МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені А. С. МАКАРЕНКА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЛІ ХУАСІНЬ

УДК: 78.071.6:78.081.5(510)

ДИСЕРТАЦІЯ

ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ВПЛИВ ТА СТИЛЬОВІ КОНОТАЦІЇ У КИТАЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ XX-ПОЧАТКУ XXI СТ.

02 – культура і мистецтво
025 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

Lihuaxin Digitally signed by Lihuaxin Date: 2023.12.19 09:18:22 +08'00' Лі Хуасінь

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент **Каблова Тетяна Борисівна**

Суми –2023

АНОТАЦІЯ

Лі Хуасінь. Європейський вплив та стильові конотації у китайській фортепіанній музиці XX – початку XXI ст. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії з галузі знань 02 – Культура і мистецтво, зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво. – Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. – Суми, 2023.

Дисертація присвячена комплексному висвітленню західних, зокрема європейських, впливів та похідних від цього процесів стильових конотацій у китайській фортепіанній музиці кінця XX – початку XXI ст. Творчість провідних композиторів Китаю розглядається у контексті естетичного ландшафту стильових змін, що відбувалися у Західній культурі та імпліцитно входили до азійської музичної культури через.

У роботі розглянуто історію входження західної музичної культури до Китаю та проаналізовано соціальні та політичні аспекти. Висвітлено, що фортепіанна музика китайських композиторів відзначається актуальністю як об'єкт дослідження з ряду об'єктивних причин. Зазначене пояснюється значним обсягом музичних творів, які накопичилися протягом столітньої історії розвитку фортепіанної музики у Китаї, що обумовило проведення детального аналізу та виявити спільні стилістичні риси. Розглянуто фортепіанні композиції китайських композиторів, що дозволило вивчити особливості творчого підходу китайських композиторів до роботи з національним та міжнаціональним музичним матеріалом. Дослідження стилістичних напрямків у фортепіанній музиці трактовано з позицією потенційної популяризації китайської музичної культури як вагомої складової шляхів популяризації музичного спадку китайських композиторів і сприяє розвитку інтересу до цього виду мистецтва.

Розглянуто генезу музичного комунікативного простору між сходом і заходом, яке стало підґрунтям для конотації музичних стилів, що виявилося результатом взаємодії декількох важливих чинників. Акцентовано, щодо місця та ролі місіонерській діяльності, як провідного вектору інтеграції західної культури в китайську музику.

Виявлено, що процес впливу китайської культури на західний світ мав більш емоційно-виразний репрезентативний характер, що залежало від конкретних представників західної культури, які вносили елементи китайської музики у західну культуру, зокрема в європейську, розглядаючи її з позицій екзотичного феномену.

Висвітлено, основні механізми взаємодії східної та західної культур, а саме впровадження основ вищої музичної освіти, орієнтованої на провідні європейські консерваторії, отримання освіти у європейських закладах освіти. Цей підхід дозволив впроваджувати європейські музичний інструментарій та сприяв створенню перших національних симфонічних оркестрів у містах Шанхай, Пекін та Харбін. Інтерес до європейської музики, полягав у вивченні історичного досвіду та сучасних підходів з їх подальшою імплементацією у фортепіанне мистецтво Китаю.

Значущим аспектом є діяльність німецьких музикантів Вольфганга Френкеля і Юргена Шлосса, які працювали в Шанхайській консерваторії. Їхній внесок у музичну освіту в Китаї став важливим фактором у знайомстві китайських студентів з атональними та серійними техніками та творами майстрів Нової віденської школи.

Цей етап розглядається як ключовий у встановленні стильових основ китайської музичної культури. Він відзначився акцентом на балансу між збереженням традицій, вивченням старовинної музики та сучасної західної композиторської творчості з метою синтезування національних і східних музичних елементів з західними композиційними техніками. Ця

спрямованість саме на стилістичний синтез обумовила потенційні процеси стильової взаємодії в китайській музичній культурі.

Виявлено, що період від 1915 до 1970-х років відзначався важливою роллю романтизму як основи для стильової взаємодії в китайській фортепіанній музиці. У контексті еволюції стилістичного розвитку китайської фортепіанної музики були виділені основні тенденції у композиторській творчості, що включали адаптацію романтичного стилю та змістовність імпресіонізму.

Висвітлено, що перша половина XX століття в музичній культурі Китаю являє собою період балансування на межі «свого» та «чужого». Зазначене обумовлено необхідністю встановлення контакту між принципово новими, незвичними для китайської культури ідеями Заходу та власними традиційними цінностями. Цей процес призвів до синтезу на більш глибинних рівнях, включаючи ідейно-змістовний і композиційний, при цьому в пріоритеті стояло створення китайського музичного стилю.

У контексті розгляду романтизму в музиці були проаналізовані два підходи до сприйняття та відбиття реальності – конкретно-достовірний та аксіологічний, ціннісно-утворюючий. Отримані результати свідчать про те, що аксіологічний підхід був переважаючим у романтичному мистецтві.

Охарактеризовано основні стилістичні напрямки та композиційні техніки у фортепіанній музиці другої половини XX-початку XXI ст., серед яких авангард, сонорність, серійність, серіальність, алеаторику та постмодерністські тенденції. Активізація китайського авангарду розпочалася з 1980-х років і була безпосереднім наслідком західних впливів, отриманих завдяки навчанню китайських музикантів за кордоном та освітнім ініціативам в самому Китаї. Визначено, що неофольклорні тенденції відзначаються у творах таких композиторів, як Чень І та Чжоу Лун, які використовують елементи національної музики архаїчного періоду та фольклорні мотиви.

Творчість деяких композиторів, зокрема Чень Циган, відзначається поставангардними явищами у своїй творчості. Серійну та серіальну техніки виявлено у творчості Чень І, Пан Чжиміня та Чень Мінчжі, що також вказує на вплив авангардних течій. Сонорика – у творі Ло Чжунжуна, а алеаторика в музиці Гао Піна, Тан Дуна та Цао Гуанпіна. Деякі композитори, такі як Чу Ванхуа, намагаються зберегти національну своєрідність у своїх творах, поєднуючи елементи китайської музики архаїчного періоду з техніками імпресіонізму та мінімалізму, що є характерними для європейських музичних течій. Раціональність мислення в авангардній творчості китайських композиторів проявляється у багатьох аспектах, включаючи застосування нумерологічного методу та дотримання суворої симетрії у побудові музичних форм. Один з прикладів цього підходу можна побачити у творчості композитора Яо Хенлу.

Визначено, що однією з основних характеристик сучасної китайської музики є поєднання різних стилів та технік в одному творі. Проаналізовано твори композитора Лян Лея та виявлено використання серійної, серіальної та сонорної технік в одному музичному творі, що обумовило багатогранну структуру та насичені звукові текстури. Композитори як Тан Дун, Лян Лей та Чень Сяоюн вивчають та розробляють нові тембральні можливості фортепіано та впроваджують їх у свої твори, що є генезисом нового стилю та сприяє розвитку сонористичного напрямку в китайській музиці, де важливий акцент робиться на звуковій структурі та виразності Алеаторні техніки, тобто випадкові або стохастичні елементи в музиці, використовуються менш інтенсивно та достатньо обмежено, переважно в окремих фрагментах музичних творів, які використовують авангардні техніки. Зазначене надає додаткової експериментальності та несподіваності деяким частинам композицій.

Визначено особливе місце постмодернізм як потужної складової у творчості китайських композиторів, де він слугує як спосіб відкриття нових

інтерпретаційних можливостей та експериментів. Філософська складова постмодернізму проявляється у творчості Чжао Сяошена через використання авторського методу тайцзи, що базується на давньокитайській філософсько-естетичній системі.

Ці різноманітні стилістичні напрямки та композиційні техніки свідчать про багатогранність та еволюцію китайської фортепіанної музики у відповідь на глобальні музичні впливи.

Проаналізовано фортепіанні твори китайських композиторів з позиції конотації стилів у контексті розвитку китайської фортепіанної музики та поєднання у ній різних музичних традицій. Серед проаналізованих творів, сонатина для фортепіано Ван Лісана (1957), яка розглядається з позицій твору, що визначив магістральний вектор розвитку китайської фортепіанної музики. В цьому творі відбувається злиття традицій фольклорного музикування та європейської академічної спадщини. Китайський національний колорит тут представлений через імітацію звучання народних інструментів та використання традиційних китайських ладів. Європейські впливи визначено у побудові циклу, формі окремих частин, поліфонізації фактури у розробці, що також є достатньо типовий для цього розділу у типовому форматі. Проаналізовано твір Ло Чжунжуна, «Три п'єси для фортепіано» (1986), де результатом поєднання західних музичних традицій з китайськими визначено застосування додекафонної техніки. Наголошено на використанні вчення Й. М. Хауера про «тропи», що також трактовано з позиції конотації європейських та китайських музичних підходів.

Використання серійної техніки у фортепіанних творах китайських композиторів, таких як Чень Мінчжі, Яо Хенлу і Цао Гуанпін, визначено як результат злиття символічного значення природного простору та сучасних європейських композиційних технік.

Розглянуто сонатну творчість Чу Ванхуа, Джан Чао і Тан Дуна з позицій постмодернізму та проаналізовано еклектичні риси у руйнуванні традиційних

жанрово-смислових цінностей європейського циклу та відмову від традиційних діалектичних підходів. Найбільш складним різновидом синтезу національних традицій та європейської системи композиції став авторський метод творення тайцзи, розроблений композитором Чжао Сяошеном на основі однойменної давньокитайської філософсько-естетичної системи.

Процес конотації різних музичних стилів у фортепіанній музиці Китаю виник завдяки ряду чинників. По-перше, історичні та культурні зміни, такі як період революційних змін та спроби асиміляції західних цінностей у початковому XX столітті, створили умови для знайомства з західною музикою та її впливу на місцеву творчість. Політичні фактори, зокрема Культурна революція, тимчасово обмежували доступ до західної музики, але пізніше лібералізація відкрила нові можливості для її вивчення та впливу. Китайські композитори виявили інноваційний підхід, спрямований на адаптацію західної музичної культури до китайського контексту. Вони поєднували свою національну ідентичність та музичні традиції з ідеями та техніками західної музики, створюючи унікальні стильові зразки, які відзначалися конотаційними процесами елементів обох культур. Поєднання традицій та інновацій виявилися основною особливістю їх творчого підходу. Зростаючий культурний обмін та зростаюча роль Китаю на світовій сцені також сприяли контамінації різних музичних стилів, що стали невід'ємною частиною соціо-історичного контексту.

Ключові слова: китайська фортепіанна культура, стиль, конотація, композиторські техніки, постмодернізм, авангард.

Список публікацій здобувача

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Лі Хуасінь. Сонористика у китайській фортепіанній музиці. *Арт-Платформа,* № 7 (№ 1), 2023. С. 71-83 doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.71-83
https://art-platforma.kmaecm.edu.ua/index.php/art1/article/view/132

2. Лі Хуасінь. Специфіка ладової організації китайської музики на прикладі творчості Сюй Чанцзюн. *Мистецтвознавчі записки*.2023. Вип. 43. С. 175–180. DOI 10.32461/2226-2180.43.2023.286857
https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/MZ_2023_43_11.pdf

3. Лі Хуасінь. Взаємодія культур у музичній творчості: китайські образи у західній музиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 3. С. 276–281.
DOI 10.32461/2226-3209.3.2023.289856
https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/Visnyk_2023_3_nov.pdf

Стаття у закордонному виданні

4. Li Huaxin (2023) Development of Chinese Piano Art of The 20th Century in the Context of Adaptation of Western Influences. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences,* 2023 No. 3 P.123-129 https://doi.org/10.30525/2592-8813-2023-3-16
http://baltijapublishing.lv/index.php/bjlss/article/view/2174/2176

Опубліковані праці апробаційного характеру

1. Лі Хуасінь. Стильові інтеракції Схід-Захід у фортепіанній музиці. Міжнародна наукова конференція «Мистецька освіта – культурні виміри», 15 травня 2023 р. Молдова, Академія музики, театру та образотворчого мистецтва, 2023. С.19.
2. Лі Хуасінь. Історичне становлення музики як специфічного явища культури Китаю. Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект: Матеріали XII Всеукраїнської науково-практичної конференції (13 – 14 квітня 2023 року). Київ: КМАЕЦМ, 2023. С.136-138.
3. Лі Хуасінь. Серійна техніка у китайській фортепіанній музиці. Музикознавчі студії Поділля – 2023: Тези Всеукраїнської науково-практичної конференції (20-21 квітня 2023). Вінниця. 2023. С. 50-52.
4. Лі Хуасінь. Естетика музики Тан Дуня (на прикладі музичного альбому до фільму «Тигр, що крадеться, дракон, що причайвся»). Музичний твір як

інтенція художньо-виконавського мислення: матеріали XVII Міжвузівська студентсько-аспірантська науково-практична конференція. Дніпровська академія музики. Дніпро: ЛІРА, 2023.С. 36-39.

ABSTRACT

Li Huaxin. European influence and stylistic connotations in Chinese piano music of the 20th and early 21st centuries.- Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for obtaining the scientific degree of Doctor of Philosophy in the field of knowledge 02 - Culture and art, in the specialty 025 - Musical art. - Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko. – Sumy, 2023.

It discusses the main subject and scope of the work, which is dedicated to exploring the Western, particularly European, influences and stylistic connotations in Chinese piano music from the late 20th to early 21st centuries. The research aims to examine how leading Chinese composers' creativity has been influenced by and integrated with the evolving Western and European aesthetic landscape, and how these influences have become part of Asian musical culture.

The text seems well-structured and clearly conveys the central theme of the dissertation. If you have any specific questions or need further assistance with this text or your research, please feel free to ask.

The work examines the history of the entry of Western musical culture into China and analyzes its social and political aspects. It is emphasized that the piano music of Chinese composers is highly relevant as a subject of research for several objective reasons. This is due to the significant volume of musical works that have accumulated over the century-long history of piano music development in China, enabling a detailed analysis and the identification of common stylistic features. The piano compositions by Chinese composers were studied, which allowed for an exploration of the peculiarities of Chinese composers' creative approaches to

working with both national and international musical material. The study of stylistic trends in piano music is approached from the perspective of the potential popularization of Chinese musical culture as an important component in promoting the musical heritage of Chinese composers, contributing to the development of interest in this art form.

