невимушеність.

Структурно п'єса розгортається у формі варіаційного наростання: від першого проведення теми у легкому танцювальному русі – до фактури, що наближається за звучанням до «симфонічної». Середина приносить грайливу орнаментику, синкопи, перегукування регістрів: музика немов «жартує» сама з собою, передаючи кокетливу енергію народного «залицяння». У кульмінації тематичний матеріал перетворюється на вихор октав і акордових каскадів – це вже не індивідуальне зізнання, а явище народного весілля, юрби, танцювального свята. Фінал блискавично утверджує піднесене саяво звуку: останній акордовий жест залишає відчуття радісного спалаху.

Для виконавця найважливішим є поєднання співучого *cantabile* та святкової енергії. Ліва рука повинна міцно тримати ритмічну пульсацію, «пружинити» імітацією барабанного пульсу, тоді як права рука мусить співати – легко, наче народний голос у танці. У швидких, блискучих пасажах слід уникати «етюдності»: навіть віртуозна фактура має залишатися світлою й радісною. Найбільша педагогічна трудність – зберегти відчуття народного «гуляння» у суворо організованій багатошаровій фактурі.

Таким чином, «Любовна пісня з Кандіна» в обробці Чжан Чао – це не лише відома народна пісня, але й маленька концертна поема: композитор перетворює просте освідчення юнака в образ народного свята, де любов постає

як музика танцю і як символ життєстійкості й радості китайської культури.

«Чому Хуацзи дарує Сяньхун червоне?» (《花儿为什么送祥红》)

Ця народна пісня належить до любовно-побутових діалогів, поширених у сільських регіонах Південного Китаю. Сюжетно це грайливий обмін репліками: дарунок дівчині «червоного», що символізує щастя, весілля й кохання в китайській традиції, а далі запитання й веселе з'ясування: «чому». Етнографічно такі пісні виконувалися під час свят чи сільських вечорниць, маючи елемент імпровізації, легкого жарту, флірту. Чжан Чао у своїй обробці акцентує цю діалогічність. Фортепіанна фактура побудована на чергуванні регістрів та інтонацій, ніби голоси хлопця і дівчини перемовляються між собою. Мелодія зберігає простоту – пентатонну основу з характерними секундовими «запитальними» зворотами, а фактура поступово насичується паралельними терціями та кварто-квінтовими «відповідями».

Ритміка у творі жвава, з акцентованими акордами, паузами та синкопами, які створюють враження жарту. Часто використовується прийом «зупинки» після короткого мотиву – ефект ніби запитання, що вимагає відповіді. Динамічні зміни від *staccato* в середньому регістрі до широкої кантиленової репліки у верхньому доповнюють образні ролі обох «співрозмовників». У структурі п'єси можна почути класичний принцип діалогу: початкова фраза звучить легко й грайливо, далі вона розвивається з більшим віртуозним колоритом у «розпалі» розмови, кульмінація набуває майже танцювального характеру, а завершення повертається до жартівливої інтонації з легким згасанням.

Для піаніста важливо підкреслити саме драматургію «питання – відповіді». Це досягається через різне забарвлення регістрів: низ звучить щільніше, дещо «по-чоловічому», а верхній голос – легший, прозоріший, із м'якою кантиленою. Виконавцеві потрібно вміти відчувати гумор у цих коротких фразах, робити невеликі ритмічні «усмішки» у паузах та синкопах, не затискаючи фактуру в жорсткий квадрат.

Таким чином, «Чому Хуацзи дарує Сяньхун червоне?» у версії Чжан Чао – це справжній музичний діалог-флірт, де народна інтонація зберігає свою наївність і грайливість, а фортепіанна фактура перетворює його на концертний жарт. У цій п'єсі композитор показує інший бік «образу Китаю» – світ побутової веселості та жартівливих любовних історій, без яких картина народної емоційності була б неповною.

«Лісова медитація» (《森林冥想》)

Назва цієї мініатюри вже задає художній ключ: це не сюжетна замальовка, а радше інтимний стан занурення у природу, «погляд всередину себе» крізь слухання лісу. В китайській культурі ліс і гора – це не лише пейзаж, але й простір духовної практики, даоської та буддиської медитації. Тому п'єсу «Лісова медитація» можна розуміти як музичну спробу зафіксувати щасливий момент спокою й гармонії, коли зовнішній світ і внутрішні емоції співпадають.

Мелодична основа тут значно відрізняється від народно-танцювальних пісень: головний мотив — розімкнений, розріджений, побудований на пентатонних ходах з великими інтервальними стрибками. Це немов поодинокі голоси пташиних покликів чи віддалених звуків у лісі. Гармонія майже «стоїть на місці», витримана в квінтах й терціях, створюючи атмосферу «зависання» між акордами. Фактура – прозора, камерна. Чжан Чао уникає важких акордових масивів: він використовує арпеджіо у середньому й верхньому регістрах, тонкі секундові прикраси, що схожі на шелест вітру у гіллі. Дуже важливо, що ритм тут майже не має «пульсу»: переважає *rubato*, внутрішнє дихання, немовби музика сама зупиняється й дослухається до тиші. Лише у серединній частині можна почути деяке ущільнення фактури: мелодія стає протяжнішою, відчуття простору – більш наповненим, немов слухач піднімається на відкриту поляну й бачить увесь ліс цілком. Але й ця кульмінація не драматична, а світла й умиротворена.

Для піаніста найголовніше стає тут вміння працювати з тишею. Важливі не стільки ноти, скільки паузи, резонанс, довгі педальні «шлейфи», які

створюють акустику простору. У звуці повинна відчуватися легкість, немовби клавіатура – це лише один із голосів лісу, що приєднується до шуму дерев і співу птахів. При цьому виконавець повинен уникати надмірного сентиментального відчуття: це не романтична елегія, а саме медитація, стан рівноваги. Таким чином, «Лісова медитація» у версії Чжан Чао постає як один із найтонших образів китайської лірики: тут любов перетворюється на тиху зосередженість, коли почуття виражаються через природу, а музика стає знаком єднання людини зі світом. У цьому творі образ Китаю прочитується як мудрість гармонійного співіснування та вміння віднайти красу в тиші й спокої.

«Пасторальна пісня» (《牧歌》)

Сама назва відсилає до одного з найулюбленіших жанрів китайської та світової музичної культури – пасторалі. У китайській традиції пастораль (牧歌) – це пісня пастуха, що втілює життя серед природи, ясність і простоту почуттів, особливий ритм степового або сільського буття. Такі наспіви найчастіше пов'язані з кочовими культурами Півночі чи Заходу країни, і несуть відбиток щирої, непідробної лірики, яка виникає у безпосередньому контакті людини й природи.

У версії Чжан Чао головна мелодія звучить світло і широко: вона пентатонна, але з відтінком протяжності, що одразу нагадує закличний мотив труби чи сопілки пастуха. Ця мелодія легко інтонована, але надзвичайно співуча, кантиленно окреслена. Гармонічне поле залишається доволі простим: опори на тоніку й квінту з епізодичними розширеннями, що ніби освітлюють картину світлим сяйвом. Фактурне рішення підкреслює образність: у супроводі чути легкі «дзвоники» арпеджіо, які можна інтерпретувати як перегуки дзвіночків череди чи перегравання сопілки. Тут немає складного багатоголосся, усе спрямовано на ясність мелодії. Середня частина розвиває тему орнаментально, вводячи прикраси, секундові «плачі», – це вже більше інтимний вимір, наче пастух починає співати про власне серце, про кохання чи тугу. У кульмінаційному сегменті фактура стає ширшою, звучання – майже

гімнічним, але все одно зберігає наївну безпосередність. Завершення легке і світле, ніби пісня розчиняється у просторі степу.

Основним виконавським завданням для піаніста постає проблема відтворення лінії мелодії абсолютно співучим, «дихаючим» звуком. У ній не повинно бути «жорстких» акцентів: звук має текти широким потоком, немов голос співака у полі. Ліва рука – легка, майже орнаментально-акварельна, завдання якої створювати прозоре тло, не затягуючи слух у гармонічну густоту. Тут важливо уникати надмірного «академічного пафосу»: пісня має звучати невимушено, мов побутовий наспів, але піднесений до концертного стилю. Таким чином, «Пасторальна пісня» у Чжан Чао – це музичний образ щирої народної простоти: голос пастуха стає символом чистоти почуття, свободи і безпосередності. У ній образ Китаю прочитується крізь поетизацію щоденного: маленький пісенний жест, народжений у природі, перетворюється на символ національної душевності – відкритої, ясної, співучої.

«Колискова» (《摇篮曲》)

У «Колисковій» Чжан Чао звертається до одного з найдавніших і найніжніших шарів пісенної культури – материнської колискової мелодії. Це не просто жанр побутового співу: у багатьох культурах, зокрема й у китайській, вона втілює ідею початку життя, зв'язку поколінь, інтимності людського тепла. Образ матері, яка заспокоює дитину, має символічне значення: це втілення лагідності, охорони, жіночої турботи, а через неї – гармонійності світу загалом.

Мелодична основа твору проста, майже примітивна за інтонаційним матеріалом: короткі секунди, ніжні пентатонні звороти, обмежений діапазон. Ця обмеженість створює відчуття камерності, інтимності. Водночас у гармонії з'являються світлі терцієві співзвуччя, подвійні ноти, які наче огортають головну мелодію теплом. Звуковий образ – не різкий, не напружений, а зосереджений, наче напівшепіт.

Фактура надзвичайно прозора. Ліва рука створює ритмічно рівне, майже «гойдалкове» остинато – символ самого руху колиски. Права рука виконує

мелодію, що плавно коливається, часом повторюючи ті самі інтонації з невеликими варіаційними змінами. Загальний тон – як у заколисуванні: без різких змін, без великих контрастів. У серединній ділянці можна почути невелике розширення – мелодія виводиться у верхній регістр, звучання стає дещо яскравішим, немов колискова на мить переходить у мрію чи видіння. Але невдовзі музика повертається до початкової інтонаційної колиски, щоб завершитися на тихому, тривалому акорді.

Для піаніста в «Колісковій» головне завдання – створення максимально м'якого, обволікаючого тембру. Тут необхідно уникати механічності: ритм «гойдання» має дихати, бути живим, трохи вільним, ніби подих. Звук слід тримати у межах *piano* або *mezzopiano*, граючи не стільки «для залу», скільки «для себе» – інтимно, внутрішньо. Педалізація мусить бути обережною: розмивати контури, але не дозволяти фактурі ставати «каламутною».

Таким чином, «Коліскова» постає як справжня мініатюра материнської ніжності. Чжан Чао зберігає традиційну простоту жанру, але у фортепіанному викладі надає їй відчуття символу: материнський спів стає образом гармонії, витоку життя, тієї первісної музики людської душі, що єднає покоління. У цьому сенсі «Коліскова» – один із найглибших емоційних центрів циклу, де образ Китаю постає через ніжність і тепло родинної пісні.

«Зірки» (《星星》)

У китайській поезії зірки здавна вважалися символами мрій, далеких серцевих поривів, а також образом коханих, розділених відстанню. У народних піснях зоряне небо нерідко постає тлом для розмов про любов, про тугу за відсутнім милим, про романтику очікування. Тому сама назва цієї мініатюри несе відчутну культурну вагу: у ній лунає і традиція поезії про «зорі й місяць», і сучасна асоціація з інтимною мрією чи спогадом.

Чжан Чао вибудовує музику так, аби передати саме ефект нічного неба. Головна тема звучить у високому регістрі, прозорим *piano*, ніби кожна нота – це маленька зірка, яка мерехтить у тиші. Мелодія побудована на пентатонних ходах зі зближеними інтервалами – здебільшого секунд й терцій, які

створюють враження «розсипу світлячків». Гармонія тут спокійна, з довгими басами, що утворюють акустичне сяйво, «нічний фон», проти якого «засвічується» мелодична «крапковість» зірок.

Фактура твору нагадує імпресіоністичний живопис світла. Лівою рукою піаніст виконує м'які арпеджіо, що тягнуться в середньому регістрі, імітуючи рівний простір нічного неба. У правій руці у верхній голос виносяться мікрофрази: короткі спалахи мелодії, немов далекі зорі, розсипані по небосхилу. У серединній частині звук наче «ущільнюється»: з'являються акордові нашарування, відчуття «сузір'я», коли окремі ноти з'єднуються в цілі лінії, і зоряне небо стає живим орнаментом. Але до фіналу композитор повертає розсипані поодинокі ноти, і музика затихає в делікатному *pianissimo*, знову залишаючи слухача у тиші й таємничості ночі.