The genesis of the musical communicative space between the East and the West was examined, forming the foundation for the confluence of musical styles resulting from the interaction of several significant factors. Particular emphasis is given to the role of missionary activity as a key driver of the integration of Western culture into Chinese music.

The process also revealed that the influence of Chinese culture on the Western world had a more emotionally expressive and representative character, dependent on specific individuals from Western culture who introduced elements of Chinese music, particularly into European culture. These elements were often considered exotic phenomena.

The primary mechanisms of interaction between Eastern and Western cultures are highlighted, particularly the introduction of fundamental principles of higher musical education, with a focus on leading European conservatories, and the enrollment of students in European educational institutions. This approach facilitated the introduction of European musical instruments and played a significant role in the establishment of the first national symphony orchestras in cities such as Shanghai, Beijing, and Harbin. The interest in European music extended to the study of historical traditions and contemporary approaches, which were subsequently incorporated into the piano art of China.

A noteworthy aspect of this interaction is the contributions made by German musicians Wolfgang Fraenkel and Jürgen Schloss during their tenure at the Shanghai Conservatory. Their work was instrumental in advancing music education in China and played a crucial role in introducing Chinese students to atonal and serial techniques, as well as the works of masters from the New Viennese School.

This stage can be considered as key in establishing the stylistic foundations of Chinese musical culture. It was noted for its emphasis on the balance between the preservation of traditions, the study of ancient music and modern Western compositional creativity with the aim of synthesizing national and Eastern musical elements with Western compositional techniques. This focus on stylistic synthesis determined potential processes of stylistic interaction in the Chinese music scene.

It was revealed that the period from 1915 to the 1970s was marked by the important role of romanticism as the basis for stylistic interaction in Chinese piano music. In the context of the evolution of the stylistic development of Chinese piano music, the main trends in the composer's work were highlighted, including the adaptation of the romantic style and the content of impressionism.

It is highlighted that the first half of the 20th century in the musical culture of China is a period of balancing on the border between "own" and "other". This was due to the need to establish contact between fundamentally new ideas unusual for Chinese culture and traditional values. This process led to a synthesis at deeper levels, including conceptual and compositional, while the priority was the creation of a Chinese musical style.

During the examination of the Romantic style in music, two approaches to perceiving and reflecting reality were analyzed: the concrete, authentic approach and the axiological, value-forming approach. The results obtained indicate that the axiological approach predominated in Romantic art.

The text goes on to characterize the main stylistic trends and compositional techniques in piano music from the latter half of the 20th century to the early 21st century. These include avant-garde, sonority, serialism, aleatoric composition, and postmodern trends. The activation of the Chinese avant-garde movement began in the 1980s, directly influenced by Western ideas acquired through the training of Chinese musicians abroad and educational initiatives within China.

Neo-folkloric tendencies are observed in the works of composers such as Chen I and Zhou Long, who incorporate elements of archaic national music and folk

motifs. Some composers, notably Chen Qigan, incorporate post-avant-garde elements into their work. Serial and serialist techniques can be found in the compositions of Chen I, Pan Zhimin, and Chen Mingzhi, reflecting the influence of avant-garde trends. Sonority is a notable feature in Luo Zhongzhong's work, while aleatoric composition is prevalent in the music of Gao Ping, Tang Dong, and Cao Guangping.

Certain composers, like Chu Wanghua, endeavor to maintain a sense of national identity in their works, combining elements of archaic Chinese music with impressionistic and minimalist techniques characteristic of European musical movements. The avant-garde work of Chinese composers showcases a rational approach in various aspects, including the use of numerological methods and strict symmetry in constructing musical forms. An example of this approach can be seen in the compositions of Yao Henlu.

An important characteristic of modern Chinese music is its incorporation of different styles and techniques within a single composition. This approach was examined through the analysis of composer Liang Lei's works, revealing the use of serial, sonorous, and serialist techniques within a single piece of music. This blending creates a multifaceted structure and rich sound textures.

Composers like Tang Dong, Liang Lei, and Chen Xiaoyun actively explore and develop new timbral possibilities of the piano, integrating them into their compositions. This contributes to the advancement of the sonoristic direction in Chinese music, which places significant emphasis on sound structure and expressiveness.

Aleatory techniques, involving random or stochastic elements in music, are employed to a lesser extent and in a more limited fashion, typically in isolated segments of works that utilize avant-garde techniques. This adds an experimental and unexpected dimension to some parts of the compositions.

Postmodernism also plays a significant role in the works of Chinese composers, serving as a means to explore new interpretive possibilities and experimentations.

The philosophical dimension of postmodernism is exemplified in Zhao Xiaosheng's work through the incorporation of the author's tai chi method, based on ancient Chinese philosophical and aesthetic principles.

These various stylistic trends and compositional techniques bear witness to the adaptability and development of Chinese piano music in response to global musical influences. The piano compositions of Chinese composers are examined from the perspective of their stylistic connotations within the context of the evolution of Chinese piano music, which encompasses a fusion of diverse musical traditions.

Among the compositions analyzed, Wang Lisan's piano sonatina (1957) is considered a pivotal work that significantly shaped the direction of Chinese piano music. This piece represents a fusion of folk music traditions and European academic heritage. It incorporates Chinese national flavors through the imitation of folk instruments and the use of traditional Chinese modes. European influences are evident in the composition's structure, the form of individual sections, and the polyphonic texture in its development.

The work of Luo Zhongzhong, «Three Pieces for Piano» (1986), is also analyzed, highlighting the use of the dodecaphonic technique as a result of combining Western and Chinese musical traditions. Particular emphasis is placed on the application of Y. M. Hauer's teaching on "tropes," interpreting it as a convergence of European and Chinese musical approaches.

The incorporation of serial techniques in the piano compositions of Chinese composers like Chen Mingzhi, Yao Henglu, and Cao Guangping is defined as a result of merging the symbolic meaning of natural space with modern European compositional techniques.

The sonatas composed by Chu Wanhua, Zhang Chao, and Tang Dong are examined through the lens of postmodernism and their eclectic features in challenging traditional genre-semantic values inherent in the European cycle. Additionally, their rejection of traditional dialectical approaches is analyzed.

Among these works, the author's method of creating tai chi, developed by composer Zhao Xiaoshen based on the ancient Chinese philosophical and aesthetic system of the same name, represents the most intricate synthesis of national traditions and the European system of composition.

The connotation of different musical styles in Chinese piano music emerged as a result of several factors. Firstly, historical and cultural changes, including the periods of revolutionary transformation and attempts to assimilate Western values in the early 20th century, set the stage for exposure to Western music and its influence on local creativity.

Political factors, such as the Cultural Revolution, temporarily restricted access to Western music. However, later periods of liberalization opened up new opportunities for its study and influence. Chinese composers adopted an innovative approach aimed at adapting Western musical culture to the Chinese context. They amalgamated their national identity and musical traditions with Western music's ideas and techniques, creating unique stylistic patterns characterized by connotative processes from both cultures.

The fusion of tradition and innovation was a central feature of their creative approach. As cultural exchange grew, and China's role on the world stage expanded, it further facilitated the blending of various musical styles, making them an integral part of the socio-historical context

Key words: Chinese piano culture, style, connotation, compositional techniques, postmodernism, avant-garde.

List of author's publications

Research works

in which the main scientific results of the thesis are published

1. Li Huaxin. (2023).Sonoristic in the piano music of Chine of XX century. Art-Platforma. № 7. S. 84-98 71-83 [in Ukrainian]. https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.71-83 https://art-platforma.kmaecm.edu.ua/index.php/art1/article/view/132

2. Li Huaxin. (2023). Specifics of Tonal Organisation of Chinese Music on the Example of Xu Changjun's Work. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr., 43, 175–180 [in Ukrainian].
DOI 10.32461/2226-2180.43.2023.286857
https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/MZ_2023_43_11.pdf
3. Li Huaxin. (2023). Interaction of Cultures in Musical Creativity: Chinese Images in Western Music. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 3, 276– 281 [in Ukrainian].
DOI 10.32461/2226-3209.3.2023.289856
https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/Visnyk_2023_3_nov.pdf

Research work which publishes the main scientific results in international publications

4. Li Huaxin (2023). Development of Chinese Piano Art of The 20th Century in the Context of Adaptation of Western Influences. Baltic Journal of Legal and Social Sciences, 2023 No. 3 P.123-129 https://doi.org/10.30525/2592-8813-2023-3-16
http://baltijapublishing.lv/index.php/bjlss/article/view/2174/2176

Research works which certify the approbation of the materials of the thesis

1. Li Huaxin (2023) Stylistic interactions of East-West in piano music. Materials of the international conference «Învăţământul artistic – dimensiuni culturale», conferinţă ştiinţifică internaţională. Moldova, Acad. de Muzică, Teatru și Arte Plastice 2023. P. 19.
2. Li Huaxin (2023). Historical formation of music as a specific phenomenon of Chinese culture. Stage and musical art: circus and variety genres. Scientific and methodical aspect: mater. XII Vseukrayins′koyi naukovo-praktychnoyi konferentsiyi Kyiv. P.136-138

3. Li Huaxin (2023). Serial technique in Chinese piano music.Podillia Musicology Studio - 2023: Abstracts of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference,Vinnitsa. P. 50-52.
4. Li Huaxin. (2023). The aesthetics of Tang Dunya's music (on the example of the music album for the film "Sneaking Tiger, Crouching Dragon"). A musical piece as an intention of artistic and performing thinking: materials of the XVII Interuniversity Student-Postgraduate Scientific and Practical Conference. 9-10.10.2023. P.36-39

ЗМІСТ

ВСТУП……. 18

РОЗДІЛ 1 ВЗАЄМОДІЯ ЗАХІДНОЇ ТА КИТАЙСЬКОЇ МУЗИЧНИХ КУЛЬТУР У ІСТОРИЧНОМУ ДИСКУРСІ ……... 25

1.1. Передумови для музично-стильової взаємодії у історичному дискурсі культур…… 25

1.2. Формування китайської музичної культури у контексті впливу західноєвропейського мистецтва……..……... 47

Висновки до першого розділу…….. 65

РОЗДІЛ 2. СТИЛЬОВІ КОНОТАЦІЇ У КИТАЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ. 68

2.1. Шляхи адаптації західної музичної культури у контексті китайського фортепіанного мистецтва першої половини XX ст. …… 68

2.2. Фортепіанна музика кінця XX - початку XXI століття у стильових траєкторіях розвитку.…….. 84

Висновки до другого розділу…… 108

РОЗДІЛ 3. КОМПОЗИЦІЙНІ ТЕХНІКИ В ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ДОБА ПЕРЕХОДУ ВІД XX ДО XXI СТОЛІТТЯ…….. 111

3.1. Провідні стильові вектори фортепіанної творчості китайських композиторів кінця XX століття …… 111

3.2. Стильові тенденції у фортепіанній творчості китайських композиторів початку XXI століття …… 138

Висновки до третього розділу…… 161

ВИСНОВКИ …….……. 164

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…….. 173

ДОДАТКИ ……. 187

ВСТУП

Сучасний світ характеризується тенденціями взаємодії між східним і західним світом. Ця взаємодія містить обмін культурними елементами, що створює можливість для потенційної конотації стилів. Цей процес може бути розглянутий як цінний ресурс для спільного розвитку і збагачення культурних спадків обох світів, при цьому питання щодо збереження власних традицій, створення нових підходів до мистецьких творів зберігає свою актуальність.

Китайська національна музична культура відноситься до однієї з найдавніших у світі. В ній існує велика кількість унікальних жанрів та форм, які незнайомі для західноєвропейської музики. Розвиток китайської культури протягом століть відбувався в ізоляції від західних впливів через різні філософські та релігійні погляди, політичний антагонізм та, безумовно, й через територіальну віддаленість, коли контакти між різними частинами світу були надзвичайно ускладненими.

Китай, разом з іншими країнами Стародавнього Сходу, здавався європейцям однією екзотичною цілісною сутністю, незрозумілою та загадковою; у західній культурі не відчували й не розуміли різниці між численними культурами Сходу, які не лише були різноманітні, а й в багатьох аспектах антагоністичні. Це завжди створювало суперечності між ними, часто призводило до воєнних конфліктів, але ці драматичні події, своєю чергою, сприяли формуванню, а у подальшому збереженні, національної ідентичності, обумовили концептуальність та унікальність в культурі та мистецтві різних східних країн.

Починаючи з останніх десятиліть XX століття, сфера китайської музичної творчості піддавалася впливу західної культури, що призвело до трансформацій у її естетичному ландшафті. Історичні умови обмежували рівномірний розвиток культурного діалогу з Заходом у минулому столітті. Лише з завершенням культурної революції у 1976 році китайські музиканти отримали можливість налагоджувати вивчення сучасних композиційних

технік. Інтенсивний характер цьому процесу надавали 1980-і – 1990-і роки: у Китай завітали провідні викладачі з західних консерваторій, багато обдарованих студентів змогли здобути вищу освіту за кордоном та сучасні композиторські техніки та принципи композиції стали неодмінною складовою частиною навчальних курсів. Водночас китайська музична культура лишається самодостатньою й достатньо критично підходить до західних впливів. Йдеться про те, що стиль, метод композиції, підхід до реалізації творчого завдання відбувається не з буквальним перенесенням та насадженням у творчості композиторів Китаю, а скоріше підлягає критичному переосмисленню та адаптації відповідно до усталених поглядів. Зазначене пропагує факт, що відбувається не стільки фактичний, агресивний (за терміном Че Пін) вплив західної музичної стильової естетики, а скоріше процес входження цієї естетики у середовище китайської музичної культури та укріплення власної культури тільки з урахуванням певного оновлення. Саме це дозволяє припуститися думки про наявність конотацію стилів, що й обґрунтовує потребу певною мірою систематизувати стильові впливи у фортепіанній творчості китайських композиторів та виявлення передумов стильової конотації.

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

Дисертація виконана на кафедрі музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка згідно з науковою темою кафедри «Тенденції розвитку української культури і мистецтва минулого та сьогодення у контексті світової інтеграції» (державний реєстраційний номер 0121U107489). Тему дисертації затверджено вченою радою Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (протокол № 12 від 18 червня 2020 року) та перезатверджено вченою радою Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (протокол № 11 від 29 травня 2023 року).

Мета дослідження – дослідити стильові конотації у творчості китайських композиторів кінця XX початку XXI століття. Дослідження спрямовано на виявлення, аналіз та інтерпретацію музичних елементів, стилів та технік, які вказують на вплив західних музичних традицій та культур на китайську фортепіанну музику.

Відповідно до мети дослідження виокремлено низку *завдань*, які передбачають визначення історичних передумов щодо західних впливів та стилістичних тенденцій у творчості китайських композиторів XX – початку XXI століть, виявлення стилістичних напрямків на різних етапах його розвитку:

- проаналізувати процес взаємодії західної та китайської музичних культур у історичному дискурсі розвитку**;**
- розглянути фортепіанне мистецтво Китаю першої половини XX століття з позиції стильової взаємодії між національною та західною традицією;
- визначити основні стилістичні напрямки у фортепіанній музиці другої половини XX– початку XXI ст.;
- проаналізувати фортепіанні твори китайських композиторів у контексті європейський вплив та стильових конотації.;
- виявити аспекти, що обумовили стильові конотації у фортепіанній культурі Китаю другої половини XX початку XXI ст.

Об'єкт дослідження – фортепіанна творчість китайських композиторів.

Предмет дослідження – стильові особливості фортепіанної музики, створеної в Китаї у XX та на початку XXI століть у контексті стильвої конотації.

Задля реалізації мети й поставлених завдань у дослідженні використано комплекс взаємоузгоджених **методів.** У основі дослідження знаходиться компаративний підхід як спосіб порівняння різних стилів, жанрів, технік, аспектів творчості у китайській та західній, зокрема європейській,музичній культурі, що дозволяє виявити спільні риси, взаємодію, впливи та унікальні

особливості різних стилів та обґрунтувати процеси стильової конотації; культурно-контекстуальний підхід: цей метод дозволяє висвітлити особливості китайської музичної культури та європейської у контексті конотації стильових видозмін та розкривати впливи на фортепіанне мистецтво; семіотичний підхід, який дозволяє проводити дослідження, спрямоване на аналіз мови музики, яка лежить в основі формування стилю, з особливим урахуванням регіональних відмінностей, взаємовпливів та адаптації західної музики у китайській фортепіанній культурі; текстуальна експлікація, що базується на інтерпретації музичних творів та спрямована на ретельний аналіз музичного твору з позицій його змістового наповнення та розуміння контексту його створення. Додатково, враховуються такі методи: історико-культурний : проведення огляду розвитку фортепіанної творчості китайських композиторів у хронологічному та культурному контексті; аналітико-порівняльний підхід: використання цього методу для виявлення особливостей аналізованих творів та особливостей творчого підходу композиторів у реалізації циклічних форм у музиці.

Матеріалом дослідження стали фортепіанні твори композиторів переважно другої половини XX – початку XXI століття, що належать до різних часових періодів та найбільш повним відображенням у творі специфіки того чи того стильового напряму, мають високі художні властивості та є затребуваними у концертній та педагогічній практиці. Відбір творів зумовило наявність синтезу європейського методу композиції та національних особливостей письма. Серед них твори Чень І, Чжоу Лун, Чень Циган, Пан Чжимінь, Чжао Сяошен, Чень Мінчжі, Ло Чжунжун, Гао Пін, Тан Дун, Цао Гуанпін, Чу Ванхуа, Яо Хенлу.

Теоретична основа дослідження. Сучасна доба фортепіанна творчість сучасних китайських композиторів (Тан Дун, Чень І, Лян Лей, Чень Цзиган та інші) залучає все більше уваги глобальної громадськості, що неодмінно сприяє активізації дослідницької думки. Так на сьогодні існує достатня кількість

наукових досліджень, що належать до сучасної літератури з китайського мистецтвознавства та, узагальнюють розвиток фортепіанного мистецтва у Китаї протягом ХХ століття. Серед цих досліджень можна виділити монографії таких авторів, як Лі Хуаньчжи, Чжан Мін, Ван Чанкуя, Ян Хунбін, Чжан Хуей, Гу Юе, Гао І, Дай Байшен та інших вчених. Зазначені праці висвітлюють періодизацію розвитку, окреслюють творчість окремих композиторів, вивчають загальну історію музичної культури Китаю у контексті соціальних змін. Останні десятиліття принесли значний приріст в дослідженнях українських мистецтвознавців, поряд з дослідженнями які мають аналітичний матеріал щодо вивчення комунікативних, філософських та психологічних процесів у музиці та взаємодії східних та західних культур, специфіки розгортання музичної тканини (О. Маркова, О. Рощенко, О. Самойленко, Л. Кияновська) існує низка дослідників, які спрямовують свою увагу на концертно-виконавську манеру та стильові складові загального розвитку музичної культури (Д. Андросова, Л. Шевченко, Л. Степанова, С. Шип, Л. Шаповалова). Також є низка наукових праць, які були створені в Україні представниками Китаю та до яких було звернення у контексті цієї роботи – Лю Бінцян (до питання дихотомії розвитку культур та для виявлення історичних взаємовпливів), Чжао Юе (з позицій вивчення циклічності у фортепіанній культурі Китаю та частково висвітлює стильові риси на прикладі творчості окремих композиторів), Лу Цзє (досліджує концептосфери програмності у китайській музичній культурі); Бай Є (щодо інтеграції традиційної культури етносів). Варто відзначити, що ця робота залучає не лише вчених-музикознавців, але й композиторів, таких як Дінь Шаньде, Лю Фуан, Лі Інхай, Хе Лутін та інші. Вони звертаються до теоретичного осмислення естетичних та виразових принципів фортепіанної музики в Китаї. Також значна увага приділяється дослідженням жанрових аспектів китайської фортепіанної музики. У цьому контексті слід зазначити роботи Пей Хана, Лю Ї, Ма Вей, Чень Жуаньсюань.

Водночас китайська культура постає як самозарадне концептуальне явище, що обґрунтовує необхідність виявлення стильових взаємодій та потенційних стильових конотацій як основи для збереження власних традицій та створення унікальних зразків фортепіанного мистецтва. Зазначене, власне, й визначає потребу упорядкування стильових дискурсів у контексті розвитку фортепіанної культури.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає у тому, що *вперше в українському мистецтвознавстві:*

- проаналізовано процес взаємодії західної та східної музичної культури у контексті його зародження та історичного розвитку.
- висвітлено основні етапи адаптації та впливу західних стилів у китайській музиці XX-XXI століття у контексті стильових конотацій.
- виявлено основні стильові вектори у фортепіанній музиці Китаю XX–XXI століть;
- упорядковано основні принципи роботи китайських композиторів з різними видами західних технік від романтизму до постмодернізму.
- проаналізовано фортепіанні твори китайських композиторів кінця XX-початку XXI ст. на рівні філософії, естетики, форми, а також звуковисотності, метроритму, тембру тощо основоположні приклади стильової конотації у творчості китайських композиторів.
- введені в ужиток українського виконавства твори сучасних китайських композиторів Чень Цигана, Лян Лея, Чжоу Луна, Чень Сяоюна, Яо Хенлу, Гао Піна, Цао Гуанпін.

Уточнено поняття *стильової конотації* у контексті взаємовпливів західних та китайської культур.

Набули подальшого розвитку наукові положення про вивчення стилів у китайській фортепіанній культурі.

Введено у виконавський оббіг нові твори китайських композиторів кінця XX-початку XXI ст.

Практичне значення одержаних результатів дослідження. Основні положення, матеріали та висновки дослідження можуть біти використані у декілької векторах: у науковій роботі для подальшого вивчення стильової специфіки інструментальної, вокальної та інших галузей творчості композиторів Азії; у концертній практиці, для розширення географії виконання сучасних творів китайських композиторів; у педагогічній діяльності – матеріали дослідження можуть бути використані у освітньому процесі у контексті освітніх компонентів, що присвячені історія музики та культури країн Сходу, теорії та історії виконавського мистецтва, історія виконавських стилів, вивчення педагогічного репертуару тощо, а також аналіз та пояснення, що запропоновані в цій роботі, можуть допомогти піаністам у роботі над репертуаром.

Апробація результатів дисертаційного дослідження. Основні положення та висновки дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (Суми, 2020 – 2023) і презентовані на наукових конференціях різних рівнів, у т.ч. *міжнародній*: Мистецька освіта – культурні виміри (Молдова, Кишинєв 2023); *всеукраїнських:* «Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект» (Київ, 2023), «Музикознавчі студії Поділля» (Вінниця, 2023), Музичний твір як інтенція художньо-виконавського мислення (Дніпро, 2023)

Публікації. Основні результати дисертації висвітлено у 8 одноосібних публікаціях, зокрема: 3 статті у фахових виданнях України, 1 – У міжнародному науковому виданні, 4 праці – апробаційного характеру.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається із анотацій, вступу, трьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (161 найменувань) та додатків. Загальний обсяг дисертації становить 205 сторінок, основний текст викладено на 157 сторінках.

РОЗДІЛ 1
ВЗАЄМОДІЯ ЗАХІДНОЇ ТА КИТАЙСЬКОЇ МУЗИЧНИХ КУЛЬТУР У ІСТОРИЧНОМУ ДИСКУРСІ

1.1. Передумови для музично-стильової взаємодії у історичному дискурсі культур

Шлях до діалогу та плідній взаємодії між китайською культурою та європейською академічною музичною традицією став характерною рисою XX століття. Проте, цей процес був нестійким та змінювався через політичні та соціально-економічні турбулентності. Протягом десятиліть, спрямованих на відкидання та заборону європейської музики, з'являлися періоди розуміння західних стилів та технік, а також спроби адаптувати специфіку нових мистецьких явищ відповідно до китайської музичної культури. Варто наголосити, що цей процес мав нелінійний, хвильовий характер, де можна виокремити ключові точки зіткнення культур, коли досягалося найбільше взаєморозуміння. Такі дослідники як Бян Мен, вважають таким періодом час після закінчення правління династії Цін (1911) до утворення КНР (1949р.) та сучасний етап, що розпочався в 1978 році зі здійснення політики реформ та відкритості під керівництвом Ден Сяопіна, який отримав освіту у Франції [7, 34-38]. Такий підхід до вивчення китайської культури може бути використаним й в цьому дослідженні через те, що у періодизації фортепіанного мистецтва також чітко виділяються періоди, коли іноземні впливи були найбільш потужними та дієвими з позицій як збереження національного стрижня так й відповідно до набуття нових концептуально-стильових форм. Водночас для розуміння взаємовпливів, варто розглянути питання у історичному дискурсі від більш ранніх часів.

Традиційну китайську музику розуміють як таку, що є детермінованою соціальними та політичними конвенціями. Згідно з поглядами Чжана,

китайська музика, на відміну від західної музики, що має коріння в концепціях з суміжними мистецтву науками, такими як математика і геометрія, постає як вираження ідей та постулатів з філософії, що передувала династії Цінь до 221 р. до н.е. [98, 55-56]. Такі постулати включають процесуальність світобуття та циклічний підхід до життя, який представляє собою пентатонічна ладова система, про що пишуть Андерсон і Кемпбел Це дає китайській музиці дещо відмінний, характерний тон, тембр і ритм у порівнянні із західною музикою [122, 22]. Без західних впливів, китайська музика має довгострокову традицію використання дерев'яних та, так званих, шовкових інструментів з високою висотою звучання [129, 9-10]. Звучання нот у китайській музиці є символічним; підтекстові інтенції та метафори виникають у тому, що музика відбиває устрій життя, тому звуки коливаються і пульсують так само, як спрямованість життя та емоції одного індивіда [125, 42]. Такий соціоперсоніфікований підхід отримав й дипломатичне значення у відношеннях та зв'язках з іншими країнами.

Одним із перших значних періодів у писемній історії, фіксовано як складову формування дипломатичних зв'язків, що відбулося у 130 р. до н.е., коли державний службовець Чжан Цянь (200-114 р. до н.е.) відправився на десятилітню дипломатичну місію на північ від Китаю, щоб дізнатися про кочовий народ Сюнну, що регулярно робили набіги на кордоні Китаю [128]. Там він не тільки пізнав їхню музику, але розповідав їм про свою власну музику, що сприяло створення діалогу між народами. Однак більш відомим прикладом є випадок, коли китайська принцеса Ван Чжаоюн, яка вміла музикувати, була відправлена до Сюнну в 33 р. до н.е. з дипломатичною місією. Говорили, що через свою музику вона змогла покращити мирні відносини між китайцями та Сюнну [131, 456].

До появи католицьких місій XVII століття, конфуціанство вчило, що музику можна поділити на юе і суюе [36, 113-115]. Юе призначена для еліти і виконувалася як частина кунцюй, тобто театральної форми. Культивування

кунцюй стало обов'язковим для політичної еліти в XVI столітті. Звичайна музика та народна музика розглядалися як суюе, і якщо хтось був професіоналом у цьому виді музики, то він фактично був соціально ізольованим та зазнавав гоніння. Також слід зазначити, що вид китайської музики, що ставав основою для просування та популяризації, певною мірою залежав від того, яке значення соціальне або політичне повідомлення треба було передати. Це означає, що з китайської перспективи музика, будь то синтезована або інша, була засобом комунікації, повідомлення, що зазвичай мало соціальну або політичну функцію. Китайські придворні посадовці довгий час відчували відповідальність за поширення китайської музики, що частково пояснює, чому традиційна музика в Китаї в значній мірі переплітається з політичними функціями [118, 39].

Суттєва взаємодія між західною та китайською музикою спочатку відбувалася через релігійні впливи. Поширення християнства у Китаї стало найвагомішим каналом, через який Захід передавав свою музику та загальні культурні цінності Китаю. Під час впровадження нових західних музичних інструментів китайці спостерігали, як західна музика розповсюджувалася в Китаї та яким чином європейський інструментарій може відповідати національним інтересам. Така східно-західна взаємодія тривала століттями, переважно завдяки християнству та діяльності місіонерів. Християнство виступало першим носієм, через який письмова західна музика проникла до Китаю, зокрема за допомогою релігійних текстів та гімнів. Усна передача інформації мала ще більш помітний та впливовий характер, тому пісні також поширювалися через проповіді та під час проведення масових служб. До часів династії Мін (1368-1644) західна музика проникала лише до побуту кількох обраних осіб. Однак у подальшій історії династії Мін, західна музика поступово розповсюджувалася все більше, і, водночас, китайська музика почала привертати увагу західних науковців та музикантів [118].