Для виконавця звукова картина «зоряності» вимагає особливої піаністичної слухової культури. Треба грати прозоро, на межі дотику, відчуваючи кожен ноту як окремий «блиск». Педалізація має бути надзвичайно тонкою: звук потрібно обволікати, роблячи його сяйливим, але ніколи не «зливаючи» разом. У середньому епізоді важливо балансувати між наростанням звуку і збереженням легкості: навіть у більш насиченій фактурі відчуття нічного простору не повинно зникати.

Таким чином, «Зірки» Чжан Чао — це поетична музична мініатюра, де любов виявляється не у відкритому зізнанні, а у спогляданні Всесвіту. Зоряне поле постає як метафора внутрішнього почуття: кохання світиться, але мовчить; воно світле, далеке і водночас близьке. У цій п'єсі Китай постає в образі, де лірична інтимність переходить у філософську космічність, показуючи універсальність народної інтонації у світовому емоційному просторі.

«Пісня кохання Хані» (《哈尼情歌》)

Народна пісенна традиція народу хані, що проживає у провінції Юньнань на південному заході Китаю, відзначається особливою декоративністю та емоційним теплом. У їх культурі любовні пісні посідають

важливе соціальне значення: вони виконуються на святах, у час залицяння, а часто й як своєрідні музичні діалоги між юнаками та дівчатами. Ці наспіви несуть у собі інтонацію ніжності, але й відчутний етнографічний колорит, пов'язаний із багатоголосими співами, характерними ритмічними формулами й мелізматикою.

У фортепіанній обробці Чжан Чао «Пісня кохання Хані» зберігає первісну інтонаційну «наївність». Головна мелодія, взята з *ханівської* традиції, побудована на пентатоніці, але має типові для меншини відхилення – легкі орнаментальні ходи, секундові «підспівування», затримки на нестійких ступенях. Завдяки цьому інтонаційний малюнок звучить особливо ніжно, як імпровізаційний «голос від серця». Гармонічна вертикаль у Чжан Чжао надзвичайно делікатна: акорди створюють м'яке тло, викликаючи асоціації «повітря навколо мелодії». Фактура будується на прозорих арпеджіо, що плавно перетікають одне в одне, і тонких поліфонічних перегуках між голосами. Іноді мелодію переносить ліва рука, а права створює мерехтливе обрамлення, що підкреслює діалогічність першоджерела.

Структура твору проста, але надзвичайно виразна: перше проведення мелодії – ніжне, інтимне; у середині відбувається легке варіаційне збагачення, мелодія оздоблюється більшою кількістю прикрас, звучання сягає кульмінаційного «світлого підйому», але вже за мить м'яко спадає, повертаючись у стан затишного *pianissimo*. У цьому відчувається сама логіка народного спілкування: від звернення – до вираження почуття – і назад до тихої згоди.

Для піаніста головне – зберегти прозорість і щирість. Не можна грати цю п'єсу з «концертним пафосом»: потрібен простий, «теплый» звук. Фрази мають звучати так, ніби вони спонтанні, народжуються тут і тепер. Виконавець повинен уважно працювати над нюансами легато, педаллю та тембром, щоб навіть маленькі секундові прикраси звучали як природний живий спів, а не як технічні деталі.

Таким чином, «Пісня кохання Хані» у Чжан Чао – це збережений і

водночас узагальнений голос етнічної меншини, їхнє щире емоційне слово, підняте на концертний рівень. Тут образ Китаю постає вже не як єдина традиція, а як мозаїка численних голосів народів, що у своїй різнобарвності складають багатство єдиної культури. У цьому сенсі «Пісня кохання Хані» завершує розділ любовної лірики особливо показово: любов звучить не лише як індивідуальне почуття чи загальнонародна тема, а ще й як символ єдності в розмаїтті всіх культури Китаю.

3.2. «Моя Батьківщина»: гімн любові до рідної землі

У другій половині XX століття, на тлі бурхливого утвердження нового Китаю і складних міжнародних подій, саме музика ставала одним із головних носіїв національної ідентичності. Зростання культурного та духовного впливу країни супроводжувалося дедалі активнішим зверненням до народних інтонацій, патріотичних символів, національної історії. Це стосувалося й фортепіанної музики: саме в цей час вона вибудовувала власну традицію, вбираючи як здобутки світової класики, так і питомо китайські інтонаційно-ладові структури. Використання народних мелодій, архаїчних інструментальних інтонацій, а також адаптація популярних патріотичних пісень стали важливим чинником формування сучасного образу китайської фортепіанної культури.

У 1955 році композитор Лю Чжи та поет Цяо Юй створили пісню «Моя Батьківщина» для фільму «Шанганлін». У час, коли світом прокочувалися відлуння Корейської війни, твір набув особливого звучання: він поєднав щирий ліризм і гімнічну піднесеність, відображаючи дух самопожертви та водночас всепоглинаючу любов до рідної землі. У виконанні Го Ланьїн пісня одразу стала символом, який кристалізував образ Батьківщини – сильної, дорогої, величної. Вона швидко увійшла до колективної пам'яті й стала одним із інтонаційних кодів китайської культури другої половини XX століття.

Минуло кілька десятиліть – і вже на початку XXI століття цей

безсмертний символ знову зазвучав у новому світлі. Саме тоді Чжан Чжао, один із найцікавіших представників сучасної композиторської школи, звернувся до *«Моєї Батьківщини»*. Його задум полягав не в буквальному переписуванні популярної мелодії, а в створенні нового художнього образу, де патріотична пісня перетворюється на складний фортепіанний твір, насичений поліфонічним багатоголоссям, різними видами фактури, розвитком гармонії та варіаційності. Аранжування було здійснене для Лі Юнді та увійшло до альбому *«Red Piano»*, ставши помітним культурним явищем і викликавши велике суспільне резонансне обговорення.

Особлива привабливість твору полягає у відчутному національному колориті. Чжан Чжао вправно відтворює характерні риси китайської музики: пентатонічна основа надає музиці природного «співучого» подиху, а використання нетерцієвих акордів створює ефект відкритих, «незавершених» гармоній, що звучать немов відгомін стародавніх інструментів. У деяких фрагментах фактура явно імітує звучання *гуциня*, наповнюючи музику делікатною прозорістю. Таким чином, перекладаючи популярну пісню для фортепіано, композитор створив новий художній світ, у якому національна мелодика, історична пам'ять і сучасне композиторське мислення зливаються в єдиний образ. Саме такий синтез дозволяє говорити про *«Мою Батьківщину»* як про символічний жест – спробу показати Китаю і світу, що національна музика може вільно жити в академічному просторі, збагачуючи його образністю й філософськими сенсами.

Особливість *«Моєї Батьківщини»* у трактуванні Чжана Чжао полягає у поєднанні китайського пентатонного мислення з практикою європейської функціональної гармонії. Композитор не боїться накладати їх одне на одне: мелодії, вибудовані на пентатонних ладах *Гун, Шан, Цзюе, Чжен, Юй*, що розташовані у верхньому голосі, супроводжуються акордами, що тяжіють до класичної тональної гармонії. Водночас у лівій руці часто впроваджуються політональні та атональні нашарування, створюючи особливий просторовий ефект. Так, у тт. 88–89 з'являється хроматичний рух, що руйнує стабільність

тоніки, результатом цього постає розширення музичного простору, відчуття драматичної «відкритості».

Типовою є побудова акордів поза терцієвою логікою: композитор додає секунди або кварта до звичних тризвуків, отримуючи нові дисонансні «барви». Таке звучання наслідує темброву відкритість китайських інструментів, що не мають рівно темперованого строю. Гармонія стає не функцією руху від тоніки до домінанти, а звуковим образом, який передає національний колорит та емоцію. Для виконавця тут важливо не підкреслювати європейську логіку «розв'язань», а шукати красу у гармонічних забарвленнях і статиці звучання, уявляючи собі, що окремі акорди – це як барви на полотні.

Чжан Чжао вибудовує фактуру як багатоплановий простір. У верхньому голосі панує мелодія – співуча, лінійна, що тяжіє до вокального походження оригіналу. Це характерна для китайської традиції увага до «лінії», де кожна інтонація є продовженням попередньої і водночас дихає зсередини. Їй протиставляється нижній пласт – акордові кластери, арпеджовані послідовності, октавні дублювання, поліфонічні імітації.

Уведення арпеджіо на базі пентатонного звукоряду створює ефект народного акомпанементу, фактурно імітуючи перебори струн *pini*, дзвінки «виголоси» *гуциня*. У кульмінаційних розділах мелодія набуває щільного октавного звучання: це не лише технічна вимога до піаніста, а й символ гімнічного піднесення. Завдяки цьому розмаїттю способів викладу сама фактура перестає бути лише супроводом – вона стає символічним середовищем, у якому живе тема. Для виконавця тут надзвичайно важливо відчувати «шари» фактури: провідний голос не губиться серед гармонічних нашарувань, акомпанемент не звучить механічно, а передає образність переливів води через арпеджіо, звучання хору – через акорди.

У ритмі Чжан Чжао поєднує маршову чіткість з вільним *rubato*. У початкових тактах панує імпровізаційність: ритм схожий на вільне народне співання, відчуття «безтактової пульсації» підсилює враження медитативності. Поступово цей ритм ущільнюється, з'являються тридцятьдругі тривалості у

каденційних фігурах, що створюють потік енергії перед вступом теми. У варіаційній частині настає рух восьмидольних фігур, який сприймається як внутрішній мотор, а у маршовому середньому епізоді з'являються триольні ритми, що поєднують строгість пульсу ходи з внутрішнім «диханням».

Темп зміщується від *rubato* на початку до повільного *Lento*, далі «вибухає» *Allegro*, знов сповільнюється у репризі і завершується яскравим *Presto*. Ці зміни є драматичними акцентами, які створюють «хвилю часу». Виконавцеві тут потрібно мислити крупними хвилями, віднаходити внутрішню логіку кожного уповільнення і прискорення: *rubato* на початку є не прикрасою, а художнім жестом – воно відкриває простір.

Мелодика твору визначає розвиток трьох ключових тем. Перша – головна, яка звучить одразу після вступних пасажів, яскраво заявляє про походження з відомого вокального прототипу. Друга – варіаційна, з октавними інтервалами і кварто-квінтовым ладовим «підтекстом», що «підносить» музику до кульмінації. Третя – спокійна, витончена, «ангельська» за характером – замикає драматургічний цикл, приводячи твір до катарсичної тихої зосередженості. Таким чином, Чжан Чжао, спираючись на відоме пісенне джерело, створює «симфонізований» розвиток, значно розширюючи виразні можливості сольного фортепіано.

Структура п'єси безпосередньо відсилає до традиційних китайських принципів побудови музичної форми. Національна музика тяжіє до руху від вільних, імпровізаційних начал, принципу *Сань-бань*, через поступове прискорення до кульмінаційного підйому, після чого настає зворотне повернення у спокій. Цей «дихальний принцип – від спокою до напруги і знову до спокою» (Чжоу Ченсуй, 2014: 20) – композитор органічно інтегрує у європейську класику тричастинної форми з репризою. Якщо більш докладно представити структурну організацію п'єси, то можна виокремити наступні частини твору.

Вступ має імпровізаційний характер, він розпочинається потужними октавами у високому регістрі, що відразу надає образу урочистості.

Арпеджіо, побудовані на пентатонічних комірках, вводять слухача у національно забарвлений простір, що створює атмосферу очікування й готує появу основної теми. Уже тут проявляється принцип «постійність у пошуку змін»: повторювані фігури то видозмінюються, то знову повертаються, створюючи хвилеподібний розвиток. Вступ виконує роль «підходу» до теми – він не лише відкриває твір, а й моделює його загальну драматургію.

Експозиційна частина вирізняється пісенною, задушевною мелодією. Тема звучить м'яко у верхньому голосі, занурена в арпеджовану фактуру супроводу. Тут панує відчуття ліричного спокою – спів на тлі прозорих водоспадів арпеджіо. Поступове сповільнення *ritenuto* у такті 33 органічно готує перехід до зміни ритмічної організації, появи шестидольного ритму, що вносить динаміку і рухливість. У цій частині поєднуються «ліричне» і «маршове» начало, які поступово розгортають драматургію.