Вочевидь, місіонерською метою у Китаї було поширення католицизму, причому музика виступала важливим інструментом для досягнення цієї мети. Музика вважалася засобом, що здатен подолати лінгвістичні та культурні бар'єри. Однак, у Китаї вже існували міцні культурні традиції, які місцеве населення не могло легко відкинути й забути. Тому повне перетворення населення відповідно до бажань єзуїтських місіонерів, хоча китайці виявляли певний інтерес до християнства та його звичаїв, було неможливим [116, 67-69]. Важливим є той факт, що, хоча існували взаємодії та сильний вплив між китайською та західною музикою, до радикальних змін у сприйнятті музики в Китаї в результаті цього процесу це не призвело.

При цьому варто акцентувати, що вплив християнства на музику в Китаї був значний, але цей вплив більшим чином полягав у можливості для створення атмосфери для зустрічі місіонерів та китайців, де вони могли познайомитися з різноманіттям музики, а не безпосередньо викликати радикальні зміни в уявленні про музику. Тобто за своєю суттю, Китай хоча й приймав місіонерську діяльність з її музичною складовою, але музику продовжував використовувати у більш традиційному для своєї культури соціальному значенні. Відомо, що місіонери не здійснили значного впливу на китайське розуміння музики або їх загальну систему віровчень щодо значення музики [118]. Проте, в історії були видатні постаті, які використовували дипломатію для активного впровадження західної музики та мистецтва в китайське суспільство. Одним із таких посередників був Лі Мадоу (1552-1610).

У 1582 році Лі Мадоу, також відомий як Маттео Ріккі, успішно прибув до Китаю з Італії та отримав ласкавий прийом. Саме його присутність в Китаї відіграла значну роль у поширенні західної музики. Лі Мадоу став ініціатором нової школи думки, за своєю сутністю наукової школи про китайську музику серед своїх єзуїтських колег, які дослухалися до його ідеї. Слід відзначити, що Лі Мадоу мав недостатньо вірне уявлення про китайську музику, розглядаючи

її як хаотичну, що було обґрунтовано порівнянням налаштування китайських інструментів з західними [116, 78]. Проте він відзначив, що китайські музиканти виявляли більш театральну, сценічну манеру, ніж їхні колеги на Заході. Цікавим аспектом впливу Лі Мадоу є його активна передача досвіду та ідей у листах до Європи, хоча він не вводив безпосередньо західні нотації або реальні китайські інструменти на Захід. Можна припуститися думки, що саме це обумовило один з аспектів помилкового сприйняття західних музикознавців стосовно китайської музичної традиції.

Таке «теоретичне» розуміння, позбавлене музичних доказів, природно сприяло довгостроковому помилковому уявленню серед західних вчених про надто спрощену дихотомію, за якою західна музика вважалася упорядкованою, у той час як китайська – «хаотичною». Це означало, що вплив західної музики вважався здатним принести рівновагу та гармонію до прекрасної, але дикої культури та стилю музики, причому ступінь хаосу залишався в уяві західних дослідників через повну відсутність будь-яких доказів. Крім того, внаслідок цього китайська музика не могла зайняти міцну позицію на Заході [118, 33].

Незважаючи на ці некоректні твердження, що призвели до хибної уяви про Схід, Лі Мадоу здійснив великі прогреси у розумінні між Заходом та Китаєм. Він зміцнив зв'язки між Європою та Китаєм та сприяв зацікавленості західних вчених у вивченні Китаю. Він також забезпечив суттєвий внесок у загальний культурний обмін між Заходом та Китаєм. Йдеться про створення ним першої католицької церкви в Гуандуні, на материковому Китаї, де використовувалися європейські інструменти. Хоча немає згадок про конкретні інструменти, які він використовував, він зазначив, що китайський народ був цікавий їхніми властивостями. Незабаром він привернув увагу імператора Ван Лі, і у 1601 року Лі Мадоу презентував йому клавесин для його палацу у Пекіні [98, 67-69]. Це, у певному сенсі, був початок зацікавленості з боку Китаю фортепіанним мистецтвом як таким. Імператор послав дворових євнухів

вивчати гру на цьому інструменті, а Лі Мадоу найняв гарпсихордиста, щоб навчати їх. Лі Мадоу назвав цей інструмент «гравічемболо» або «монокордом», що є одними з похідним від старовинних європейських назв клавесину. Для закріплення дружніх стосунків та потенційної співпраці, він також презентував імператору Ван Лі хрест та бойовий годинник. Шляхом такої культурної демонстрації специфіки західного мислення, готовності до дружніх стосунків та поваги перед імператором династії Ван Лі, Лі Мадоу успішно здобув довгостроковий правовий статус місіонера в Китаї, та заручився підтримкою імператора та чиновників щодо використання західної музики.

У 1605 році Лі Мадоу додатково розширив програму християнської місії, виконуючи месу в саморобній церкві у Пекіні. У 1606 році Лі Мадоу зміг заснувати справжню церкву в Пекіні, і вона швидко стала дуже впливовою. Однак західна музика того часу в Китаї була доступна лише обмеженому колу членів верховного суспільства, тому вона не проникла в широкий спектр китайського суспільства. Аж до кінця династії Цін, музика з «іншого» місця, навіть у Китаї, була призначена лише еліті. Проте такі дії Лі Мадоу спропагував серію ретельних досліджень Китаю за участі західних вчених, і ці зусилля щодо розвитку культурного обміну, в свою чергу, призвели до подальшої взаємодії в мистецтві між Китаєм та Заходом [87].

Після Лі Мадоу до Китаю прибув французький єзуїт-місіонер Жан Жозеф Марі Аміо (1718-1793) у 1750 році. Він намагався вразити мандаринів у Пекіні виконанням фортепіанного твору Ж. Ф. Рамо «Les sauvages» [117, 91]. Крім того, він зробив китайсько-західну музичну взаємодію двосторонньою, відправляючи звукові китайські інструменти із вільними рухомими дзвіночками назад до Європи, що призвело до інновацій серед музикантів на Заході [136, 404]. Цікаво, що на цьому етапі, Захід і Китай починають шукати шляхи до музичної ідентичності. Від отця Аміо надійшов перекладений рукопис Гу Юе Цзін Чжуань, який містив китайську гамму, написану

французькою мовою, і це допомогло підняти європейську цікавість до китайської музики. Тому, говорячи про популяризацію китайської музики на Заході та вплив Західної музики на китайську у контексті стилеутворення, слід зазначити, що в минулому обидва музичні різновиди просувалися в культуру один одного, тобто двостороння взаємодія відбувалася протягом значного періоду часу. Цілком зрозуміло, що діалог «Схід-Захід», який виник між китайськими музикантами та європейськими місіонерами сприяв й подальшому зацікавленню китайською музикою. Знайомство з Китаєм, особливо з XVII століття, змінило спосіб мислення західних вчених, або, принаймні, змусило їх змінитися. Це особливо помітно пізніше, коли західні місіонери намагалися тлумачити китайську культуру з позицій конфуціанства для кращого розуміння [133, 56]. З іншого боку, в епоху Цін (1644–1912) китайська еліта стала все більш відкритою до західного способу мислення. Імператори Шуньзі (1644–1661) та Кансі (1654–1722) залучали радників із Заходу: німецького астронома-єзуїта фон Белла та Карела Славічека відповідно. Варто додати, що Кансі навіть сам робив спробу опанувати специфіку виконання на клавесині.

Ще одним видатним західним представником, який зробив значний внесок у розвиток інтеграції культур між китайською та західною думкою, був Томас Перейра (1645–1708), португальський єзуїт, також відомий під китайським ім'ям Сюй Лішен.

Він перевстановив великий орган у церкві Сюаньвумень – соборі Непорочного Зачаття (An, 2015). За це він отримав похвалу від імператора Кансі династії Цін завдяки своїм видатним музичним здібностям, і він мав право навчати дітей західної музики в імператорському палаці. Він написав книгу китайською мовою під назвою «Елементи музики», що зробило її першим європейським музичним матеріалом, який використовувався в Китаї. Сюй Лішен буквально ввів системну європейську музичну теорію до Китаю, і завдяки йому історія музичного обміну між Китаєм і західним світом вийшла

на новий етап, де головною метою лишався пошук новизни [79]. Як релігійний музикант, він також, як Лі Мадоу, ефективно розширив канали, через які західна релігійна музика поширювалася в Китаї. Нові тони та складні механічні структури його органу в Сюаньвумень у Пекіні приваблювали багатьох людей як західна новинка, і багато китайських учених серед них залишили описові тексти та вірші, натхненні цим органом, про що згадує У Ген Ір [73, 98].

З приходом до влади династії Цін, китайський народ почав створювати музику для католицької церкви, але в стилі китайської музики. Ву Лі (1632-1718) скомпонував нотний збірник «Тянь Юе Чжень Інь», який включав дві пісні з північної частини, сім пісень з півдня та двадцять розділів стародавніх пісень [73, 102]. Цей збірник є першим прикладом базового рівня стильової конотації або того, як у китайській музиці проявилися впливи із західної музики.

Проте в середині XVII століття виникли політичні суперечки між католицькою церквою та імператором, що почало впливати на музику, оскільки християнські місії більше не дозволялися в Китаї. Це знову змінилося з Опіумними війнами (1839-1842 та 1856-1860). Після 1842 р. західні держави отримали право на відновлення доступу для місій у Китаї, а також на створення місіонерських шкіл для музичного виховання. Також посилилася торгівля й Британія та європейські держави відчули свою присутність насамперед через розвиток таких відносин та через те, що п'ять портів уздовж узбережжя Китаю під їхнім контролем [80, 135-138].

Таким чином, релігія більше не була рушійною силою західного впливу в Китаї, все більше такого значення набувала політика та торгівля. Але водночас й китайська культура все більше проникала у Західну. Цікаво, що західний вплив відразу викликав занепокоєння щодо збереження власного національного менталітету у Китаї.

У відповідь на вплив Заходу китайські вчені, такі як Кан Ювей (1858–1927), почали більше дивитися на досягнення зовні країни. Щоб зберегти музичну спадщину Китаю, він включив ті самі дослідження та твори, які були основною сферою уваги західних вчених, у свої власні дослідження, що й спричинило їх вивчення у освітній сфері. Більше за те, ствердження одних із шляхів такого впливу сфери освіти сприяло розвитку шкільної пісні, яка наприкінці династії Цін набула значення важливого каталізатору поширення китайської музичної спадщини та підвищення значення музичної освіти. Поява «Шкільних пісень» стала джерелом навчання для багатьох китайських музикантів-початківців, але вони, як могли, зберігали свою національну ідентичність. Крім того освітня сфера стала стійким засобом збереження ідеології країни, створення, власне, підґрунтя для формування соціально стійкого людського капіталу [39, 102].

Поступове посилення вестернізації приводило до ситуації щодо потреби визначення місця та статусу своєї країни на світовій арені й після воєн китайська музика у певному сенсі стала носієм перших смислових змін, що відбувалися під впливом історичних подій та Заходу у цілому. Більше за те, Захід був джерелом дихотомії для китайської культури та музики, а західні вчені використовували спрощену точку зору, згідно з якою китайська музика була старою і традиційною, а західна – новою.

Китайська музика та її просування також були сильно політизовані наприкінці XIX столітті. У 1911 році була повалена Цинська династія, а потім між 1912-1926 роками відбулися нові художні рухи. Це був Рух нової літератури в 1917 році, коли Чень Дусяу і Ху Ши відмовилися від літературної мови, вважаючи її надто старомодною, і намагалися встановити простішу мову; компанія народних пісень у 1918 році, у якій академічна еліта пов'язувалася з музикою та історією суює, а молоді студенти їздили в села по всьому Китаю, щоб навчатися та навчати місцевих жителів [7, 78]. Це стимулювало створення сучасного відділення музики в Пекінському

національному університеті. Цай Юньпей (1867-1940) вивчав філософію в Лейпцизькому університеті та закликав усіх у Пекінському національному університет оживити та підтримувати традиційну китайську музику. Роздумуючи над цими рухами та академічними колами, китайські історики припускають думку, що західна музика використовувалася як засіб для реформування китайської музики [7, 91-94]. Але музиці довелося змінити курс через загострення конфлікту між китайськими націоналістами, китайськими комуністами та Японією. У 1925 році цей конфлікт набув масштабності й Комуністична партія почала підготовку до наступу, який трансформувався у Великий похід на північний захід Китаю, а Японія стала все більшою ворожою до північного Китаю.

Така ситуація змусила багатьох музикантів зі столиці Китаю переїхати на південь, подалі від японської окупації, і в 1927 році була заснована перша національна консерваторія музики – Шанхайська консерваторія. Тут провідні дослідники були іноземцями або музикантами із західною освітою [93, 46].

Під час китайсько-японської війни, яка розпочалася у 1934 році, національні сили базувалися на південному заході, комуністи – на північному заході, а японські окупаційні сили – на сході. У південно-західній зоні панувала корумпована політика, тому більшість населення тяжіли до північного заходу та до комуністичної зони в пошуках розумного керівництва (Неттль та Болман, 1991). У 1942 році в Яньяні Мао Цзе Дун виголосив «Промову на Форумі Яньянської літератури та мистецтва», яка була проголошена декларацією про те, що музика є інструментом для об'єднання мас [93, 48-49].

Після заснування Китайської Народної Республіки в 1949 році влада намагалася мобілізувати музикантів та організувати вивчення та практику музики на національному рівні. Проявом цього стали заснування Центральної консерваторії музики в Пекіні в 1949 році та Інституту китайської музичної науки в 1953 році [93]. Ці спроби об'єднати всі соціальні групи Китаю і з усієї

китайської історії обумовили зацікавленість національною музикою. Китайські марксисти поділили історію китайської музики на 3 частини: Гудай (давній період до 1842 року, коли закінчилася Перша опіумна війна), Сяньдай (сучасний період з 1842 до 1919 року, колилися соціальні рухи) та Джиндай (сучасний період після 1919 року). Дослідження в обох типах музики продовжувалися, розбиваючи бар'єри між високою та низькою музикою [93, 101-104].

На хвилі Культурної революції та Другої світової війни, доки не було жодних законодавчих обмежень, західні та китайські музиканти достатньо цікавилися культурою своїх країн. Цей діалог тривав з часів Опіумної війни, єдиним винятком був період, коли Мао намагався серйозно обмежити вплив Заходу під час Культурної революції – після цього «шлюзи відкрилися й культури знову змішалися» [138, 57-59]. Західні країни, зокрема Сполучені Штати, проклали шлях для міжкультурного співробітництва між Сходом і Заходом після Другої світової війни, наприклад, була створена Азійська культурна рада, яка займалася й питаннями інтеграції культур. Західні музиканти приїздили до Китаю, і, навпаки, китайські музиканти приїжджали на захід для власного кар’єрного зростання. Йо-Йо Ма і Тан Дун були двома такими китайськими музикантами, які пішли шукати слави на Заході [138, 67-71].

Ці події створили на світовій арені платформу, де до двадцятого століття китайська та західна музика стали все більше проникати одна в одну. Отже можна говорити про тривалий діалог у галузі фортепіанної музики та музичної культури в цілому «Схід-Захід».

Варто наголосити, що існувала спроба композиторів Китаю асимілювали західну музику у свою власну, а також були спроби деяких китайців у відповідь об’єднати західну музику. Після опіумних війн (1839-1842 і 1856-1860), наприклад, Сяо Юмей (1884-1940) виступав за відмову від місцевої традиції для західної музики. Він стверджував, що для збереження

зацікавленості та розвитку діалогу культур, а також виведення Китаю до світовій музичної індустрії китайська музика вже достатньо включає західну класичну музику й може працювати над подальшим створенням продукту нового часу, адаптованого під західного реципієнта [141, 72-75].

Зрозуміло, що така позиція викликала відповідь, щодо відродження традиційної китайської музики. Одним із таких прикладів була позиція Олександра Черепніна, який заохочував китайців використовувати таку саму організацію музичного матеріалу, яку мали західні люди, але при цьому заглиблюватись у свої власні народні пісні, щоб створювати китайську музику та уникнути підкорення своєрідній культурній гегемонії [141,109]. Можна припуститися думки, що останнє ґрунтувалося на тому, що історично існував двосторонній зв'язок між китайською та західною музикою та культурою, і це спонукало деяких науковців стверджувати, що в цьому сенсі китайська музика існує, як новий тип, який майже не містить традиційного походження, є абсолютно новим, повністю відрізняється від східної та західної музики, але, звичайно, все ще зобов'язаний своїм походженням західній та китайській музиці, а тому не може існувати без жодної з них [95, 132]. Основним у цьому варто вважати наявність потенційного діалогу культур, який власне й забезпечував, що музика чи інші культурні елементи здатні мігрувати до відповідно нового середовища та у такий спосіб поширюватися світом. Водночас дослідник Чи Шіюань акцентує, що китайська музика має глобальне коріння, тому у свою чергу її вплив не був буквально чистим, тим більше, що вона у процесі свого становлення також зазнавала різних, не тільки західних, впливів. Наприклад, існує думка, що ерху походить від інструменту хуцин, назва якого перекладається як «варварський струнний інструмент», і вважається, що він походить від ранньої арабської культури [107, 198].

Іншим прикладом ще більш давніх впливів культур є печера в Дуньхуані, на північному заході Китаю, яка містить картини жителів Заходу з зображенням інструментів, а також елементи буддистських та єврейських

релігійних текстів, які дослідники визначають як молитовні, що показує, що Китай був місцем для різноманітних релігій та взаємодій, а також мав ідентичність, яка була сформована всіма народами, що оточують Китай. Ці приклади, звісно, не скасовують усі спроби визначити, що є типово китайською музикою, скоріше вони показують, що популяризація виключно китайської музики не була такою простою, оскільки тут немає «культурної чистоти» [107, 67-69]. Як наслідок, ми маємо вважати, що китайська музика не є чітко визначеною, скоріше це накопичення різноманітних культурних практик, перейнятих китайцями, як наслідок інтеграції у міжнародні простори або входження цього простору через подорожі. Тому, згідно з Ян Менлі, зараз існує думка, що це не достатньо коректне твердження розглядати китайську та західну музику як певну бінарність опозицій або копіювання, оскільки вони мають «траєкторії, які зиґзаґами проходять через сучасну культурну територію як у Китаї, так і за його межами», і вже переплітаються з деяким іншими стилями, то це створює умови для того, що кожен видатний китайський композитор починає намагатися прокласти шлях з власною групою «естетики» [113, 59].

Подібно до західних композиторів XIX, китайські музиканти також тяжіли до романтичного стилю у китайській музиці. При цьому йдеться не про звернення до народних тем або специфічних мелодій для презентації образів, як наприклад зроблено у західній опері «Мадам Батерфляй», а навпаки для того, щоб не стилізовано, а максимально повно відтворити народний мотив або інструментальне звучання з метою використати ці здобутки, щоб повернутися до втраченої частини своєї культури та щоб спробувати це зобразити як складову, яка є характерною рисою суспільства.

Наприклад, у 1995 році місцева влада Ханчжоу побудувала місто династії Сун на честь його історичної цінності як резиденції влади цієї династії. На виставці звучала музика, яка зображувала династію Сун – вона не були достовірно автентичними, оскільки музика цієї династії не зберіглася, але

вона була спеціально розроблена відповідно до свого змістового навантаження, а саме у м'якому та спокійному характері, щоб супроводжувати мальовничі сади та кам'яну кладку резиденції. Однак, як стверджує Чень Цзяньхуа, ця музика може вважатися більш автентичною «китайською», ніж якби її виконували жителі Заходу, тому що частина того, що робить китайську музику національної традиції, полягає у тому, що вона базується на їхній власній інтерпретації самих себе [94].

Йдеться про те, що китайська музика у наслідок свого розвитку прийшла до вестернізованої концепції того, що власне сприяло створенню поняття «китайський стиль», що й обумовлювало можливість показу історичної культури, такою, яку було власне й потрібно закарбувати у пам'яті нащадків. Логічним постає той факт, що західні твори, які присвячені китайській культурі, містять лише деякі елементи китайської музики, незалежно від естетики. Але й китайські, й західні композитори, вони обидва досягають однакового значення у своїй взаємодії. При цьому на Заході існує дещо обмежена концепція китайської культури.

Інший момент полягає в тому, що сама китайська музика змінилася у відповідь на збільшення впливу західної музики так само, як західні музиканти черпали натхнення з Китаю. Можна констатувати, що З 1601 року, коли Лі Мадоу подарував клавесин імператору Ваньлі, про що було зазначено вище, а також у період між 1601 і 1793 роками китайські імператорські двори використовували клавікорд і клавесин для виконання частини політичних «угод», які проводилися з імператором [133, 94]. Саме тут ми можемо побачити приклад того, як китайська музика адаптувалася у відповідь на західну музику. Більше того, у цей же час засновано Китайський національний традиційний оркестр у відповідь на виступи західних музикантів. Отже, Китай зазнав впливу західної музики, свідомо чи ні. Тобто відбулося історичне впровадження європейського досвіду у практично музичну та соціальну культуру.

Отже, розглядаючи в цілому історичне підґрунтя щодо діалогу музичної культури у східно-західному контексті, стає можливим виокремити три потенційні причини створення умов для конотації стилів: як конкурентна відповідь західній музиці, щоб відчути присутність та наявність китайської музики як такої; як відповідь на західну музику, щоб зберегти китайську музику фундаментально традиційною, незважаючи на західний вплив; нарешті, як стимул організовувати музику на національному рівні та створювати власну композиторську школу, що вже існувало у західній культурі.

Тобто можна говорити, що виникає момент потреби реструктуризації національної музики, коли західна музика та інструментування поступово інтегруються у елітарну культуру. Китайським музикантам доводиться модифікувати свою роботу, щоб зберегти можливість продавати себе. Виходячи на світову сцену, щоб донести свою музику до Заходу, китайські музиканти здебільшого працювали з творами, які, як вони знали, були знайомі Заходу, оскільки вони зрозуміли, що така музика добре продаватиметься західній аудиторії. Однак, зберігаючи китайську музику як «романтизовану версію» східного світу, з елементами хаосу як увійшло у вивчення китайської музики та якою вона тривалий час лишалася, китайські композитори часто були обмежені щодо того, що вони хочуть писати (Li Xi-An). Таким чином, китайські музиканти, можливо прямували до збереження власно китайської традиції, але не враховували, що частково ця традиція вже перейняла західний досвід. Хоча деякі дослідники, серед них Li Xi-An та Lindorff, вказають, що можливо причиною участі китайських музикантів у цьому процесі, було бажання створити образ застарілого Китаю. Інше припущення полягає у тому, що вони намагалися слідкувати за розвитком західної музики, конкурувати із Заходом за присутність на світовій арені. Тобто, йдеться про те, що музика як спільний поєднуючий фактор між китайськими та західними музикантами, констатовано як й таке явище, що має певні відмінності у розумінні музики.

Суттєвим є той факт, що поступово оформлювалися й теоретичні складові побудови китайської музики. Тобто вплив західної музики, а також увага західних композиторів, сприяла формування з визначеного ними раніше «хаосу» достатньо структурованої системи.

Китайська музика та гами були загалом організовані як пентатонічна структура і залишалися таким до династії Мін (1368-1644), дванадцятитоновий стрій з'явився пізніше й все одно переважаючою була пентатоніка [49, 17]. Крім того, китайська музика більше орієнтована на «голос особистості» порівняно з західною музикою у якій це стало основою романтизму й переважно з позицій страждання особистості, її самотності та невизначеності у світі [133, 14]. Це пояснюється тим, що серед тих філософських поглядів, які надихнули музику у Китаї, було поширене світосприйняття відповідно до конфуціанства, згідно з яким музика формується людськими пристрастями та спонукає пристрасть у вираження через творчість, у свою чергу, щоб виразити цей стан. Тобто, у той час як західна музика часто розвивалася з точки зору створення поліфонії, або взагалі багатошарової структури для відтворення гармонії багатьох голосів та інструментів, китайська музика розглядається як розширення ліризму співочого голосу та підкреслює велич цього соло, голосу із сольного інструменту, а не з кількості залучених інструментів [141,121]. Отже, китайська музика почалася з вираження єдиного голосу, тоді як західна музика пішла іншим шляхом, з багаторівневою музикою.

Цілком логічно виникає теза, що здебільшого китайська музика може бути трактована не стільки абстрактною за змістовим наповненням, наскільки є за своєю суттю політичною, як наголошує Тао, а також суб'єктивною, оскільки залежить від контексту, а саме від того аспекту китайського життя, про який твір розповідає. Зазначене можемо пояснити тим, що політичний контекст особливо глибоко вкорінений у музиці протягом усієї китайської історії та її розвитку незалежно від регіону [136, 28]. Наприклад, частиною політичної ввічливості було виконання музики з урахуванням тенденцій тої

країни чи регіону з яким відбувалася зустріч при дворах династій [141,23]. Китайська музика значною мірою залежить від інтерпретації музики відповідно до конкретної події, але сама подія зазвичай зрозуміла лише всередині культури. Таким чином, китайська музика історично завжди мала політичну чи соціальну функцію. Зважаючи на ці моменти, похідним є те, що спосіб розуміння китайської музики зазнав деяких змін. Тобто китайські музиканти сприймають свою власну музику з важливими притаманними відтінками політичних функцій, які в основному відомі лише їхній культурі, але протягом історії вони також інтегрували своє розуміння музики із західним почуттям.

Розглянувши шлях, яким європейські концепції увійшли в китайську культуру, і як музика розвивалася іманентно інтегруючи елементи західної культури та інтегруючись у зворотному напрямку, ми підходимо до концепцій китайської музики у західній традиції. Західні музиканти в минулому мали власні погляди на китайську культуру, зокрема музичну, і дуже часто просто романтизували її, роблячи матеріал «чужим», але також певною мірою фейковим. Є кілька факторів, які за своєю сутністю живлять один одного, що призводить до такого неправильного уявлення про китайську музику.

Як було зазначено вище, одним з таких уявлень про «далеку фантастичну країну під назвою Китай», що походить від панівної концепції Китаю на Заході. Незважаючи на всі свої відмінності, Китай був величним, вишуканим і надихаючим місцем – Марко Поло писав про це ще в тринадцятому столітті [138, 56] – і цей образ Китаю був важливим аспектом того, як пропагували музику цієї країни. Західні композитори скористалися нагодою, щоб додати до своїх творів романтичні зображення Китаю, і, що важливо, Далекого Сходу загалом. Серед них К. Сен-Санс «Жовта принцеса» з пентатонічною гамою, Дж.Пуччіні «Турандот» і «Мадам Баттерфляй» і М. Равеля «Шахерезада» де фантазійно Схід ототожнювався з чуттєвістю, невідомістю та спокусою. Пізніше у XIX столітті ця репрезентація Китаю

набувала все більшого визнання, але слід також визнати, що цьому передував достатньо тривалий процес історичних зустрічей між Сходом і Заходом, що власне й сформувало репутацію Китаю в той час. Звичайно, живило цю уяву протягом історії те, що Китай вважався важкодоступним. Це додавало таємничості, тому що навіть поглянути та ознайомитися наочно з цією країною на це було важко: для Лі Мадоу була важка подорож, щоб дістатися до нього у XVII столітті.

Для створення картинки екзотичного Китаю також сприяли записки пастора, отця Аміо, діяльність якого була описана вище та який дивувався різноманітності Сходу [117, 34]. Цілком зрозуміло, що західній аудиторії подобався світ вигадок і романтизація досить віддаленої країни, яка стала гарною темою для фону багатьох історій. Це також вплинуло на звичай, використаний для зображення Китаю, причому основним для творів у багатьох випадках стало відчуття «чужого, але прекрасного» [117, 12]. Невловимість Китаю залишила потенційну прогалину у знаннях багатьох західних людей про культуру країни, і за замовчуванням, вони могли щось вигадати, щоб компенсувати цю прогалину, заповнивши її вигаданими історіями штучного характеру. У результаті популяризація китайської музики на Заході часто призводила до засилля пісень та романсів, камерно-вокальної творчості, які не обов’язково відбивали справжню китайську музику. Також було важко вловити суть китайської музики, щоб просувати її західній аудиторії, особливо при тому, що початково ознаки Сходу використовувалися як культурні відмінності для ознаки екзотики та фантастики [49, 143]. Крім того, західні композитори навмисно шукали щось екзотичне й тому вони неминуче перебільшували будь-яку частину китайської культури, щоб задовольнити попит на цю екзотику у своїх зображеннях. Тобто за суттю західні художники часто намагалися змінити китайські ідеї, щоб вони відповідали їх власним ідеалам.