Серединій розділ різко контрастує за настроєм та фактурним малюнком: динамічна пульсація восьмидольних і триольних фігур поступово нагнітає енергію, акордові блоки й октавні ходи створюють відчуття драматизму й урочистості, виводячи на кульмінаційний підйом. У цьому епізоді музика набуває маршового характеру. Тут сильні динамічні контрасти (*forte – piano*), октавні ходи й масивні акорди нагадують процесію або урочистий хід. Поліфонічні елементи і ущільнення фактури створюють образ масового піднесення. Саме тут – вершина драматичного розвитку, кульмінація всієї композиції.

У репризі повертається головна тема, проте вже у варіаційно-трансформованому вигляді: гармонійні дисонанси, квартово-квінтові опори й щільніша фактура додають їй нової якості. Хоча сама мелодія залишається впізнаваною, але зміна характеру супроводу і гармонічні трансформації створюють додаткову напругу. Тема звучить тепер не як початкова лірична інтонація, а як утвердження. Це «нова якість» теми – вона повертається зміненою, перетвореною кульмінаціями середньої частини і становиться піднесеною, утвердженою, немов очищеною під час попереднього

драматичного розвитку.

Завершує твір яскрава кода, де фактура максимально ущільнюється, акорди сягають героїчної масивності, а гармонічні перевантаження підсилюють образність. Використання дисонансних інтервалів, нетерцієвих акордів на основі пентатоніки надають заключним акордам особливого колориту. Твір завершується велично й урочисто, немов гімн, який водночас зберігає індивідуальну інтонацію китайської традиції.

Таким чином, загальна форма поєднує традиційні європейські принципи з китайською естетикою поступового наростання і повернення до спокою, що втілює циклічність і гармонію як фундаментальну ідею китайського світосприйняття. Чжан Чжао створює синтез двох традицій: із боку китайської – гнучкий принцип побудови «від повільного до швидкого» з вільними імпровізаційними елементами; із боку західної – драматична тричастинна форма з репризою і кульмінаційною серединою. У результаті виникає органічна форма, де мелодія розгортається хвилеподібно, фактура стає більш щільною, а потім розріджується. Фінал увінчує твір патетичним підйомом.

Для виконавця важливо відчувати форму твору як «подих» – почати спокійно, як оповідь; насичувати звук у середині, коли настає драматичний маршовий розділ; і відчувати повернення теми в репризі не як копію, а як новий стан – зрілий, утверджений. Саме так уся форма набуває не тільки «архітектурної» цілісності, а й емоційно-філософської завершеності.

Твір Чжана Чжао ґрунтується не на віртуозному блиску, а на здатності виконавця відчувати внутрішню логіку його музичного мислення. Тут головне – не швидкість і зовнішня складність, а тонке володіння засобами виразності, умінням через звук передати глибинний емоційний імпульс. Виконавцеві доведеться працювати з багатошаровістю фактури, з балансом між рівнями голосів, динамікою напруження й розслаблення. Саме така увага до багаторівневого мислення відкриває перед виконавцем і слухачем образ Батьківщини – водночас величний і інтимний. У мелодичній лінії необхідно досягати ясності й «співучої» пластики, але при цьому пам'ятати: зміна тембру

і динаміки – це не лише технічна деталь, а носій настрою, символічний жест. Тут мелодика часто тяжіє до інтонацій народної пісенності, а гармонія поєднує елементи західної мажорно-мінорної системи з пентатонним ладом. Виконавець повинен відчувати, як ці «два світи» перетинаються в єдиному звучанні.

Звуковидобування у творі набуває особливої ваги, відчуття вертикалі та горизонталі стають не лише технічними прийомами, а засобом слухового та емоційного формування образу. У перших тактах, де мелодійна лінія прихована у фактурі арпеджіо, виконавцеві слід шукати звучання, близьке до дзвону струн *цінь* та *гуциня*: плавне, рівне, з легким «тремтінням води». Для цього дотик має бути «повільним у клавішу і швидким у русі», пальці – чіткі й незалежні, а звукова тканина – текуча, ніби безперервний потік.

В інших епізодах фактура вимагає мислення вже не «лінійного», а багатоголосого. Тут важливо відмовитися від погляду на мелодію як на єдиний голос, і натомість слухати поліфонію ліній, їх взаємопроникнення. У таких місцях корисним стає прийом горизонтальної атаки у вигляді «плавного ковзання» (揉 *róu*), що дозволяє надавати головному голосу гнучкої виразності й тепла. Протилежний тип звучання – акордові послідовності з вертикальною атакою. Тут сила плеча і передпліччя концентрується у пальцях, щоб надати акордам вагомості й величності. Важливо при цьому не заглушити верхню мелодійну лінію: навіть у гучності вона повинна залишатися носієм думки, адже саме вона уособлює голос Батьківщини. Таким чином, уся палітра атак – від ніжнього, подібного до *гуциня* легато до монументального акордового викладу – працює на відтворення багатоманітності образу: ніжність індивідуальних спогадів і велич патріотичного піднесення.

Ще делікатнішим є питання педалі. Оскільки гармонічна мова п'єси сполучає пентатонні забарвлення з класичною тональною та сучасною гармонічною системами, «західний» принцип класичної тональної гармонії в педалізації не завжди є доречним. Сліпе наслідування звичних схем може призвести до розмитості фактури або до грубої втрати прозорості мелодії.

Водночас стриманість без тонкого відчуття призведе до сухості звучання. Виконавець має знайти золоту середину – своєрідний «східний баланс» педалі: рухливу, гнучку, але не надмірно щедру. У протяжних арпеджію праву педаль слід брати, виходячи з природного дихання фрази, дозволяючи звуку ширитися і поступово згущуватися, ніби обрій, що відкривається перед слухачем.

У віртуозних епізодах із тремоло рекомендована комбінація точкової педалі й напівпедалі, що допомагає надати звучанню живої пульсації, створити контрастну динаміку – від інтенсивного спалаху до прозорої тиші. Таким чином, педаль стає інструментом звукового живопису: вона формує простір, дистанцію, проєкцію звукових планів.

У «Моїй Батьківщині» Чжан Чжао широко застосовує гами та арпеджію як рушійні сили розвитку. Ці елементи класичної піаністичної техніки в його руках набувають не тільки технічної, а й образної функції: вони формують відчуття безперервного руху, плинності, розширеного простору. Власне фактура твору майже повністю ґрунтується на похідних від гам і арпеджію текстурах, що створює враження потрібної динаміки: мелодії, гармонії та «середовища, що рухається».

На відміну від традиційних західних тональних гам, у звуковій лінії Чжан Чжао нерідко формуються під впливом пентатоніки, а тому позбавлені звичної терцієвої структури. У виконанні це потребує особливої ретельності в артикуляції: сила пальців має бути рівною, звук – чітким і наскрізним, а бас і мелодійні ноти мають виділятися легкими штриховими акцентами. Особлива увага мусить приділятися великому пальцю: сильний акцент на ньому порушить природну плавність звукової хвилі. Позиції рук слід міняти швидко й гнучко, а зап'ястя – робити допоміжним центром руху. Легкість та безперервність арпеджію й гам тут – не просто віртуозність, а втілення безмежності, широти, тієї самої «річкової» образності, яка в китайській культурі символізує тривання життя й історії.

Ще одна характерна технічна та образна площина твору – подвійні ноти і октави. Вони не тільки створюють масивність і повноту звучання, а й

символізують єдність: голоси, що рухаються поруч, підсилюють одне одного, перетворюються на багатоголосний хор. Виконавець повинен мати стійку опору руки: пальці й суглоби мають бути зібраними, зап'ястя – гнучким і готовим до горизонтального руху. Найбільшого навантаження зазнає п'ятий палець, який часто опиняється в «слабкій» позиції: саме його потрібно тренувати, аби він став рівноправним носієм мелодії. У цьому творі подвійні ноти й октави з'являються поперемінно, створюючи враження багатоголосся, яке має залишатися співучим, довгим. Дотик повинен бути м'яким і врівноваженим, особлива увага приділяється мелодійним верхнім голосам в акордах – адже саме вони несуть на собі основний зміст. Таким чином подвійні ноти й октави в «Моїй Батьківщині» не стільки демонструють «силу пальців», скільки втілюють образ колективного звучання – єдності народу.

Аплікатура в цьому творі постає як стратегія планування руху. Чжан Чжао практично не залишив детальних аплікатурних позначень, отже, виконавець має створити власну систему. Це стає важливим чинником: неправильний вибір аплікатури може позбавити звучання співучості на великих швидкостях, занадто «технічний» – зробить музику сухою і негнучкою. Раціональна аплікатура дозволяє не лише уникати зайвих труднощів, а й вивільнити ресурси для художнього вислову. Важливо досягти автоматизму: щоб пальці «знали» свої траєкторії, а свідомість виконавця могла зосередитися на музичному образі, а не на технічних дрібницях. У цьому сенсі аплікатура набуває особливого значення: вона є інструментом свободи, завдяки якому техніка перестає бути перешкодою і стає потужним союзником у створенні символічного образу Батьківщини.

Друга тема твору розгортається переважно в акордовій фактурі. Саме тут велич і масштабність музики досягають кульмінації. Акорди у Чжан Чжао не завжди виступають як гармонічний фон; радше вони самі стають носіями мелодії, особливо у верхньому голосі правої руки, де мелодійна лінія розгортається крізь акордову тканину. Для їх виконання потрібна сфокусована атака кінчиками пальців у поєднанні з силою передпліччя та плеча. Варіюючи

вагу тіла, виконавець може змінювати колорит звучання: від ніжності до монументальної повноти. Надзвичайно важливо не дозволити «розсипатися» акордам на окремі ноти – звук має бути щільним, але прозорим, а верхні голоси – виразними й співучими. У правій руці основне навантаження лежить на мелодійному верхньому голосі, в лівій – на басі, тоді як серединні звуки створюють «повітряне середовище» та колористичну глибину.

Таким чином, акорди у «Моїй Батьківщині» стають символом одночасно монументальної сили та співучої, ліричної інтонації. Контрастність їх динаміки створює ефект «подихів історії» – то тихих, то могутніх, немов хвилі великої ріки. Уся виконавська техніка «Моєї Батьківщини» підпорядковується одному головному завданню: передати образ Китаю як культурної і духовної єдності. Західна піаністична школа надає нам апарат для артикуляції, побудови багатоголосої фактури, технічної «чистоти». Китайська традиція привносить відчуття текучості, просторової широти, символіку тембру. Виконавець мусить навчитися їх поєднувати, щоб відкрити слухачеві не просто музику, а картину Батьківщини – водночас персональну і колективну, музично-поетичну і філософську.

Таким чином, образ Китаю в п'єсі «Моя Батьківщина» в фортепіанній версії Чжана Чжао постає як багатогранний символ, що поєднує глибинну національну ідентичність з універсальним патріотичним пафосом. На основі аналізу твору можна виокремити наступні ключові аспекти. Образ ґрунтується на китайській культурній традиції (пентатонічні лади, імітація тембрів народних інструментів, особливості ритму). Проте, завдяки узагальненій музичній мові та використанню потужних західних фортепіанних технік (масштабні акорди, октави, складні пасажі), він набуває універсального звучання, передаючи відчуття приналежності, любові та самопожертви, зрозуміле поза культурним контекстом.

Образ Китаю поєднує дві основні грані. Перша – лірико-епічна, пов'язана зв спокоєм, красою, ностальгією, які втілюються через ніжну, співучу мелодику, прозорі арпеджіо, що нагадують природні образи потоку,

рідної простори, витончену фактуру з елементами імітації *гуциня*. Це – Батьківщина як джерело життя, мирного існування, культурних коренів. Друга – героїко-драматична, пов’язана з величчю, силою, мужністю, виражена через потужні гармонії, маршові ритми, технічно складні пасажі, широкий діапазон динаміки (від *piano* до могутніх *fortissimo*). Це Батьківщина, яку захищають, за яку борються, яка випробовує та надихає на подвиги. Кульмінація твору звучать як гімн стійкості та непереможності духу народу.

Оскільки «Моя Батьківщина» походить від відомої патріотичної пісні, Чжан Чжао, незважаючи на свої власні трансформації першоджерела, також залишає її музичним символом національної єдності та історичної пам'яті. Динамічний розвиток, контрасти та фінальний апофеоз передають ідею подолання труднощів, перемоги духу та вічності Батьківщини. Чжан Чжао не просто цитує стару пісню. Він творчо переосмислює її засобами сучасної фортепіанної техніки та композиторської майстерності. Використання політональних елементів, складної гармонії (нетерцієві акорди), ритмічної свободи (*rubato*) та віртуозних пасажів оновлює образ, роблячи його актуальним для сучасного слухача, не втрачаючи зв'язку з корінням. Фортепіано стає потужним засобом вираження китайського патріотизму. Чжан Чжао розкриває оркестрові можливості фортепіано, досягаючи широти звучання – від камерної інтимності до симфонічної могутності, – що символізує різноманітність та масштабність почуттів до Батьківщини.

Висновки до Розділу 3

У даному розділі представлена панорама обробок Чжан Чжао народних музичних джерел та патріотичної пісні на фортепіано. В усіх проаналізованих творах відчувається втілення китайських концепцій «шукати спільне, зберігаючи відмінності» (求同存异) та «гармонія в різноманітності» (和而不同). У кожному випадку йдеться про пошук рівноваги: між традицією і

новаторством, між національним мисленням та універсальною музичною мовою, між китайським і західним. Саме ця здатність комбінувати й узгоджувати, не втрачаючи самобутності, визначає роль його творчості у формуванні нової моделі китайської фортепіанної музики.

Фортепіанний цикл «Китайські мелодії» представляє образ Китаю у етнічній, географічній та психологічній площинах. Необхідно зазначити, що між цими визначеннями відсутні чіткі розмежування. Так, п'єси з «жіночої галереї» представляють жанр музичного портрету своїм оригінальним ракурсом у звуковій картині світу Піднебесної. У кожній п'єсі – від ніжно-квіткового «Моліхуа» й камерно-романсної «Уйли» до танцювально-пристрасної «Аламухан», монументальної «Сенжідми», героїчно-урочистої «Гаду Мейлінь» та побутово-щирої «Плету квітковий кошик» – композитор з любов'ю відкриває багатогранність жіночої душі. Ці образи різні за своїм колоритом, емоційною атмосферою та музичною мовою, але разом вони створюють масштабну панораму Китаю як країни, де культура й традиція виражаються через жіночу красу, ніжність, силу та життєву радість. Для виконавця ці п'єси циклу – не просто набір концертних мініатюр, це подорож країною, де крізь багатство національних характерів у жіночому обличчі, Чжан Чао дає нам ще один «музичний портрет Китаю».

У географічній «мозаїці» Чжан Чао створює своєрідну музичну «мапу» Китаю, доручаючи відтворення цього культурно-емоційного калейдоскопу фортепіано. Через народні пісні й топоси композитор відтворює образ країни як розмаїття локальних голосів і символів: від трудової ритміки Хуанхе та міської ходи Цзянчжоу до гірських співів Цзин'янь і утопійного саява Шангри-Ла. У цих мініатюрах конкретна мелодія завжди переростає в універсальний знак: ріка стає метафорою витривалості, гора – символом простору й свободи, а далекий край – втіленням мрії про гармонію. Образ Китаю постає тут саме як мозаїка регіональних інтонацій, що складаються у єдину національну картину, де народна пісня перетворюється на художній код культурної пам'яті.

У п'єсах, присвячених людським почуттям, Китай постає не як

абстрактна ідея, а як жива палітра емоційних станів її народу. Тут звучить і радість юнацького кохання в запальному танці Кандіна, жартівливий фольклорний діалог, медитативна тиша лісу, щирість пастушого співу, материнська лагідність колискової, і космічна мрійність зоряного неба, ніжність етнічної пісні народу *хані*. Кожен із цих образів – це інтонаційний фрагмент великої емоційної мозаїки, де індивідуальне почуття набуває універсального звучання. Чжан Чжао у своїх обробках показує, що любовна лірика – не лише приватна сфера, а культурна категорія: саме через ніжні, світлі, іноді наївні й щирі мотиви художник творить загальний образ країни як землі, де емоція, пісня і традиція єднаються у відчуття гармонії. Так музика любові стає ще одним виміром образу Китаю – країни з багатоликим емоційним світом, де людська душа й природа, побут і мрія взаємно віддзеркалюються у звуках роялю.

Остання п'єса, що змальовує образ Батьківщини у творі Чжана Чжао «Моя Батьківщина» – це синтез національної ідентичності, глибокої емоційності (від ніжності до героїзму) та сучасної художньої виразності. Він виходить за рамки конкретного історичного контексту оригінальної пісні, стаючи універсальним гімном любові до рідної землі, її красі, силі духу народу та незламності. Твір є яскравим прикладом того, як традиція, переосмислена через призму індивідуальної творчості та сучасну техніку, може породжувати новий, могутній художній образ, що об'єднує людей та зміцнює національну свідомість.

ВИСНОВКИ

У процесі здійсненого дослідження було з'ясовано, що поняття «образ Китаю» у фортепіанній музиці другої половини XX – початку XXI століття є надзвичайно широким і водночас специфічним художньо-культурним феноменом. Воно ґрунтується як на прямому зверненні до народнопісенних та етнографічних першоджерел, так і на стилізаціях і символічних алюзіях, що віддзеркалюють історичну пам'ять і ментальність народу. На цьому тлі творчість Чжан Чжао вирізняється прагненням не лише наслідувати загальне спрямування національного музичного відродження, а й створити *індивідуальну* художню концепцію інструментального «портрету» батьківщини засобами саме фортепіано.

Аналіз життєвого й творчого шляху митця дав змогу виявити основні світоглядні настанови, які зумовили його інтерес до фольклорного матеріалу. Походження з південно-західного Китаю, дитячі музичні враження від середовища багатонаціональної провінції Юньнань, навчання у провідних музичних закладах країни, а також занурення в атмосферу культурного діалогу стали тим ґрунтом, на якому сформувався унікальний стиль композитора. Для музики Чжан Чжао характерне поєднання інтересу до духовної спадщини минулого у поєднанні з відкритістю до сучасних європейських тенденцій, здатність бачити у народнопісенному мелосі не тільки локальну традицію, але й універсальний культурний код нації.

Фортепіанна музика Чжан Чжао підтверджує багатогранність втілення образу Китаю. У «Айлао Рапсодії» для фортепіано з оркестром композитор звертається до історико-культурних пластів національних меншин, акцентуючи енергію, ритмічну своєрідність і драматичний розмах фольклору півдня. У цьому творі образ Китаю постає в синтезі героїко-патріотичного та духовного типу втілення як локальна національна історична традиція, що піднесена до рівня симфонічної звукової реалізації.

Інший напрям художніх пошуків репрезентує Фантазія на теми

пекінської опери «Піхуан», де поєднуються елементи музичного-сценічного театру з європейською жанровою традицією оперної транскрипції. Символіка давніх сюжетів перетворюється на фортепіанну драму, де китайська ладова специфіка поєднується з сучасними змішаними техніками письма. Завдяки цьому у фортепіанному творі національні архаїчні ритміко-інтонаційні комплекси набувають оновленого смислу, стаючи не лише знаком минулого, а й чинником сучасного музичного мислення.

У циклі «Три балади південних передгір'їв Юннаня» композитор звертається безпосередньо до мелодії та ритміки етнічних меншин *і*, надаючи своїм мініатюрам камерного вираження. П'єси відзначаються пентатонною основою, але водночас у них також помітні впливи сучасної техніки – асиметричні ритми, квартові акордові структури, фактурна багат шаровість. Тут «образ Китаю» набуває емоційно-ліричного виміру: це не лише колективно-національне, але й щиро особистісне звернення до малої батьківщини, трансформоване у засобах піанізму.

Цілком іншу грань національного проекту митця втілює масштабний твір «Китайська мрія». Образи дзвонів, Фенікса, хвиль постають як символи долі, відродження та руху історії. Завдяки цьому композитор формує своєрідну звукову філософію: пам'ять про трагедії минулого переходить у надію на майбутнє. У творі закладений ідейний вимір культурної спадкоємності, де особистісне переживання резонує з колективними уявленнями про цивілізаційний поступ.

Особливе місце у творчості Чжан Чжао посідає цикл «Китайські мелодії». Він сформувався як енциклопедичне зібрання народних пісень різних регіонів, але в інтерпретації набув значення художніх мініатюр, повних емоційної достовірності. Тут народна пісня постає у трьох ключових площинах: як уособлення жіночих образів, що втілюють красу, ніжність і моральну силу, як географічна карта країни з топонімами та природними ландшафтами, розгорнута у звуковому просторі, і як вираження інтимних почуттів людини – любовної лірики та емоційних станів. Цей триєдиний пласт

створює цілісну звукову картину Китаю, який постає не лише як територія, а як простір культури, любові й духовності.

Твір «Моя Батьківщина» стає символом єдності індивідуального виконавського переживання з колективним почуттям патріотичної належності. Форми гармонізації, імітація тембрів китайських інструментів, масштабні акордові структури підносять дану композицію до рівня гімну любові до рідної землі та символу втілення національного самоствердження. Для виконавців він є водночас школою технічної майстерності та художнього мислення, адже вимагає занурення не лише у звукову тканину, а й у культурний контекст.

Поруч із глибинними інтонаціями китайської культури в фортепіанних творах композитора проступає ще один важливий шар – вплив європейської традиції, що найповніше відчувається на рівні ладотонального мислення та формотворчої логіки. На відміну від народнопісенної китайської інтонаційності, що спирається переважно на пентатонну основу і має горизонтально-мелодичну природу, гармонічне мислення Чжан Чжао тяжіє до вертикальності та співзвучності європейських зразків. Це виявляється у кількох рівнях.

По-перше, композитор активно застосовує принцип функціональної гармонії, не притаманний традиційній китайській музиці. У його творах можна помітити ладотональну організацію, яка вибудовує масштабну драматургію цілого, градації «напруги» і «розрядження». Поряд з пентатонними ладами використовуються взаємозв'язок модальної та хроматичної гармонічних систем, характерних для європейського романтизму, а також темброво-кolorистичні гармонічні побудови, які зближують мову композитора зі стилістикою імпресіонізму. Використання квартових акордів та сучасних функціональних гармоній створює багатошарове фактурне наповнення та надає звучанню сучасного національного трактування.

По-друге, формотворча логіка Чжан Чжао орієнтована на класико-романтичні європейські моделі. Це стосується як жанрової основи (рапсодія, концерт, фантазія), де відчувається опора на сонатно-симфонічну спадщину,

так і менших за масштабом циклів мініатюр, структурованих за принципом європейської варіаційності або сюїтності. Наприклад, у «Айлао Рапсодії» виразно простежується драматургія концертного типу з чергуванням сольних і оркестрових епізодів, тоді як у Фантазії на теми пекінської опери «Піхуан» відчувається вплив західної тричастинної форми та варіаційний принцип розвитку оперних тем. Навіть у циклі обробок народних пісень «Китайські мелодії», що складається з фортепіанних мініатюр, відчутна увага до європейської логіки контрастного зіставлення номерів та їх внутрішньої композиційної завершеності.

По-третє, європейський вплив проявляється у фактурно-піаністичній площині. Використання арпеджованих послідовностей, фактурних нашарувань у кульмінаціях, поліфонічної лінеарності та всіляких віртуозних технічних формул «перегукується» з традицією від Ф. Ліста і Ф. Шопена до С. Рахманінова й К. Дебюссі. Фортепіано у Чжан Чжао постає не лише носієм національної пісенності, але й концертним інструментом із повним спектром європейських виражальних можливостей.

Таким чином, з одного боку, композитор органічно зберігає ладіві, ритмічні й образні характерні риси китайського фольклору, з іншого – користується гармонічними та формотворчими принципами європейської традиції, що дає його творам універсальну структуру. Саме завдяки цій взаємодії музика Чжан Чжао виходить за межі локального фольклорного мистецтва і стає частиною світового академічного простору, здатною бути зрозумілою як в Китаї, так і у міжнародному контексті.

Ладогармонічна система творів Чжан Чжао засвідчує глибоке засвоєння європейської академічної традиції, що надало його музиці професійної масштабності й універсальної драматургії. Проте образ Китаю у фортепіанній музиці композитора виявляється не лише у сфері композиційної побудови чи гармонічних рішень, але й у самому піанізмі. Саме виконавські засоби стають тим перехрестям, де «зустрічаються» віртуозна європейська школа і багатовіковій темброві інтонації китайських народних інструментів. Завдяки

цьому поєднанню технічна майстерність набуває ознак культурної символіки, а кожен піаністичний прийом починає виконувати функцію носія національного образу, адже саме у виконавських засобах проявляється той «живий синтез» китайської традиції та західної піаністичної школи, який робить творчість Чжан Чжао настільки особливою.