Прикладом таких модифікацій реального китайського твору у театральному контексті є набір постановок, заснованих на китайській історії «Сирота Чжао». Письменник епохи Юань XIII століття писав про дитину Чжао, яка прагне помститися ворогам, які вбили його клан. Священик-єзуїт де Премаре переклав її на європейську п’єсу під назвою L'Orphelin de la Maison de Tchao у 1735 році, а потім у 1753 році Вольтер написав L'Orphelin de le Chine, але навмисно переписав історію, щоб там не було вбивств із помсти, а натомість персонажі керуються раціоналізмом і ідеями відданості та честі. Пізніше Артур Мерфі повернув частину оригінального матеріалу п’єси 1759 року у своїй постановці «Китайська сирота» [118]. Як і в інших романах, ці зміни в короткому описі відображають гостру потребу західних авторів донести свої глибші повідомлення до своїх глядачів, а Китай був лише алегоричним місцем дії, але не мав глибшого значення для цілей п’єси та її змісту. Точність п'єси не мала значення для змістовності п'єси, яка полягала в тому, щоб показати глядачам всеосяжні теми, такі як нерозділене кохання, опір темпераменту помсти, використання розуму як керівництва для створення всесвіту тощо. Той факт, що Мерфі потім повернув деякі акти помсти та смерті, є ще одним свідченням того, як матеріал змінено, щоб відповідати панівним західним поглядам; пізніші письменники, які хотіли повернутися до деяких трагічних елементів, переконалися, що зберегли ті частини вихідного матеріалу, які вважалися досить трагічними.

Іншим прикладом того, що політична програма має пріоритет над автентичністю, є коли матеріал для п’єси використовувався як особиста атака на сера Роберта Уолпола [118, 43]. П’єса використовувала модифіковану версію «Сироти Чжао» як фон, але справжній фокус вистави був ближче до політичного значення. Це свідчить про те, що частиною процесу тут було використання зовнішніх джерел, таких як п’єси та музика з Китаю, щоб західні митці дивилися на себе по-іншому, а не дивилися назовні, щоб дізнатися більше про культуру, яку вони зображували.

У XIX ст. деякі китайські мелодії стали популярними по всьому Заходу, і, у свою чергу, західні композитори широко використовували такі мелодії як п’єси для китайської музики. Однією з таких мелодій була китайська народна пісня «Квітка жасмину».

Сер Джон Барроу (1764–1848) видав «Квітку жасмину» з нотами та оригінальними текстами, а швейцарська компанія Bovet поширювала таку музику на Заході. Йдеться про те, що Bovet виготовляла музичні скриньки, і в цих музичних скриньках грали п’єси, які син засновника компанії зібрав і переписав під час своїх подорожей Китаєм, зокрема «Квітка жасмину» [122, 90]. «Квітка жасмину» привабила Пуччіні і стала натхненням для його опери «Турандот» (1924). У творах Малера (1860-1911) і Дебюссі (1862-1918) також є сліди цієї мелодії [128]. Це свідчить про те, що для багатьох на Заході китайська музика також стала розглядатися як товар і форма для створення «вітіюватої прикраси», і, будучи фоновою музикою, вона могла непомітно підводити західних слухачів до підсвідомої думки, що ці красиві та трохи незвичні пісні є втіленням китайської музики.

Таке побутове використання китайської музики, що слугувало ідеї забезпечення музичним матеріалом, який звучав «по-іншому» та був формою розваги що звісно не відповідало дійсному змістовому наповненню китайської музики, але слугувало поширенню зацікавленості східною культурою з боку споживача.

Отже, відповідно до того як китайська музика поширювалась Заходом та сама зазнавала змін, існували два рухи чи, радше, цілі, які виникли внаслідок широкого знайомства західної аудиторії з китайськими мелодіями, два стимули, які спонукали західних композиторів включити китайські музичні елементи у свої твори. Одна з ідей полягає в тому, що китайська музика була для них просто новою, іншою музикою, освіжаючою зміною, яка пропонує велику цінність розваги. А другим стимулом було те, що дало західним композиторам зовсім іншу культуру, на яку вони могли посилатися, щоб

показати свою обізнаність про країни з усього світу, космополітизм, який вони могли використовувати, щоб піднятися над своїми сучасниками. Тобто китайська музика у цьому випадку мала соціальне та політичне значення. Подібно до того, як азійські музиканти приїжджали на Захід, щоб зробити себе помітнішими на світовій арені, у політичних інтересах західних людей також було зміцнювати свою присутність, демонструвати конкурентам, що вони можуть бути космополітичними та більш відкритими всесвіту. Наприклад, коли Наполеон III попросив де Кронентхаля переписати оду династії Тан у 1867 році [94], основною метою була не потреба збагнути та опанувати внутрішні якості китайської культури. Як і інші європейські правителі, він був зацікавлений продемонструвати обізнаність з культурами Далекого Сходу, щоб виглядати головою найрозвиненішою в культурному відношенні європейською державою. Стимул для культурного розвитку був широкомасштабним, що торкався більше аспектів життя, ніж музика. Незважаючи на це, музика була важливим вираженням культури як для Заходу, так і для Китаю, тому протягом XVII та XVIII століть західні вчені серйозно переосмислювали зміни свого світогляду, зокрема те, як писати теорію музику внаслідок посилення впливу Китаю [51, 34]. По суті, відкривши інші країни з довгою історією та традиціями, які передували їхній власній, митці на Заході хотіли вивчити можливість використання цих нових ідей, що надходять з інших культур, для просування власної.

Паралельно з цим існувала розважальна цінність, яку західні композитори намагалися отримати від китайської музики. Навіть незважаючи на те, що музичний матеріал мав лише натяк на автентичну китайську музику, це все одно додавало екзотичності та романтизму, що привернfkj західну публіку. Варто також ще раз наголосити на ролі Пуччіні у цьому процесі, який зробив початок своїх опер так, як музика, що лунає з музичних скриньок, хоча він усвідомлював, що такі звуки з музичних скриньок вимагали західної висоти, що, обмежувало автентичність, але він все одно зробив це, оскільки

знав, що ці елементи є стиль, з яким західна аудиторія була найбільш знайома [139, 75]. Цілком логічно, що це є прикладом того, як китайська музика була принесена на Захід у сильно романтизованій формі, і що ці твори були написані західними музикантами, а не китайськими. Це вказує на те, як китайська музика історично просувалась на Заході, а радше як західні музиканти, які творили власні твори на фоні удаваного Китаю.

У XX столітті ситуація змінилася. Після Першої світової війни та особливо Другої світової війни контакт із китайською музикою на Заході зріс, оскільки більше азійських музикантів приїжджало на Захід, а західні музиканти їздили до Азії для інтелектуальних пошуків [139, 87], насамперед для пошуку нових вражень та почуттів, а також втечі від статичності ідей у їхніх академічних колах на Заході. У цьому світлі китайську музику слід було популяризувати як галузь, якою західні музиканти та аудиторія зацікавлювалися з позицій статус-кво музики, до якої вони звикли. Наприклад, Генрі Коуелл намагався створити новий тип музики, не як примітивну модель, а як нову космополітичну музику для нового століття на основі китайських ладів [72, 186]. Тобто, просування китайської музики на Заході для досягнення змін було не лише частиною інтелектуально-елітарного руху, а як ще й для створення контрасту із гегемоністською західною музикою, яка приваблювала на емоційному рівні та зазвичай надихалася особистим досвідом. Наприклад, Гаррі Партч написав «Сімнадцять пісень Лі Бо» (написано 1930-1933) на основі поезії Лі Бо, але цей вибір був глибоко особистим для нього через спогади про китайські пісні, які його батьки-місіонери співали йому, коли він був молодим. Генрі Коуелл, про якого вже йшлося, також віддав музичну данину своєму дитячому контакту з китайською музикою, коли він слухав китайську оперу у Каліфорнії. Подібним чином Лу Гаррісон тісно співпрацював з Коуелом, і хоча він вважав, що представляє американську культуру, будучи американським музикантом, він і його біографи сприймали його насамперед як «дивака», окремого музиканта, досить сміливого, щоб йти

своїм власним шляхом, не відповідаючи шляхам інших музикантів [76, 26]. У таких випадках китайську музику зображували західній аудиторії як обіцянку чогось нового, щоб відкрити горизонти та створити емоції та приємні спогади.

Отже, можна говорити, що перші прояви конотації як певного результату взаємовпливів китайської та західної культури є складним та цікавим явищем, яке стало результатом глобалізації та зростання міжнародних зв'язків. Китай та західні країни мають багату історію, культурні традиції, мови та цінності, що впливають один на одного. У контексті академічної музики взаємовплив китайської та західної культур також є помітним. Академічна музика в обох культурах має свої унікальні особливості, стилі та традиції. Відповідно до розвитку місіонерського руху, у західній академічній музиці стали помітні впливи китайської музичної традиції. Поступово композитори включали в свої твори елементи китайських мелодій, інструментальних технік та ритмів, як знакові риси екзотичного значення.

З іншого боку, китайська академічна музика також зазнала впливу західних стилів та технік, що пропагувало рух до збереження власної культури, а також створення чіткого відмежування у аспекті структури, композиції та викладення музичного матеріалу.

Окреслені аспекти дозволяють визначати орієнтири, які стали базою для формування стильових конотацій. Водночас вплив європейської музики на китайську був достатньо суттєвим й потребує більш детального розгляду.

1.2. Формування китайської музичної культури у контексті впливу західноєвропейського мистецтва

Процес взаємовпливу європейської культури на національну традицію Китаю простежується протягом століть. У попередньому підрозділі було розглянуто передумови розвитку культурного діалогу «Схід-Захід», що надало

можливості у даній частині більш детально розглянуто виокремленні тези щодо впливів у галузі фортепіанної культури.

Перші випадки такого виду взаємодії дослідники датують VIII століттям, коли спостерігається активна присутність католицьких місіонерів, про що йшлося у попередньому підрозділі. Так, у 1889 році у печері Могао (в уезді Дуньхуан, провінція Ганьсу) було знайдено несторіанський гімн, який датується 635 роком н.е. та був привезений до Китаю за часів Танської династії [110, 18]. Разом із християнськими молитвами та обрядами, в країну потрапляють мелодії гімнів та середньовічні монодії, зокрема григоріанські хорали. У кінці XVI століття в Китай починають прибувати місіонери-іезуїти з християнської Європи. Серед видатних особистостей в контексті впливу європейської культури на національну традицію Китаю заслуговують уваги такі імена: Мікеле Руджері (1543-1607), італійський священик, та Томас Перейра (1645-1708), португальський єзуїт. Протягом подальшого розвитку цих культурних зв'язків помітну роль відіграли Маттео Риччі (1552-1610), математик, перекладач та складач словників; Адам Шалль фон Белль (1592-1666), німецький монах та астроном; Теодоріко Педрині (1671-1746), італійський композитор епохи бароко; Жан Жозеф Марі Аміо (1718-1793), французький місіонер та вчений. Завдяки їх просвітницькій діяльністі західна музика поширилася з Чжаоцина, що було центром місіонерської служби єзуїтів в провінції Гуандун, а далі й на всю територію Китаю. Протягом тривалого періоду, що охоплює кілька століть та правління династій Сун, Юань, Мін та Цінь, гімни звучали у храмах та при дворі китайських імператорів, засвідчуючи глибинну взаємодію між західним та китайським музичним культурами.

Опіумні війни середини XIX століття виявилися переломними в історії взаємодії між Китаєм та Заходом. Ці конфлікти стали каталізатором зацікавлення китайської молоді в іноземній освіті, зокрема європейській. Після закінчення Опіумних воєн приморські порти Китаю були відкриті для

торгівлі з іноземцями, що стимулювало активне знайомство Китаю з західноєвропейською культурою. Значну роль у поширенні європейської музики в Китаї відіграла католицька церква, яка продовжувала бути важливим культурним посередником.

Місіонери, працюючи у Китаї, не тільки пропагували та пояснювали біблійні тексти на мові країни, але також навчали китайців-християн співу церковних хоралів. З метою полегшення сприйняття та запам'ятовування релігійних текстів, місіонери компонували гімни з китайськими народними мелодіями та записували їх за допомогою європейських музичних традицій, використовуючи п’ятилінійну нотацію. Один із таких збірників пісень був опублікований у 1883 році британським баптистським місіонером Тімоті Річардом (1845-1919). У той період історії, християнські церкви у Китаї можна розглядати як важливі культурні центри, де відбувалося формування церковних хорів, проводилось навчання парафіян співу церковних хоралів та організовувалися концерти, присвячені основним католицьким святам. В цих церквах виконувалися численні відомі твори європейських композиторів, зокрема ораторії «Месія» Генделя та «Створення світу» Гайдна.

Ще однією важливою сферою діяльності християнських місіонерів в Китаї було створення шкіл при храмі. Перша школа була відкрита у 1839 році в Макао на честь протестантського місіонера, засновника англійської синології Роберта Моррісона (1782-1834). Через три роки вона була перенесена до Гонконгу. На межі XIX-XX століть у країні було відкрито багато церковних шкіл, де західні місіонери навчали китайських учнів співу, грі на фортепіано, основам теорії музики та гармонії [39, 31-35]. Яскравим прикладом західного впливу на християнізовану китайську молодь є доля видатного музикознавця та фольклориста Яна Іньлю (1899-1984). У 12-річному віці він пішов за своїм вчителем – американським пастором – в Сполучені Штати Америки, щоб отримати музичну освіту. Пройшовши успішно курс теоретичних дисциплін та навчившись грати на фортепіано, він

повернувся до Китаю [28, 59-61]. Вміння застосовувати отримані на Заході знання у процесі вивчення китайської музики зробило його одним з найавторитетніших національних вчених.

Таким чином, церковні школи, що належали християнським місіонерам, відіграли важливу роль у розвитку західної музичної освіти в Китаї. Вони стали основою для поширення та проникнення західної музичної практики та знань серед місцевого населення.

Завдяки діяльності християнських місіонерів у Китай завозяться європейські музичні інструменти, які також впливають на загальний розвиток культури, а також на зацікавленість європейським музичним мистецтвом. Перші згадки про орган відносяться ще до часів Юанської династії (кінець XIII – перша половина XIV століття), а у 1652 році в Пекіні з вищого дозволу імператора Шуньчжі був збудований католицький храм з органом. Наприкінці XVII століття, в епоху Цінської династії (за правління імператора Кансі), в Китаї ознайомилися з європейським струнним та духовим інструментарієм. Поширенню церковної музики сприяло кріпосницьке повстання тайпінів (1850-1864), яке спалахнуло проти Маньчжурської імперії Цін та колонізації Китаю. Тайпінське Небесне Царство було створено Хун Сюцюанем й на малюнку того часу, створеному одним із революціонерів та яке зберіглося до наших днів, зображені музиканти, що грають у храмі на духових інструментах [79, 71].