Поєднання відбувається у двох основних площинах: у звуково-образній стилізації традиційних китайських інструментів і в застосуванні фактурно-віртуозних прийомів, характерних для європейського концертного піанізму. Композитор дуже уважно працює над відтворенням звукових і тембрових якостей національних інструментів – *гуціня, ерху, піпи, шена, діцзи* або *гонгів* – засобами фортепіано. Це проявляється у застосуванні вузького діапазону із мікророзспівами, що імітують протяжні інтонації *ерху*; у використанні коротких арпеджіо та прийомів, що імітують щипкове звучання *піпи*; у розріджених акордах і резонансних педальних нашаруваннях, що відтворюють ефект гучних дзвонів або барабанів. Для китайського мелосу характерні плавне *legato* та вільна агогіка у протяжних мелодіях, орнаментальні мелізми, повторні звукові формули-вібрато. Усе це Чжан Чжао «переносить» у фортепіанну фактурну тканину, створюючи ефект відтворення інструментом мовою народних тембрів. Таким чином, у його творах пентатоніка, гнучкі мелізми та східна пластичність набувають «нового життя» через засоби піанізму.

Чжан Чжао як вихованець Центральної консерваторії музики сам досконало володіє технікою західної піаністичної школи. У його творах активно використовуються блискучі пасажі, октавні послідовності, акордові «блискавки», масштабні арпеджіо лістівського плану, щільні поліфонічні переплетення голосів. Аплікатурна логіка часто будується так, щоби твір вимагав від виконавця найвищого професійного рівня – це відображає європейське уявлення про концертну віртуозність. Наприклад, у «Айлао Рапсодії» слухач стикається із суцільним «переплетенням» орнаментованих мелодій і масивних акордових розгортань у верхньому регістрі, що створює

ефект симфонічного оркестрування на клавіатурі. У «Піхуан» використано драматичні акордові кластери, поліфонічні діалоги голосів – елементи, що вимагають від піаніста глибинної школи гнучкого мислення й сили рук та масштабу, подібного до романтичної віртуозності С. Рахманінова.

Цінність полягає у тому, що ці два пласти – національна «імітаційна» стилістика і європейська віртуозність – у Чжан Чжао поєднуються не механічно, а органічно. Технічна складність ніколи не є самоціллю: блискучий піанізм завжди підпорядкований образу Китаю. Наприклад, масштабні акордові розгортання можуть водночас бути алюзією на дзвони чи барабани храмового дійства; арпеджовані фактурні побудови асоціюються з протяжним звучанням *гуціня*; поліфонічні переплетення нагадують багатоголосе звучання народного ансамблю. Таким чином, західний технічний апарат фактично «націоналізується» та стає носієм китайського культурного коду.

У підсумку стилістика музичної мови Чжан Чжао демонструє новий рівень інтеграції: піаністичні прийоми, відшліфовані у європейській школі, у нього перетворюються на образотворчі інструменти китайської культури. Тобто, саме завдяки поєднанню віртуозного апарату з темброво-коліристичною імітацією народних інструментів його музика і виглядає водночас універсальною для міжнародної сцени та автентично китайською по духу.

Таким чином, при аналізі фортепіанної музики Чжан Чжао виявлено провідні принципи формування образу Китаю.

1. Композитор виходить з фольклорних джерел, використовуючи їх ритміку, ладову специфіку та жанрову образність як основу художнього матеріалу. Він інтегрує ці складові в систему європейської фортепіанної музики, застосовуючи гармонічні й формотворчі прийоми, що забезпечують складність та багатоплановість музичної драматургії його композицій.
2. Твори Чжан Чжао наповнені особистим світоглядним змістом, унаслідок чого вони стають не лише обробками народних тем, але й

самостійними художніми концепціями, здатними резонувати з широкою слухацькою аудиторією.

Отже, фортепіанна музика Чжан Чжао є важливим внеском у сучасне китайське й світове мистецтво, а створений ним образ Китаю стає переконливим символом єдності традиції та авангарду, локального та універсального, минулого й майбутнього.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Лу Цзе (2017). Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики XX – початку XXI ст. (Автореф. дис. ... кандид. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія ім. М.В.Лисенка.
- Ма, Сінсін (2018). Текстологічні засади виконавської інтерпретації у фортепіанній творчості (від стилістичного змісту до семантичної типології): дис. ...канд. мистецтв. Одеса.
- Малий, Д. М. (2018). Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини XX – початку XXI ст.: дис. канд.мистецтвознав. Харків.
- 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.
- Нагай, Б. (2017). Сутність художнього образу в музичному мистецтві. Актуальні питання гуманітарних наук. 17, 93-100.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2017). Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. Аспекти історичного музикознавства, 10, 80-198.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на матеріалі творчості XX — початку XXI ст.): дис. ... доктора мистецтвознав. Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2021). Нові виміри музикознавства XXI 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.
- Потоцька, О. (2012). Стильова 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.
- Сун Мейсюань. (2024). Взаємодія жанрової та виконавської стилістики в фортепіанних творах китайських композиторів: дисертація... доктора філософії. Харків: Харківський національний університет імені І.П.Котляревського.
- Сунь Ле. (2025). Втілення традицій театрального мистецтва Китаю в національній фортепіанній музиці. (Дис. ... доктора філософії). Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- У, Юйян (2023). Фортепіанно-виконавська творчість як процес інтерпретації у світлі теорії художньої цілісності: дис.... доктора філософії за спеціальністю 025 – музичне мистецтво. Одеська національна музична академія імені О.В. Нежданової, Одеса.
- Цінь Тянь. (2012). Образ рідного краю у фортепіанних творах китайських композиторів. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського.
- Чекан, Ю. (2009). Інтонаційний образ світу: монографія. Київ, Логос.
- Чень, Жуньсюань. (2014). Імпресіонізм у фортепіанній музиці китайських композиторів: дис. ...канд. мистецтвознавства: Харків, 262.

- Чернявська М., Сунь Ле. (2024). Звуковий образ пекінської опери в фортепіанній творчості китайських композиторів. *Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XXXVII (37)*. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; Харків, ХНУМ. С. 138-166.
- Чернявська, М. С., Тимофєєва, К.В. (2022). Вектори оновлення фортепіанного репертуару сучасного виконавця. *Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Вип. XXIX*. Харків. нац. Ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ. С. 43-67.
- Чжан, Гуанцзянь. (2019). Композитор Чжан Чжао: погляд на розвиток сучасної китайської фортепіанної музики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти: зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І.П.Котляревського; Харків, Вип. 52*, 85–100.
- Чжан Гуанцзянь. (2020). Проблеми інтерпретації фортепіанних творів Чжан Чжао (на прикладі фантазії «Піхуан»). *Аспекти історичного музикознавства. Вип. XXI*. Харків : ХНУМ. С. 230-247.
- 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 : Запоріз. 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.
- Янь, Чжихао. (2018). Типологічні особливості обробок, аранжувань і

- транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів XX – початку XXI століть. (Дисертація ... кандидата мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів.
- Analysis of Peking Opera Terminology (I), Chinese Peking Opera, January 2024, p.109.
- An, Luxin. (2--8). Soul of Chinese Opera on Piano. *People's Music* (January 2008): 50-51.
- Biang, Meng (1996). The Formation and Development of China's Piano Culture. Beijing, Hua Xia Press, China. 224.
- Cahill, James. (1977). *Chinese Painting*. New York: Rozzoli International Publication, Inc.
- Cao Baorong. (2010). Interpretation of Peking Opera Singing Style (II), People's Music Publishing House, April 2010.
- Chen, Dongmin (2023). A Pedagogical Analysis of Zhao Zhang's Pi Huang: Representing Peking Opera On The Piano: D.M.A. diss. University of North Texas [USA].
- Chen, Xi (2012). Chinese piano music: an approach to performance: Doctoral Dissertations. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College.
- Chen, Wangheng. (2015). *Chinese Environmental Aesthetics*. 1st ed. Edited by Gerald Cipriani. Translated by Feng Su. Abingdon: Routledge.
- Chen, Xi (2012). Chinese piano music: an approach to performance: Doctoral Dissertations. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College.
- Cheng, Francois. (1994). *Empty and Full: The Language of Chinese Painting*. 1st ed. Boston: Shambhala Publications, Inc.
- 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 (Web of Science) <https://doi.org/10.33543/j.130235.207211>
- Cooper, J. C. (1981). *Yin & Yang: The Taoist Harmony of Opposites*. Wellingborough: The Aquarian Press.
- Chen, Qigang. (2010). *Er Huang. Concerto in C for piano and orchestra* [Note]. London: Boosey & Hawkes.
- [Chen Shaozheng, Tazul Tajuddin](#) (2024). Chinese Peking Opera Elements in Zhang Zhao's Piano Work Pi Huang. [Journal of Ecohumanism](#) 3(6):1573-1587. DOI: [10.62754/joe.v3i6.4107](https://doi.org/10.62754/joe.v3i6.4107)
https://www.researchgate.net/publication/384276484_Chinese_Peking_Opera_Elements_in_Zhang_Zhao's_Piano_Work_Pi_Huang
- Dapeng Wu. (2019). *A Study of Piano Works adapted from Chinese Folk Songs, Charm of China*.
- Du, Yaxiong, and Qin, Dexiang. (2007). *Chinese Music Theory*. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press.
- Govorukhina, Nataliya; Smyrnova, Tetiana; Polska, Iryna; Sukhlenko, Iryna; Savelieva, Ganna (2021). Style as a Topical Category of Modern Musicology and Music Education. *Studia Universitatis Babes-Bolyai Musica*. Vol. 66. Issue 2, pp. 49-67.
- Gu Shiqi. (2020). *The Influence of Chinese Culture, Nature, and Western Music in Pi Huang (1995) and Nature No. 1 (2019), Piano Solos by Zhao Zhang*. Doctoral dissertation, University of Arizona, Tucson, USA.
- Halsen, Elizabeth (1966). *Peking Opera: a schort guide*. London: Oxford University Press.
- Jingyao Cui. (2020). *A Preliminary Study on the tonality of Chinese Folk Song Piano Adaptations*, Cultural Monthly.
- Jin Tang. (2021). The "Form" and "State" of Chinese Folk Song Theme Piano Music, *Journal of Qiqihar University: Philosophy and Social Sciences Edition*, (9), 60-163.
- Lee, Sherman E. (1962). *Chinese Landscape Painting*. New York: Harper & Row.

- Lock, Lourens (2003). Interview mit dem Pianisten Lee Yundi. *Der Musikmarkt (Starnberg)*, GmbH & Co. 14 July. S.6.
- Mingzhi Chen (1995). The Earliest Exploration of the Combination of Folk Songs and atonal Harmony -- Analysis of Tong Sang 's Piano Music in that Distant Place, *Music Art*, 1995 (2).
- Ortiz, Valérie Malenfer. (1999). *Dreaming the Southern Song Landscape: The Power of Illusion in Chinese Painting*. Boston: Brill.
- Pan, Jin. (2012). The Application of Beijing Opera Element on *Pi Huang* of Zhao Zhang. Master's thesis, Central China Normal University. Academic Journal Electronic Publishing House.
- Pei Di. (2022). Analysis of Zhang Zhao's solo piano piece "Pi Huang". June 2022.
- Ruan, Yongchen (2013). Peking Opera as a Synthetic Stage Performance. Dissertation in Theatre Arts.
- Shi Chengxiang. (2003). Peking Opera Art: A Wonderful Flower of Chinese Culture, Hebei University Press, p.78.
- Song, Mengyu (2024). Reflections of Chinese Opera in Contemporary Chinese Piano Repertoire: A Cultural, Analytical, and Pedagogical Guide. Doctoral dissertation. <https://scholarcommons.sc.edu/etd/7783>
- Straus, Joseph N. (2016). *Introduction to Post-Tonal Theory*. 4th ed. New York: W. W. Norton & Company, 2016.
- Xu, Chengbei (2012). Peking Opera: Introductions to Chinese Culture. Cambridge: Cambridge University Press. UK.
- Yu, Lingling. (2018). A Literature Review of Zhao Zhang's Piano Work *Pi Huang*. Master's thesis, Central China Normal University. China Academic Journal Electronic Publishing House.
- Yu, Meiqun, and Su, Jinrong. (2018). On the Beauty of Emptiness in Chinese Painting. *Journal of Qiongzhou University* 15, no. 4 (August 2018): 84-85.
- Zhai, Weiying (2017). Analysis of Zhao Zhang's Solo Piano Works: Master's thesis, Nanjing Normal University. China Academic Journal Electronic Publishing House.