У 1850 році у місті Шанхай, завдяки християнським місіонерам, було відкрито перший магазин музичних інструментів в Китаї. Цей магазин був популярний серед європейців, християнських священиків та заможних китайських любителів західної музики. Цей інтерес до інструментів спонукав зростання попиту на нотні видання, посібники, посібники для самостійного опанування та рекомендації до навчання, які почали активно видаватися наприкінці 1860-х років.

З початком XX століття, європейські інструменти стали невід'ємною частиною музичного життя серед освіченої китайської громади, а також підготували базу для зародження перших симфонічних оркестрів в Китаї. Суттєвим фактором поширення західної музики стали гастролі європейських віртуозів. Вони виступали переважно в містах з розвинутою музичною культурою, таких як Шанхай та Харбін. Вже у 1874 році в Шанхаї відбулися концерти європейських солістів. На початку XX століття виступи скрипалів Ф. Крейслера, Я. Хейфеца, Е. Цимбаліста, Й. Сігеті, піаніста Артура Рубінштейна та інших були особливо популярними. Їх репертуар відображав смаки широкої аудиторії, до складу якої входили європейці, що проживали на іноземних поселеннях, а також китайська інтелігенція та освічена молодь міст [7, 56-59].

У 1923 році у місті Пекін (яке включало кілька іноземних кварталів) відбувся концерт Ф. Крейслера, під час якого він виконав «Крейцерову» сонату Л. Бетховена, Концерт для скрипки з оркестром Ф. Мендельсона, Рондо до-мажор В.А. Моцарта та свою авторську п'єсу «Китайський тамбурин». Значним успіхом в Китаї користувалися європейські оперні трупи, зокрема італійські, які представляли свій національний репертуар, включаючи опери Г. Доніцетті («Лючія ді Ламмермур»), Дж. Пуччіні («Мадам Баттерфляй»), Дж. Верді («Ріголетто» і «Травіата»). Також привертала увагу глядачів різноманітність національних традицій, наприклад, гастролі Київської опери, яка виконала оперу «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського [90, 103-105].

У Китаї симфонічні оркестри з Заходу почали виступати ще у XIX столітті. Перший оркестр, який складався з китайських музикантів, з'явився у Шанхаї при Вищій школі святого Ігнатія (нині Вища Школа Сюйхуей) у 1860 році. Інформація про його діяльність є лише фрагментарною, однак відомо, що студенти з Китаю виконували одну з симфоній Й. Гайдна. На зламі століть у Китаї з'явилися три симфонічні оркестри, які не тільки суттєво вплинули на розвиток інструментальної музики в країні, але й сприяли інтенсивному

ознайомленню китайського суспільства з класичною та сучасною європейською музикою [7, 67].

Пекінський симфонічний оркестр ім. Сера Роберта Харта, Шанхайський муніципальний симфонічний оркестр і симфонічний оркестр Харбіна при управлінні Китайської Східної залізниці представляють відомі музичні ансамблі Китаю. Заснований у 1885 році, Пекінський симфонічний оркестр ім. сера Роберта Харта був створений його основоположником, який працював у китайській митній службі, проявляючи велику пристрасть до музики та володіючи навичками гри на скрипці та віолончелі. Прибувши до Пекіна в 1854 році, він заснував спеціальний музичний клас для китайських учнів і згодом створив перший симфонічний оркестр Китаю – Пекінський оркестр [72, 13]. Склад оркестру включав головним чином європейських музикантів разом з кількома місцевими виконавцями. Репертуар колективу, що переважно представлявся на концертах та урочистих вечорах у приватних будинках, включав фрагменти популярних італійських опер, відомі пісні та модні танці, які задовольняли смаки англійських і китайських чиновників. Чітко свідчить про високий рівень зацікавленості європейською музикою той факт, що оркестр регулярно давав концерти у весняні та осінні періоди, а взимку виступав практично щодня.

Пекінський оркестр зазнав великого успіху у придворних колах, чинячи враження на сановників своїми виступами. Свідчення сучасників свідчать, що у 1903 році оркестр провів спільний концерт з військовим оркестром Юань Шикая в палаці для імператриці Цисі. У 1904 році колектив також виступив перед імператором Гуансюй, останнім імператором династії Ці [111, 17].

Репертуар Шанхайського муніципального оркестру свідчить про популярність класико-романтичного смаку, який був поширений серед широкої аудиторії в багатьох країнах протягом першої половини XX століття. Серед найчастіше виконуваних композиторів можна відзначити Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена і Ф. Шуберта. Оркестр був створений на основі

Шанхайського муніципального ансамблю, заснованого у 1879 році. Склад оркестру включав виключно європейських музикантів і виступав перед мешканцями міських поселень, які прибули до великого портового міста Китаю з різних країн. Розквіт колективу, який у 1919 році отримав назву оркестру, почався наприкінці 1910-х років і тривав два десятиліття. Його успіх перш за все пов'язаний з роботою італійського диригента та віртуозного піаніста Маріо Пачі, який очолював оркестр з 1919 по 1942 рік. Протягом понад десяти років перед ним посаду займав німецький диригент Рудольф Бак, який був вигнаний з країни під час Першої світової війни. Пачі не лише розширив репертуар оркестру, включивши твори композиторів різних національних шкіл, але й вперше висунув вимогу щодо допуску китайських громадян на свої концерти, порушивши довгострокову заборону [111, 32-38].

У 1925 році з'явилися китайські слухачі у залі, і їхня присутність почала поступово збільшуватися. Згідно зі спогадами диригента, їхня кількість досягла 24% від загальної кількості відвідувачів концертів [11, 43].

Через два роки, у 1927 році, в оркестрі з'явився перший китайський виконавець – скрипаль Тань Шучжень. Проте склад колективу продовжував бути переважно європейським, а у 1938 році в ньому працювало лише четверо китайців. Під керівництвом Пачі оркестр досяг високого професійного рівня і виступав разом з провідними європейськими, російськими та американськими віртуозами, які приїжджали до Шанхаю на гастролі. Серед них можна згадати вже згаданих Я. Хейфеца, В. Горовиця, А. Рубінштейна та Ф. Шаляпіна. Вибір репертуару обумовлювався особливостями культурної ситуації, що склалася в Шанхаї наприкінці XIX - першій половині XX століття [11, 45].

Усі диригенти, що працювали в Шанхаї протягом зазначеного періоду, намагалися задовольнити потреби слухачів, які перебували у європейських поселеннях, враховувати їх музичні вподобання та бажання почути музику з їхніх рідних країн. Тому, поряд зі світовими шедеврами, багато з яких звучали в Китаї вперше (такі як Висока меса сі-мінор І.С. Баха в 1928 році, увертюра

до опери «Нюрнберзькі местерзінгери» Р.Вагнера в 1935 році, Дев'ята симфонія Л. ван Бетховена, «Stabat Mater» авторства Гренвілла Бантока (1868–1946), Шведська рапсодія № 1 «Урочистість літнього сонцестояння» Хуго Альвена (1872-1960), твори А. Дворжака та Е. Грига).

У підтримку прем'єри Увертюри для духового та симфонічного оркестрів «Спогади про минуле» китайського композитора і музикознавця Хуан Цзи (1904–1938), яка відбулася 23 грудня 1930 року у Великому залі театру «Та Гуанмін», можна побачити підтримку молодих китайських музиканті, які були запрошені до участі у виступі орктестру Також зверталася увага на композиторів, які отримали західну музичну освіту та використовували європейські жанри та техніки композиції [111, 28-34].

У другій половині 1930-х – першій половині 1940-х років Харбінський симфонічний оркестр досяг розквіту. Він був заснований у квітні 1908 року під егідою Китайсько-Східної залізниці і розвивався під керівництвом китайських диригентів, серед яких були Цзюнь Цзелі та Ба Те. Окрім регулярних концертних виступів, оркестр щорічно влаштовував кілька відкритих відкритих публічних концертів для широкої публіки. Виступи проходили в готелі «Модерн», клубі залізниці, парках та кінотеатрах. З 1932 по 1945 рік Харбін був окупований японською імператорською армією, тому репертуар оркестру вбирав у собі як європейську симфонічну класику, а й військову музику. При цьому в репертуарі спостерігалося превалювання західноєвропейських романтичних творів (Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Й. Брамс, Ф. Лист, Ж. Бізе, А. Дворжак), а також стійкий інтерес до творчості Л. ван Бетховена (у Харбіні звучали всі найвідоміші симфонії композитора) [14, 65-68].

У контексті нашого наукового дослідження, варто зазначити важливість поширення європейського мистецтва в Китаї, особливо в контексті музичної освіти. Трагічні військові події 1894-1895 років мали суттєвий вплив на становлення цього процесу в країні. Незважаючи на чисельну перевагу у

складі армії, китайські війська зазнали поразки від Японії, і китайська адміністрація була змушена підписати принизливу угоду, передаючи певну територію і укладаючи мир.

Ці події стимулювали китайських чиновників до роздумів про необхідність створення сучасної системи шкільної освіти, яка сприятиме економічному та політичному розвитку країни. Японія послужила зразком активної співпраці з західними країнами, відмовившись від ізоляціонізму. Ян Шеньсю, особистий секретар китайського імператора і реформатор, в одній зі своїх доповідей підкреслював: «Японська політична реформа почалася з того, що уряд відправив розумних студентів навчатися за кордоном, де вони отримали освіту в Європі. Якщо Китай має прагнути досягти успіху, йому слід вчинити те ж саме» [47, 56]. Тобто, за своєю сутністю, трагічні військові події 1894-1895 років спонукали китайську адміністрацію до розгляду важливості розвитку системи освіти, зокрема музичної, з використанням європейського досвіду. Це свідчить про важливість впливу зовнішніх чинників на модернізацію країни та її політичний та культурний розвиток

У 1901 році в Китаї розпочалося широке відкриття шкіл різних рівнів освіти, від початкових до вищих. Офіційно активно підтримувалося вивчення наук, зокрема й музики. Японська шкільна освіта, заснована на обов'язкових уроках співу, поширювалася в цій країні. Лян Цічао, видатний громадський діяч, історик, філософ та письменник, підкреслював незамінність вокалу у шкільній освіті. У своїй статті 1896 року він говорив про необхідність використання народної пісні та популярного європейського репертуару при роботі з дітьми [15, 41-45]. Таким чином, інтелектуали-реформатори визнавали важливість всебічного навчання музики. Проте уряд Цин, занепокоєний впливом європейського мистецтва на національну традицію, гальмував ці процеси. Він сприймав європейську культуру як загрозу для національної ідентичності і утверджував обмеження на її поширення.

Вплив західної музичної культури виявився особливо помітним у жанрі шкільної пісні, яка виконувалася хором китайською мовою, але часто базувалася на популярних мелодіях європейської музики. Завершення династії Цин в 1911 році під час Сіньхайської революції привело до утворення Китайської республіки під керівництвом Сунь Ятсена. Сунь Ятсен був дуже освіченою людиною, яка вивчала медицину в Японії та США, і був сильно під впливом західного способу мислення. Він виявляв інтерес до питань освіти, мистецтва, літератури, науки та політики.

Протягом перших десятиліть XX століття багато китайських студентів виїздили за кордон для отримання освіти, зокрема до Європи та Америки, включаючи консерваторії, такі як Новоанглійські консерваторії. Ці студенти стали справжніми посередниками західної музики в Китаї, впроваджуючи нові ідеї та підходи до музичного навчання та виконавства. Вони принесли з собою знання про класичну європейську музику, техніки гри на інструментах та способи організації музичних груп і оркестрів.

Таким чином, західна музична культура стала важливим компонентом розвитку музичної освіти в Китаї завдяки студентам, які отримували освіту за кордоном і здобували знання про європейську музику, які впроваджували в своїй роботі в Китаї.

Усередині країни спостерігається поява нових шкіл, чиї навчальні програми відповідають зразкам, прийнятим у Японії, Англії та США. Зокрема у обов'язковий навчальний план входять такі предмети, як китайська та англійська мови, математика, історія, хімія, фізика, образотворче мистецтво, музика та праця. Уроки музики стають неодмінною складовою частиною навчального курсу [39, 76].

Значна кількість молодих китайців відправляється до Японії, де вони вивчають різні науки, займаються живописом та музикою. Серед них треба навести Цзен Чжиміня (1879-1929), Чень Сіньгуна (1870-1947) та Лі Шутуна (1880-1942). Також студенти отримують освіту в США та континентальній

Європі, де деякі з них обирають композицію як свою професію, зокрема Чжао Юаньрен (1892-1982), Сяо Юмей (1884-1940), Хуан Цзи (1904-1938), Дін Шаньде (1911-1995) та Сі Сінхай (1905-1987). Після повернення до Китаю вони розпочинають свою діяльність у Шанхайській консерваторії та інших освітніх закладах Шанхаю та Пекіна. Основними напрямками їх роботи стають викладання музики, концертна діяльність, створення нових колективів, вивчення національного фольклору та публікація транскрипцій популярних класичних творів західноєвропейських композиторів, зокрема з епохи романтизму. Для визначення суттєвості впливу освітнього процесу на китайську музичну культуру варто навести ще кілька прикладів.

Хуан Цзі є одним із головних прибічників західної музики в Китаї. За допомогою гранту китайського уряду він поїхав навчатися до США і отримав ступінь бакалавра в Єльському університеті у 1929 році. По поверненні до Китаю, за запрошенням Сяо Юмея, Хуан Цзі розпочав викладати в Шанхайській консерваторії, де ознайомлював своїх студентів з історією західної музики та європейськими техніками композиції. Один із його учнів, Цзян Дінсян (народився у 1912 році), був ключовою фігурою при створенні Національної консерваторії музики у Пекіні у 1950 році [7, 67].