- Zhang Zhao. (2013). The Oriental Soul of the Piano, Piano Art, July 2013
- Zhang, Zhao. (2018). Zhao Zhang. School of Music of Minzu University of China. October 22, 2018. <https://yyxy.muc.edu.cn/info/1054/1181.htm>.
- Zhao, Jin. (2010). The Performance and Appreciation of Zhao Zhang's *Pi Huang*. *Piano Artistry* (September 2010): 29-33.
- 安鲁新.(2008).键盘上的戏曲之灵.[J].北京: 人民音乐, 2008 年第 01 期: 50.
(Ан Люсинь. (2008). Дух опери на клавішних. [J]. Пекін: Народна музика, № 1, 2008. С.50.)
- 王邦雄. (1995). 中国哲学史 / 王邦雄, 杨祖汉. — 台北: 空中大学出版社. — 759 页. (Ван Банхун, Ян Цзухань. (1995). Історія китайської філософії. Видавництво Відкритого університету. Тайбей. 759 с.)
- 王柏敏. (2010). 山水画纵横谈 / 王柏敏. — 山东: 美术出版社. — 352 页. (Ван Бомін. (2010). Роздуми про китайський пейзажний живопис. Видавництво образотворчого мистецтва. Шаньдун. 352 с.)
- 王葳. (2017). 《多元音韵汇琴音华乐声传世界》, 艺术科技 2017 年第 9 期.
(Ван Вей (2017). «Багатофонетичні ритми: звук фортепіано поширюється по всьому світу», Art and Technology, № 9, 2017.)
- 王葳.(2017).多元音韵汇琴音华乐声传世界——刍议钢琴曲《中国旋律》创作特征及其文化价值[J].艺术科技, 2017, (09): 166-166. (Ван Вей. (2017). Поліфонічні ритми та китайська музика поширилися по світу: Про творчі характеристики та культурну цінність фортепіанного твору «Китайська мелодія» [J]. Мистецтвознавство, 2017, (09). С.166-166.)
- 王珮瑜 (2016). 《京剧与当代社会》。社会科学文献出版社。300页。(Ван, Пейюй (2016). Пекінська опера та сучасне суспільство. Академічне видавництво соціальних наук. 300 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.)

- 王华阳, 2018. 两首中国钢琴原创作品《侗乡鼓楼》与《滇南山谣三首》中少数民族元素探析. 硕士学位论文. 江汉大. (Ван Хуаян, 2018. Дослідження елементів етнічних меншин у двох оригінальних китайських фортепіанних творах: «Барабанна вежа села Дун» та «Три гірські балади південного Юньнаня». Магістерська дисертація. Університет Цзянхень.)
- 魏娟娟 (2022). 中国戏曲音乐元素在钢琴作品《皮黄》中的运用. 戏剧之家 2022 年 8 期收藏 <https://m.fx361.com/news/2022/1113/10881412.html>
- (Вей, Цзюаньцзюань (2022). Застосування елементів китайської оперної музики у фортепіанному творі «Пі Хуан». Театр Драми. Випуск 8. <https://m.fx361.com/news/2022/1113/10881412.html>)
- 文选德. (2005). 《道德经》诠释 / 文选德. — 湖南：人民出版社. — 300 页. (Вень Сюаньде. (2005). Дао де цзин: інтерпретація. Народне видавництво. Хунань. 300 с.)
- 吴桐, (2018). 张朝《中国後律》钢琴系列作品创作探析. 吴桐多彩的中国裘裨浓啾的中国精韵. 年第八期《音乐创作》. 北京大学. 125-128. (Ву Тун, (2018). Дослідження створення фортепіанної серії Чжан Чао «Китайська пост-лірика». Барвистий китайський стиль та багатий китайський шарм. Music Creation, випуск 8, Пекінський університет. с. 125-128.)
- 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.)
- 盖叫天 (1961). 《京剧表演艺术》。中国戏剧出版社。280 页。(Гай Цзяотянь (1961). Виконавське мистецтво Пекінської опери. Видавництво китайської драми. 280 с.)
- 葛畅. (2014). 张朝钢琴曲集《中国旋律》的研究[D]. 江西师范大学. (Ге Чанг. (2014). Дослідження фортепіанної збірки Чжан Чао «Китайські мелодії». Цзянсіський педагогічний університет. Магістерська дис.)

- 讲珊郭紅喜. (2012). 出手 苞料飴希 憇么」包, 五系 j (名 Vi) 的名面呈
 碗一洩讠 令張朝式音示语言风格与创作, 以他的钢琴作品为例. 年第三
 期《音示 6,J 作》(108-110) (Го Хунсі. (2012). Пентатонна серія J (назва
 Vi) представляє унікальну музичну мову та композиторський стиль у
 стилі Чжан Чжао, беручи за приклад його бронзові роботи з цинь.
 Музичний журнал, № 3, 2012. С.108-110.)
- 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).
- 约瑟夫. (1998). 马克利斯.西方音乐欣赏[M].北京:人民音乐出版社, 1998 (2).
 (Джозеф. (1998). Маркліс. Оцінювання західної музики [М]. Пекін:
 Народне музичне видавництво, 1998 (2).)
- 段微. (2016). 《镇南山谣三首》创作中的文化体现与创新发展. 北华大学学报
 «社会科学版». 第 17 卷第 3 期 133–136 月 (Дуань Вей. (2016). Культурне
 втілення та творчий розвиток в творі «Три народні пісні з селищ в горах
 Наньшань». Журнал університету Бейхуа «Суспільні науки» 17, 3, Іюл.
 С.133–136)
- 叶红. (2015). 钢琴中的粉墨人生. 张朝钢琴作品《皮黄》戏曲元素分析 2015 年
 第十二期《音乐创作》第 12 年 116-118 月(Є Хун. (2015). Життя жінки
 в бронзовій цитрі. Аналіз оперних елементів у фортепіанному творі
 Чжан Чжао «Піхуан» (Музична творчість), випуск 12, 2015, С. 116-118.).
- 叶红. (2015). 钢琴中的粉墨人生. 张朝钢琴作品《皮黄》.戏曲元素分析 年第
 十二期《音乐创作》第 12 年 116-118 月 (Йи Хонг. (2015). Відображення
 чунцинского життя. Аналіз елементів опери в фортепианному творі
 Чжан Чжао «Піхуан». Створення музики. 12, 116–118).
- 老子. (2008). 道德经 / 老子. — 西安 : 三秦出版社. — 146 页. (Лао-цзи. (2008).
 Дао де цзин. Видавництво Саньцин. Сіань. 146 с.)

- 林怡俐.(2018).深入浅出.张朝的钢琴音乐创作特点阐释[J].贵州大学学报（艺术版），2018, 32(06)：92-97+104. (Лінь Ілі. (2018). Пояснення простою мовою. Інтерпретація особливостей фортепіанної музичної творчості Чжан Чжао [J]. Журнал Гуйчжоуського університету (художнє видання), 2018, 32(06). С.92-97+104.)
- 李吉提. (2006). 《五月的圣途》的单个音表述和节奏技术[J].中央音乐学院学报，2006 (2)：3-12. (Лі Цзіті. (2006). Однонотна експресія та ритмічні техніки у «Священній подорожі травня» [J]. Журнал Центральної консерваторії музики, 2006(2). С.3-12.)
- 林家骊. (2006). 代辞宗：沈约传 / 林家骊. — 浙江：浙江人民出版社. — 325 页 . (Лінь Цзялі. (2006). Життєпис Шень Юе. Народне видавництво Чжецзян. Чжецзян. 325 с.)
- 林嘉旋 (2012). 从张朝钢琴曲《皮黄》的倒作看京剧艺术的美学欣赏林嘉旋. 年第四期《音乐创作》，105-107. (Лінь, Цзясюань. (2012). Естетична оцінка пекінської опери з точки зору фортепіанної п'єси Чжан Чжао «Пі Хуан». Music Creation, № 4, 2012, с. 105-107.)
- 李红敏.张朝.(2015).音乐拯救了我[J].音乐时空，2015 (08)：15-24. (Лі Хунмін та Чжан Чжао. (2015). Музика рятувала мене. Музичний час і простір, 2015 (08). С.15-24.)
- 林友仁. (1995). 对 20 世纪中国音乐的思考 / 林友仁 // 音乐艺术. — № 4. — 28 页. (Лінь Южень. (1995). Роздуми про китайську музику ХХ століття. Мистецтво музики. № 4. С. 28.)
- 陆伟.(2014).“音腔”在民族声乐教学中的应用一以安徽“慢赶牛”为例[J].合肥师范学院学报，2014(4)：112-114. (Лу Вей. (2014). Застосування «голосової порожнини» у викладанні народної вокальної музики: на прикладі «повільного перегону худоби» Аньхоя [J]. Журнал Хефейського педагогічного університету, 2014(4). С.112-114.)
- 龙晓匀. (2003). 《追溯童年的情景张朝〈滇南山谣三首〉浅析》，《中国音

- 乐》2003 年第 2 期. (Лун Сяюнь. (2003). «Спогади про дитинство: короткий аналіз «Трьох південних гірських балад» Чжан Чжао» [J]. Китайська музика, 2003, № 2. С.68-69).
- 刘希里. (2009). 孔子的音乐人生 / XINWEN AINHAOZHE. — № 12. — 120—121 页. (Лю Силі. (2009). Музичне життя Конфуція. Xinwen Aihaozhe. № 12. С. 120—121.)
- 刘歆. (1963). 《汉书·艺文志》—七略 / 刘歆. — 香港 : 太平书局. — 73 页. (Лю Сін. (1963). Класифікаційно-бібліографічний каталог «І вень чжи» (трактат про літературу і мистецтво). Видавництво Тайпін. Гонконг. 73 с.)
- 刘秀伦. (1999). 传统文化与当代爱国主义 / 重庆邮电学院学报. — № 1. — 80—84 页. (Лю Сюлун. (1999). Традиційна культура і сучасний патріотизм. Вісник Чунцінського інституту пошти і телекомунікацій. № 1. С. 80—84.)
- 刘靖之. (1986). 中国新音乐史论集 / 刘靖之. — 香港 : 香港亚洲研究中心. — 217 页. (Лю Цзінчжи. (1986). Збірник досліджень з історії нової китайської музики. Дослідницький центр Азії. Гонконг. 217 с.)
- 刘洋. (2018). 浪漫主义时期钢琴演奏技法的演进. 明日风尚, 2018.3. (Лю Ян. (2018). Еволюція техніки гри на фортепіано в епоху романтизму. Стил майбутнього, березень 2018 р.)
- 刘洋. (2018). 张朝独春钢琴曲《我的祖国》音乐仓 II 作特点与. 学院音乐舞蹈学院. 云南师范大学音乐舞蹈学院. 碩士論文. (Лю Ян. (2018). Характеристика композиції фортепіанної п'єси Чжана Чжао «Моя Батьківщина». Школа музики та танцю, Юньнанський педагогічний університет. Магістерська дис.)
- 梁茂春. (2005). 中国音乐通史教程 / 梁茂春, 陈秉义. — 北京 : 中央音乐. — 295 页. (Лян Маочунь, Чень Бін'ї. (2005). Підручник з історії китайської музики. Центральне музичне видавництво. Пекін. 295 с.)
- 聂莹. (2014). “打造民族音乐谱写华章,铸就东方文明朝圣之路——访中国著名

- 作曲家张朝”. 音乐时空. 06 (2014): 64-69. (Ні Ін. (2014). «Створення чудового розділу в національній музиці та паломництво до східної цивілізації: інтерв'ю з відомим китайським композитором Чжан Чжао». Music Time and Space. 06 (2014): С. 64-69.)
- 聂莹. (2015). 谱写中国“钢琴梦”, 铸就东方文明的朝圣之路. 访中国著名作曲家张朝 年第三期《音乐创作》2015 年第 3 期. 第 32-34 页. (Ні Ін. (2015). Створення «Китайської мрії» для фортепіано. На шляху до затвердження ролі східної цивілізації. Інтерв'ю з Чжан Чжао, відомим китайським композитором. Music Creation, № 3, 2015, с. 32-34.)
- 聂莹. (2015). 打造民族音乐谱写华章, 铸就东方文明朝圣之路——访中国著名作曲家张朝[J]. 音乐时空, 2015(12): 65-69. ISSN: 1008-3359; CN: 52-1125/J (Ні Ін. (2015). Створення чудового розділу в національній музиці та побудова паломницького шляху для східної цивілізації: інтерв'ю з відомим китайським композитором Чжан Чжао. Музичний час і простір, 2015(12). ISSN: 1008-3359; CN: 52-1125/J С.64-69.)
- 谢军. (1996). 儒家思想与民族精神 / 谢军 // 发展论坛. — № 9. — 60—61 页. (Се Цзюнь. (1996). Конфуціанство та національний дух. Форум розвитку. № 9. С. 60—61.)
- 谢阳举. (2009). 中国古代爱国主义的三个鲜明特点. 北京日报. — 05 月 25 日. (Се Янцзюй. (2009). Три яскраві особливості патріотизму у Давньому Китаї. Газета «Бейцзін жибао». 25 травня 2009.)
- 孙虹. (2014). 色彩性与戏剧性的契合之美 – 探求张朝钢琴协奏曲《哀牢狂想》的创作特色. 人民音乐, 01, 19-21. (Сунь Хун. (2014). Краса поєднання колористики та драматургії – дослідження творчих особливостей фортепіанного концерту Чжан Чао «Айлао Рапсодія». Народна музика, 01, 19-21.
- 孙继南. (1987). 中外名曲欣赏[M]•山东: 山东教育出版社. (Сунь Цзінань. (1987). Оцінювання відомої китайської та зарубіжної музики [М].

Шаньдун: Shandong Education Press.)

- 许东越. (2011). 张朝钢琴协奏曲《哀牢狂想》演奏与分析研究[D1 山东师范大学. (Сюй Дун'юе. (2011). Виконання та аналіз фортепіанного концерту Чжан Чао «Айлао Рапсодія» [D]. Шаньдунський педагогічний університет. Магістерська дис.)
- 许珊. (2013). 多彩的奏鸣——与张朝谈《哀牢狂想》. 钢琴艺术, 09, 28-29. (Сюй Шан. (2013). Барвіста соната – бесіда з Чжан Чао про «Айлао Рапсодію». Мистецтво фортепіано, 09, 28-29).
- 许珊, 郭红喜. (2012). 出乎意料的奇思妙想, 五彩缤纷的音响呈现——浅论张朝式音乐语言 风格与创作, 以他的钢琴作品为例[J]. 音乐创作, 2012 (03): 108-110. (Сюй Шань, Го Хунсі. (2012). Несподівані химерні ідеї та барвіста звукова презентація: короткий огляд музичної мови, стилю та творчості Чжан Чао на прикладі його фортепіанних творів [J]. Music Creation, 2012 (03). С.108-110.)
- 徐旸. (2006). 钢琴组曲《滇南山谣三首》评析[J]. 钢琴艺术, 2006(03): 37-39. ISSN: 1006-9844; CN: 11-3779/J (Сюй Ян. (2006). Коментар до фортепіанної сюїти «Три гірські балади Південного Юньнаня». Piano Art, 2006 (03): 37-39. ISSN: 1006-9844. С.37-39)
- 冼星海. (1941). 民族歌曲和新音乐. // 新音乐. — № 8. — 12—13 页. (Сянь Сінхай. (1941). Народні пісні і нова музика. Журнал «Сінь іньюе» [Нова музика]. № 8. С. 12—13.)
- 唐玲. (2014). 从钢琴曲《皮黄》管窥张朝钢琴曲创作的民族化追求. 年第六期《音乐创作》(11-113) (Тан Лін. (2014). Прагнення Чжан Чао до націоналізації у фортепіанній композиції: погляд на фортепіанний твір «Піхуан». Музична композиція, випуск 6, 2014. С.11-13)
- 童薇. (2013). 京剧声腔与钢琴艺术的完美结合-张朝先生钢琴曲《皮黄》的音乐特征及其演奏. 黄钟(中国·武汉音乐学院学报)2013年第3期(177-187) (Тун Вей. (2013). Ідеальне поєднання пекінського оперного вокалу та

- фортепіанного мистецтва: музичні характеристики та виконання фортепіанної п'єси пана Чжана Чжао «Піхуан». Хуан Чжун (Журнал Уханьської консерваторії музики, Китай), № 3, 2013. С.177-187.)
- 吴光明. (2003). 美学 / 吴光明 // 中国哲学百科全书. — 纽约 ; 伦敦 : Routledge. — 215 页. (У Гуанмін. (2003). Естетика. У: Енциклопедія китайської філософії. Routledge. Нью-Йорк; Лондон. 215 с.)
- 吴桐.(2018).多彩的中国旋律浓郁的中国情韵——张朝《中国旋律》钢琴系列作品创作探 析[J].音乐创作, 2018 (08): 86-88. (У Тун. (2018). Барвисті китайські мелодії та насичені китайські емоції: аналіз фортепіанної серії Чжан Чао «Китайські мелодії» [J]. Music Creation, 2018 (08). С.86-88.)
- 吴钊, 伊鸿书, 赵宽仁, 编. (2011). 中国古代乐论选辑.北京: 人民音乐出版社. (У Чжао, І Хуншу, Чжао Куаньжень, упорядники. (2011). Вибрані давні китайські музичні трактати. Пекін: Народне музичне видавництво).
- 冯光钰. (1997). 20 世纪中国音乐思考 / 冯光钰. — 北京 : 中国文联出版社. — 326 页 . (Фен Гуаньюй. (1997). Роздуми про китайську музику ХХ століття. Видавництво Китайської федерації літератури і мистецтв. Пекін. 326 с.)
- 冯长春. (2007). 中国近代音乐思潮研究 / 冯长春. — 北京 : 人民音乐出版社. — 402 页 . (Фен Чанчунь. (2007). Дослідження музичних течій Китаю нового часу. Видавництво «Народна музика». Пекін. 402 с.)
- 傅荣贤. (2007). 《汉书·艺文志》研究源流考 / 傅荣贤. — 安徽: 黄山书社. — 497 页. (Фу Жунсень. (2007). Дослідження походження «І вень чжи» з «Хань шу». Видавництво Хуаншань. Аньхой. 497 с.)
- 华茂. (2001). 《探究张朝钢琴组曲〈滇南山谣三首〉中的意境表 现》W, 《电影评介》2001 年第 13 期. (Хуа Мао (2001). «Дослідження художньої концепції у фортепіанній сюїті Чжан Чао «Три південні гірські балади»», W. Film Review, 2001, № 13.)

- 黄春燕.(2017).中国钢琴音乐作品作曲技法的民族化[J].山西大同大学学报 (社会科学版), 2017, (01): 102-105. (Хуан Чуньян. (2017). Націоналізація композиційних технік китайських фортепіанних музичних творів [J]. Журнал Шаньсійського університету Датун (видання з соціальних наук), 2017, (01). С.102-105.)
- 蔡仲德. (1995). 中国音乐美学史.北京: 人民音乐出版社. (Цай Чжунде. (1995). Історія китайської музичної естетики. Пекін: Народне музичне видавництво).
- 居其宏. (2002). 新中国音乐史 / 居其宏. — 长沙: 湖南美术. — 65 页. (Цзюй Ціхун. (2002). Історія музики Нового Китаю. Видавництво «Хунань мейшу». Чанша. 65 с.)
- 居其宏. (1997). 当代中国音乐 / 居其宏. — 青岛: 青岛. — 235 页. (Цзюй Ціхун. (1997). Сучасна китайська музика. Видавництво Ціндао. Ціндао. 235 с.)
- 江文也. (2008). 孔子的乐论 / 江文也. — 上海: 华东师范大学出版社. —137 页. (Цзян Веньє. (2008). Музична теорія Конфуція. Видавництво Східнокитайського педагогічного університету. Шанхай. 137 с.)
- 蒋孔阳. (2007). 先秦音乐美学思想论稿. 合肥: 安徽教育出版社, 274 页. (Цзян Кон'ян. (2007). Естетика і музична думка (до епохи Цін). Хефей: Аньхой освіта. 274 с.)
- 蒋孔阳. (2007). 先秦音乐美学思想论稿. 合肥: 安徽教育出版社. — 274 页. (Цзян Кон'ян. (2007). Нарис естетичних ідей музики доціньської доби. Видавництво «Аньхой Цзяоюй». Хефей. 274 с.)
- 纪晓岚, (2002). 总撰, 林之满, 主编. [清]. 四库全书精华经部.北京: 中国工人出版社. (Цзі Сяолань, (2002). головний упорядник; Лін Чжимань, головний редактор. [Дін. Цін] Висновки з "Повного зібрання книжок чотирьох сховищ". Розділ Канонів. Пекін: Видавництво робітників Китаю.)
- 佳锦兰. (2006). 成长的感悟.青年作曲家张朝的. 变奏曲. 中央民族大学学报 (

- 学社会科学版) 第 4 期 第 33 卷. (Цзін Цзінлан. (2006). Відчуття росту. Вариації молодого композитора Чжан Чжао. Журнал Центрального університету Minzu («Філософія і суспільні науки») Пекін. 4, 33, С.130-132).
- 齐晶, (2015). 也谈张朝钢琴曲《皮黄》的创作特色——基于对作品中京剧音乐元素的分析. 浙江艺术职业学院音. 湖州师范学院学报. 第 37 卷第 9 期 2015 年 9 月. 浙江杭州, 109-112. (Ці Цзін, 2015. Про композиційні характеристики фортепіанної композиції Чжан Чао «Піхуан»: на основі аналізу музичних елементів пекінської опери в композиції. Журнал Чжецзянського професійного коледжу мистецтв. Журнал Хучжоуського педагогічного університету. Том 37, № 9, вересень 2015. Ханчжоу, Чжецзян, 109-112.)
- 秦天. (2010). 试析中国钢琴作品中得祖国音乐形象与演奏声音联想 / 秦天 // 研究生学报 / 华中师范大学. — 武汉. — № 4. — 114—120 页. (Цінь Тянь. (2010). Образ батьківщини та асоціації звучання у китайській фортепіанній музиці. Журнал для аспірантів Хуачжунського педагогічного університету. Ухань. № 4. С. 114—120.)
- 陈复声. (1985). 京剧皮黄腔生旦分腔的音乐手法. 上海音乐学院学报. 第4期. 第 83—89页. (Чень Фушен. (1985). Особливості сіпі та ерхуану в пекінській опері. Журнал Шанхайської консерваторії. 1985. 4, 83—89.)
- 陈思君, 2020. 《哀牢狂想》中的“和而不同”思想. 文教资料 2020 年 17 期. 南京师范大学. (Чень Сіцзюнь, 2020. Ідея «гармонії в різноманітті» в «Рапсодії Айлао». Культурні та освітні матеріали, 2020, випуск 17. Нанкінський педагогічний університет.)
<https://www.fx361.com/page/2020/0902/6990465.shtml>
- 陈四海. (2007). 孔子音乐思想综论. 西安音乐学院学报(季刊). — Ч. 26, № 1. — 29—33 页. (Чень Сихай. (2007). Узагальнення музичних поглядів Конфуція. Вісник Сіаньської музичної академії (щоквартальник). Том 26

(1). С. 29–33.)

陈娟娟. (2015). 中国钢琴艺术视野下的西部少数民族音乐题材作品探究[J].

北方音乐. (Чень Цзюаньцзюань. (2015). Дослідження музичних творів західних меншин з точки зору китайського фортепіанного мистецтва [J]. Північна музика.)

陈建国 (2014). "京剧脸谱色彩的象征意义". 《美术研究》. 29-42 页. (Чень, Цзяньго (2014). Символічне значення кольорів гриму в Пекінській опері. Дослідження образотворчого мистецтва. С. 29-42.)

陈传席. (2003). 中国山水画史 / 陈传席. — 天津：人民艺术出版社. — 668 页. (Чень Чжуансі. (2003). Історія китайського пейзажного живопису. Видавництво Народного мистецтва. Тяньцзінь. 668 с.)

张朝. (2008). 哀牢狂想 Op.25: 钢琴协奏曲. 北京：人民音乐出版社. (Чжан Чжао. (2008). Айлао Рапсодія Op.25: Фортепіанний концерт. Пекін: Народне музичне видавництво).

张朝. (2013). 日记集：钢琴日记四首 [M]. 德国朔特音乐出版社（数字版）. ISBN 978-3-7957-5412-0 (Чжан Чжао. (2013). Збірка щоденників: чотири фортепіанні щоденники [M]. Шотт Музик, Німеччина (цифрове видання). ISBN 978-3-7957-5412-0).

张朝. (2015). 古风集：中国意象钢琴套曲 [M]. 上海：上海音乐出版社. ISBN 978-7-5523-0832-1 (Чжан Чжао. (2015). Збірка давніх настроїв: китайська образна фортепіанна сюїта [M]. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво. ISBN 978-7-5523-0832-1).

张朝. (2018). 土风集：中国少数民族钢琴作品集 [M]. 北京：中央民族大学出版社. ISBN 978-7-5660-1523-4 (Чжан Чжао. (2018). Збірка народних мелодій: фортепіанні твори китайських національних меншин [M]. Пекін: Видавництво Центрального університету національностей. ISBN 978-7-5660-1523-4).

张朝. (2020). 自然集：钢琴与四季的对话 [M]. 北京：人民音乐出版社. ISBN

- 978-7-103-05984-2 (Чжан Чжао. (2020). Збірка природи: діалог фортепіано з порами року [М]. Пекін: Народне музичне видавництво. ISBN 978-7-103-05984-2).
- 张朝. (2021). 中国旋律 [М]. 德国朔特音乐出版社. ISBN 978-3-7957-5786-2 (Чжан Чжао. (2021). Китайські мелодії [М]. Шотт Музик, Німеччина. ISBN 978-3-7957-5786-2).
- 张朝. (2021). 新时代中国钢琴作品原创精粹——张朝卷 [М]. 北京: 人民音乐出版社 & 德国朔特. ISBN 978-7-103-06058-9 (Чжан Чжао. (2021). Оригінальні шедеври фортепіанних творів Китаю нової епохи — збірка Чжан Чао [М]. Пекін: Народне музичне видавництво & Шотт Музик. ISBN 978-7-103-06058-9).
- 张朝. (2019). 钢琴协奏曲《哀牢狂想》蔡曦与昆明聂耳交响乐团 夏小汤指挥. (Чжан Чжао. (2019). Концерт для фортепіано «Рапсодія Айлао» у виконанні Цай Сі та симфонічного оркестру Куньміна імені Н'є Ера під керівництвом Ся Сяотана. <https://www.bilibili.com/video/BV1Tf4y1N7FQ/>)
- 张卫中. (2011). 《论语》. 浙江: 浙江教育出版社. 226 页. (Чжан Вейчжун. (2011). Лунь юй. Видавництво Чжецзянської освіти. Чжецзян. 226 с.)
- 张丹. (2017). 张朝钢琴作品《皮黄》戏曲元素的分析. 2017 年第二期《音乐创作》(146-148) (Чжан Дань. (2017). Аналіз оперних елементів у фортепіанному творі Чжан Чао «Піхуан». Music Creation, т. 2, 2017, С. 146-148.)
- 张凯董碧溪, 2017. 张朝钢琴作品《音乐会改编曲》的创作分析. 中国音乐(季刊)2017 年第 2 期 149-158. (Чжан Кай та Дун Бісі, 2017. Композиційний аналіз фортепіанного твору Чжан Чао «Концертна адаптація». Китайська музика (щоквартальний журнал), № 2, 2017. С. 149-158).
- 张学玲. (2016). 云南彝族音乐与钢琴艺术的完美融合浅析张朝《滇南山谣三首》的音乐特色与演奏. 长治学院学报 2016 年 6 月第 33 卷第 3 期. (21-23). (Чжан Сюелін. (2016). Ідеальне поєднання музики Юньнань І та

фортепіанного мистецтва: короткий аналіз музичних характеристик та виконання «Трьох балад південних передгір'їв Юннаня» Чжан Чао. Журнал Чанчжінського університету, том 33, № 3, червень 2016 р. С.21-23.)

张婷婷. (2019). 民族风情的精神升华—张朝钢琴协奏曲《哀牢狂想》的艺术特色[J].当代音乐, 10, 116-119. (Чжан Тінгтін. (2019). Духовне зведення національного колориту – художні особливості фортепіанного концерту Чжан Чао «Айлао Рапсодія». Сучасна музика, 10, 116-119).

张宏伟. (2016). 《熔古铸今、中西合璧》. 和声研究 第 2.年 33-36 月. (Чжан Хунвей. (2016). Злиття древнього та сучасного, поєднання китайського та західного в «Китайській мрії» Чжан Чжао. Науково-дислідницький інститут гармонії, 2, 33–36).

张筠青.(2011).京剧音乐分析[M].北京: 中央音乐学院出版社, 2011. (Чжан Юньцін. (2011). Аналіз пекінської оперної музики [М]. Пекін: Central Conservatory Music Press, 2011.)

赵冬梅.(2003).陈其钢最新钢琴作品《京剧瞬间》的艺术创造[J].中国音乐, 2003(4). (Чжао Дунмей. (2003). Художнє створення останнього фортепіанного твору Чень Цігана «Моменти пекінської опери» [J]. Chinese Music, 2003(4).)

赵理.(2010).张朝钢琴曲《皮黄》的演奏与欣赏_[J].北京: 钢琴艺术, 2010 年第 09 期: 29. (Чжао Лі. (2010). Виконання та оцінка фортепіанної п'єси Чжан Чжао «Піхуан» [J]. Пекін: Мистецтво фортепіано, № 9, 2010. С.29.)

赵晓生. (1999) •钢琴演奏之道[M]上海:世界图书出版公司, 1999 (2) (Чжао Сяошен. (1999). Шлях гри на фортепіано. Шанхай: World Book Publishing Company, 1999. (2))

趙進. (2010). 張照《皮花》的演奏與欣賞. 钢琴艺术 .2010.9 (29-33) (Чжао Цзінь. (2010). Виконання та оцінка твору Чжан Чжао «Піхуан». Piano Art. 2010 №9. С.29-33.)

- 周晨.(2014).管窥张朝钢琴作品民族化的和声语言——以钢琴作品集《中国旋律》20 首为例 [J].音乐创作, 2014(2): 123-125. (Чжоу Чен. (2014). Погляд на націоналізовану гармонійну мову фортепіанних творів Чжан Чжао: тематичне дослідження 20 творів зі збірки фортепіано «Китайські мелодії». Music Creation, 2014(2). С.123-125.)
- 周晨. (2016). 中国传统艺术精神之“道”的领悟、体验与实现——析张朝钢琴独奏曲《中国之梦》. 音乐创作, 2016(10): 103-105. ISSN: 1003-1138; CN: 11-1658/J. (Чжоу Чен. (2016). Розуміння, переживання та усвідомлення «Дао» духу традиційного китайського мистецтва: аналіз фортепіанного соло Чжан Чжао «Китайська мрія». Music Creation, 2016(10). ISSN: 1003-1138; CN: 11-1658/J. С.103-105).
- 周呈穗. (2014). 《我的祖国》为主题三首钢琴改编曲研究[W.四川师范大学. (Чжоу Ченсуй. (2014). Дослідження трьох фортепіанних адаптацій теми «Моя Батьківщина» [W]. Сичуанський педагогічний університет. Магістерська дис.)
- 佳锦兰. (2006). 成长的感悟.青年作曲家张朝的《变奏曲》.中央民族大学学报 (哲学社会科学版 2006 年 第 4 期 第 33 卷. (Чжуй Цзіньлань. (2006). Роздуми про зростання. Варіації молодого композитора Чжан Чжао. Журнал Китайського університету Мінцзу (філософія та соціальні науки), т. 33, 2006, № 4, Пекін. С. 33)
- 中州, 2012. 简论当代中国钢琴改编曲的创作特色-音乐论文. 《人民音乐》 (Чжун Чжоу, 2012. Короткий огляд творчих характеристик сучасних китайських фортепіанних аранжувань. Народна музика, <https://www.zzqklm.com/w/yl/4794.html>)
- 史云, (2018). 张朝《中国旋律》创作特征及演奏处理研究.硕士学位论文硕士学位论文.河北师. (Ши Юнь, (2018). Дослідження композиційних особливостей та виконання «Китайських мелодій» Чжан Чао. Магістерська дисертація. Хебейський педагогічний університет)

- 袁佩. (2017). 云南民族音乐元素在《滇南山谣三首》中的体现[D]. 云南艺术学院. (Юань Пей. (2017). Відображення елементів етнічної музики Юньнана у трьох південних гірських баладах Юньнана [D]. Юньнанський інститут мистецтв.)
- 由东旭. (2015). 中国钢琴曲《皮黄》的音乐特征与演奏处理[D]. 哈尔滨师范大学. (Ю Дунсюй. (2015). Музичні характеристики та виконання китайської фортепіанної п'єси «Піхуан» [D]. Харбінський педагогічний університет. Магістерська дис.)
- 岳巍. (2002). 《简论中国民歌改编钢琴小曲的历史意义》[J]. 《首都师范大学学报》2002(S1): 129-132. (Юе Вей. (2002). «Короткий огляд історичного значення китайських народних пісень, адаптованих у фортепіанні п'єси» [J]. Журнал Столичного нормального університету, 2002(S1). С.129-132.)
- 杨润. (2010). 钢琴组曲《西藏素描》与《滇南山谣三首》研究[D]. 河南大学. (Ян Рунь. (2010). Дослідження фортепіанної сюїти «Тибетські ескізи» та трьох південних гірських балад Юньнана [D]. Хенанський університет.)
- 杨成秀. (2005). 孔子音乐思想研究 / 杨秀成 // 山东师范大学硕士学位论文. — № 04. — 67 页. (Ян Ченсюн. (2005). Дослідження музичних ідей Конфуція. Магістерська дисертація Шаньдунського педагогічного університету. № 04. 67 с.)
- 阎焕东. (1984). 我们的祖国 / 阎焕东. — 北京 : 出版社. — 200 页. (Янь Хуандун. (1984). Наша батьківщина. Видавництво. Пекін. 200 с.)
- 杨茜. (2013). 感知琴键下的戏剧与色彩[J]. 音乐创作, 2013 (11) : 123-124. (Ян Цянь. (2013). Сприйняття драми та кольору під клавішами фортепіано [J]. Music Creation, 2013 (11). С.123-124.)

ДОДАТОК ПУБЛІКАЦІЇ

Статті у фахових виданнях України (категорія Б):

Чжан, Гуанцзянь. (2019). Композитор Чжан Чжао: погляд на розвиток сучасної китайської фортепіанної музики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*, 52, 85–100.

DOI 10.34064/khnum1-52.06

https://intermusic.kh.ua/vypusk52/52_6_chzgan_guantszyn.pdf

Чжан Гуанцзянь. (2020). Проблеми інтерпретації фортепіанних творів Чжан Чжао (на прикладі фантазії «Піхуан»). *Аспекти історичного музикознавства*, XXI (21), 230–247. DOI 10.34064/khnum2-21.15

https://aspekty.kh.ua/vypusk21/21_aspekt_15_chzhan_guantsayn.pdf

Чжан, Гуанцзянь. (2025). Образ Китаю в «Айлао Рапсодії» Чжан Чжао для фортепіано з оркестром. *Аспекти історичного музикознавства*, XXXIX (39), 299–321. (у співавторстві з Чернявською М.С.).

DOI 10.34064/khnum2-39.16

https://aspekty.kh.ua/vypusk39/aspekt_39_16_299-321_Chernyavska.pdf

Стаття у закордонному фаховому виданні з мистецтвознавства (Відень, Австрія):

Zhang Guangjian. (2020). Reflection Of National Musical Traditions of South China in The Piano Works of Zhang Zhao. *European Journal of Arts*, 2, 37-42. <https://doi.org/10.29013/EJA-20-2-37-42>

https://ppublishing.org/media/uploads/journals/journal/Art-2_2020_TL.pdf

Конференції:

1. II Національний семінар з питань викладання фортепіано «Дослідження викладання фортепіанного репертуару у середній ланці музичної освіти Китаю» (Гуланьюй, Китай, Центральна консерваторія музики, Школа фортепіано Гуланьюй, 1–4 грудня 2017);

2. I Китайський міжнародний тиждень фортепіанної музики: форум

з питань розвитку китайського фортепіанного мистецтва «Інноваційне застосування національних елементів у китайських фортепіанних творах» (Санья, Китай, Музичний відділ міського управління Санья, 3–8 лютого 2018);

3. Науково-практична конференція «День науки» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 20-21 травня 2019 р.);

4. 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);

5. Науково-практична конференція «Музична комунікація у питаннях і відповідях» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 15-18 січня 2021 року);

6. IV Міжнародна наукова конференція Наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 13–14 лютого 2024 року);

7. V Міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 18–19 травня 2024 року);

8. V Міжнародна наукова конференція Наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 11–12 лютого 2025 року).

9. XXI Міжнародна науково-творча конференція студентів, аспірантів, докторантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 22–23 квітня 2025).