Сі Сінхай, Ма Сицун і Дін Шаньде отримали освіту у Франції. Дін Шаньде навчався в Паризькій консерваторії з 1947 по 1949 рік, після того, як вже закінчив Шанхайську національну професійну музичну школу та працював як викладач і концертний піаніст. Він отримав глибокі знання європейської поліфонії і почав викладати цей предмет у своїй alma mater, ставши професором у 1949 році. Сі Сінхай був учнем Поля Дюка, що дозволило йому адаптувати пізньоромантичний стиль до китайського контексту. Створення професійної музичної освіти в Китаї було активною ініціативою молодих людей, які прагнули присвятити себе мистецтву. Наприклад, в 1916 році невелика група з 12 студентів ініціювала позакласні музичні заняття при Пекінському університеті. Підтримкою цього проекту

виявився ректор університету Цай Юаньпей, який сам був науковцем та педагогом і отримав освіту в Європі за європейськими стандартами. У 1919 році позакласний клуб був перетворений на Дослідницьке музичне товариство, а в 1922 році був створений Інститут підготовки музики при Пекінському університеті [39, 45-48].

Основною метою освітнього закладу було визначено «розвиток музичних обдарувань». Для досягнення цієї мети пропонувалося «з одного боку, досліджувати та поширювати західну музику, включаючи теорію та методи композиції, а з іншого боку, зберігати традиції давньокитайської музики та сприяти її процвітанню» [78, 91].

Початковим етапом розвитку навчального закладу було відкриття різних факультетів, таких як теорія музики та композиція, фортепіано, струнні інструменти, духові інструменти та сольний спів. Крім того, Інститут надавав підготовку педагогічних кадрів для викладання музики у початкових та середніх школах. Навчальний план був складений з орієнтацією на європейські освітні традиції і включав повний спектр предметів, необхідних для професійних музикантів, зокрема теорію музики, аналіз музичних творів, композицію, історію музики, гру на музичних інструментах (включаючи як національні, так і європейські), хор, а також педагогіку, етику, психологію, дві іноземні мови та інші. Варто зазначити, що у 1920-х роках особливої популярності серед абітурієнтів набув фортепіанний факультет, який залучав найбільше студентів. Важливу роль у підготовці професійних китайських музикантів відіграв декан Інституту, Сяо Юмей (1884-1940), видатний композитор, музикознавець, педагог і піаніст. Він не тільки займався адміністративними питаннями, але й викладав теорію музики, гармонію, композицію, історію музики та керував симфонічним оркестром. Китайські музиканти, оркестранти, здійснювали навчання гри на європейських інструментах та музичну практику. Серед них були Ян Чжунцзі (фортепіано), Чжао Нянькуй (скрипка), Гань Веньлянь (скрипка), Цяо Цзіфу (альт), Фу

Сунлінь (віолончель), Лі Тінчжень (флейта), Му Чжицін (кларнет) та інші. У 1927 році музичний факультет Пекінського університету припинив своє існування, але завдяки підтримці Цай Юаньпея Сяо Юмею вдалося відкрити першу національну професійну музичну школу в Шанхаї, яка працювала за зразком європейської системи музичної освіти [78, 23-29].

Цілком логічним постає факт щодо підвищення ролі розширення стильових вподобань у контексті вивчення освітнього процесу у музичних школах. Музична школа у Шанхаї, створена Сяо Юмеєю, стала центром розвитку професійної музики в Китаї. Вона пропонувала широкий спектр предметів, теорію музики, композицію, історію музики, гру на різних музичних інструментах, хор та педагогічні предмети. Викладачами були як китайські, так і закордонні музиканти. Емігранти з Радянської Росії та Європи, які оселилися в Шанхаї, внесли великий внесок у музичне життя міста. Вони не лише виконували концерти, але й працювали викладачами та просували європейські музичні стандарти.

Важливою фігурою в розвитку музичної освіти був сам Сяо Юмей, який не тільки керував школою, але й викладав різні предмети, у тому числі теорію музики, гармонію, композицію та історію музики [9,12].

Згодом, в 1950 році, була створена Національна консерваторія музики у Пекіні, яка спадкувала досвід Шанхайської школи. Ця установа стала провідним навчальним закладом з музики в Китаї і надала можливість багатьом студентам отримати професійну музичну освіту. Вона також пропагувала поєднання західних та китайських музичних традицій. У результаті цих розвитків професійна музика в Китаї значно прогресувала, а музична освіта отримала важливе значення [7, 62-67]. Музиканти змогли заснувати професійні оркестри, камерні ансамблі та хори, а також активно виступати на концертах і розширювати свій вплив у світі музики.

У першій половині XX століття у Китаї спостерігався активний інтерес до європейської музики, освіти та концертної діяльності. Великі міста, такі як

Пекін, Шанхай та Харбін, а також європейські поселення, що існували в Китаї, стали флагманами нової культурної політики. Там розвивалося жваве концертне життя, виступали оркестри та оперні трупи, що виконували багатий класичний та романтичний репертуар. Розвитку культурних зв'язків сприяло навчання китайських музикантів за кордоном, зокрема в Японії, Європі (особливо у Франції та Німеччині) та США. Повертаючись на батьківщину після закінчення навчання в найкращих консерваторіях світу, випускники заснували перші вищі музичні навчальні заклади, де навчання проводилося за західними програмами [7, 74].

У той час у концертному репертуарі та композиторській практиці китайських музикантів переважав романтичний стиль, який був насичений національними елементами. Проте, авангардні напрямки, зокрема серійна техніка, були відомі лише студентам, які навчалися у європейських композиторів. Перший додекафонний твір був опублікований в Китаї лише у 1979 році після закінчення культурної революції.

Розповсюдження 12-тонової музики в Китаї почалося з діяльності музикантів, які втекли з нацистської Німеччини до Шанхаю, зокрема Вольфганга Френкеля та Юрія Шлосса. Їх внесок був значним у популяризації нових музичних технік та стилів у Китаї. Суттєво, що у Китаї Френкель провів менше десяти років –з 1939 по 1947 рік, – й за цей час він зробив значний внесок у розвиток музичної освіти та становлення китайської академічної музики XX століття. Роки завзятих занять дозволили йому сформуватися як професійному музикантові з універсальними навичками – композиторськими та виконавськими. Значну роль відіграла також культурна атмосфера Берліна: у період Веймарської республіки це місто стало одним із найбільших європейських центрів нового мистецтва. Насичене театральне та концертне життя, спілкування з відомими сучасниками сформували стійкий інтерес Френкеля до актуальної музики того часу (експресіонізму, потім неокласицизму) і, особливо, до творчості композиторів Нової віденської

школи [68, 56-61]. На початку 1930-х років він захопився додекафонним стилем музики. До сорока років Френкель – автор великої кількості творів у різних жанрах, серед яких опера «Неопалимиа купина» на текст Оскара Кокошки (1928), кантата «Сура Корану» (1936) та камерна музика (два струнні квартети, сонати).

Френкель з перших місяців перебування в Китаї прийняв саму безпосередню участь у музичному житті міста: перекладав твори Генделя та Баха для інструментальних складів, виступав у якості скрипаля, альтиста та піаніста з великим камерним репертуаром, диригував хорами та оркестрами. Концерти проходили на різних майданчиках (в Американському жіночому клубі, театрі Ліцею, Єврейському клубі Шанхаю). Звучала музика минулих епох та сучасності: від бароко (Перселл, Бах) до XX століття (Дебюссі, Равель, Скрябін, Р. Штраус). Репертуар в основному задовольняв запити різних європейських діаспор, що населяли місто (російською, італійською, французькою, німецькою). Однак до середині 1940-х років китайська аудиторія вже досягала чверті всіх слухачів концертів Підтримуючи місцевих виконавців та перші національні колективи, Френкель диригував «Китайським молодіжним оркестром», організованим у 1942 році його учнем Лі Делунем, а також «Китайським симфонічним оркестром» [140, 35]. Паралельно з роботою в оркестрі музикант став викладати в Шанхайській національній професійній музичній школі (нині Шанхайська консерваторія): з 1941 по 1947 рік вів заняття зі студентами різних спеціальностей на кафедрі композиції та теорії музики. В той період кафедру очолював Лі Вейнін – композитор та педагог, який отримав європейська освіта в Парижі та Відні у 1930-ті роки. Навчальне заклад знаходився у непростій ситуації у зв'язку з військовими подіями – Шанхай був окупований японською армією. Розквіт викладацької діяльності Френкеля випадає на період з 1945 по 1947 рік, тобто післявоєнний час. Він веде всі основні теоретичні дисципліни, необхідні для формування професійного музиканта: курси класичної гармонії, суворої та вільної

поліфонії, аналізу форм, оркестрування та композиції [77, 36-41]. У 1947 році за рекомендацією свого учня Дін Шаньде він запрошений у Національну музичну академію Нанкіна, поєднуючи роботу там із викладанням у Шанхаї. З іншого боку, Френкель охоче дає приватні уроки. Серед його вихованців відомі китайські композитори – Дін Шаньде, Лі Делунь, Чжан Хао, Ден Ерпін, Сан Тун, Цюй Сісянь, Дун Гуангуан, Чжоу Гуанжень, Тан Чженфан, Сюе Янь, Чжан Нінхе, Лі Інхай та інші.

У 1990-х – на початку 2000-х років у Китаї були видані спогади студентів Френкеля про свого вчителя та його уроки, що дозволило оцінитиметоди викладання німецького музиканта Автори описували цілком академічний навчальний процес, що спирався на вивчення поліфонії принципів класичної гармонії та форми: шанхайських учнів він вражав великою кількістю абсолютно нового для них музичного матеріалу та його строгою систематизацією. У своїй статті «Пам'яті Вольфганга Френкеля та Юліуса Шлосса» їхній учень Сан Тун розповів про заняття з поліфонії: «Френкель вчив нас правилам твору поліфонічних тем і методів їх розвитку, аналізував із нами старовинні форми. Він показував писати двоголосні контрапункти: вибудовувати прості та канонічні імітації, грамотно розвивати співвідношення голосів продумувати драматургію та підхід до кульмінації. Курс завершувався твором триголосної інвенції. На заняттях Френкеля студенти не тільки осягали техніку вільної поліфонії Баха, але й освоювали основні поліфонічні принципи та методи роботи з матеріалом, дуже корисні для їхньої майбутньої композиторської практики. На заняттях присвячених строгому листу, Френкель звертався до творів Палестрини, часто аналізував Фрескобальді, глибоко занурюючись у них музику» [67].

Інший учень, Цінь Сісюань, відзначає, що Френкель забезпечував ясність і наочність під час викладу матеріалу, акцентуючи увагу на формуванні практичних навичок композиції, а також на тісному взаємозв'язку між усіма етапами навчання. На заняттях з контрапункту завжди присутні були

музичні приклади, зокрема «Дванадцять маленьких прелюдій», двоголосні та триголосні інвенції, триголосні та чотириголосні фуги Баха. Френкель пояснював специфіку музичних форм і композиційних прийомів чітко і лаконічно, дотримуючись європейських підходів. Під час занять з композиції Френкель вводив у освітній процес різні форми та стилі музичного твору, аналізуючи їх характерні особливості. Він структурував матеріал таким чином, щоб почати з простих схем і поступово переходити до більш складних структур, таких як рондо, варіації та сонатна форма. Після теоретичної частини слідували різноманітні практичні вправи. Зазвичай учні створювали стилізовані твори, використовуючи як основу композиції твори відомих композиторів. Проте, якщо у когось з учнів виникали власні оригінальні музичні ідеї, вони могли звернутися до Френкеля для консультацій у будь-який час [67]. Можна стверджувати, що Френкель не тільки викладав студентам теорію композиційних технік, але й сприяв розвитку їх власних творчих ідей та естетичного смаку. Він надавав підтримку і поради учням, щоб допомогти їм виявити і розвинути їхні унікальні музичні ідеї, тобто сприяв творчому самовираженню студентів, стимулюючи їх експериментувати зі звуками, формами та стилями, щоб розкрити їхні потенційність як композиторів. Френкель не тільки дозволяв студентам експериментувати, але й активно підтримував їх бажання розширювати горизонти. Вочевидь, що особливий інтерес до сучасної європейської музики виявляв Сан Тун, один з найкращих та найуспішніших студентів серед інших китайських учнів Френкеля. Він самостійно вивчав західну музику за партитурами, що знаходилися в бібліотеці консерваторії. У 1947 році під керівництвом Френкеля Сан Тун створив першу китайську атональну п'єсу під назвою «Нічний краєвид» для скрипки та фортепіано. Через кілька місяців він написав ще одну атональну композицію – «У далекій країні» для фортепіано. Твори Сан Туна свідчать про його освоєння стилістики нової віденської школи з її характерним сутінковим колоритом, специфічною акордово-поліфонічною

фактурою та гармонією, заснованою на дисонансах та позатональній гемітоніці. П'єса «У далекій країні» є прикладом синтезу між європейським письмом та національними елементами шляхом використання насправді пентатонічної фольклорної мелодії. У цей період Сан Тун навчався у класі Юліуса Шлосса, музиканта-емігранта, який замінив Френкеля в Шанхайській консерваторії після його виїзду до США через початок громадянської війни в Китаї.

Твори Сан Туна стали першими атональними композиціями, створеними китайським композитором, і ввійшли в історію музики. Незважаючи на те, що вони не викликали значного відгуку в музичному середовищі того часу, оскільки культурна політика держави кардинально змінилася після подій 1949 року (період формування Китайської Народної Республіки), ці твори продемонстрували можливість синтезу китайських національних традицій (таких як імпровізаційність, імітація звучання народних інструментів, цитування фольклору) з європейськими композиційними техніками XX століття. Варто наголосити, що основний базис, який визначив розвиток китайської академічної музики можна вважати закладеним саме В. Френкелем, За словами Сан Туна: він стверджував ідею «синтезу фольклорної музики та нових композиційних технік і бачив у ньому перспективний шлях розвитку композиції» [67].

У відміну від багатьох європейських музикантів, які прибули в Китай, Френкель проявляв глибокий інтерес до китайського мистецтва, включаючи літературно-поетичне і музичне. Він проводив дослідження в галузі китайського та японського фольклору, щоб збагатити свої музичні знання особливими інтонаціями та стилістичними особливостями цих культур. Його педагогічна діяльність в Китаї спонукала Френкеля задуматися про проблеми взаємодії та культурного діалогу між Сходом і Заходом. Він ретельно спостерігав за розвитком академічного мистецтва та системи освіти в Китаї і виявив здатність передбачати майбутні шляхи еволюції китайської музики.

Френкель активно сприяв розвитку своїх студентів, закликаючи їх припинити наслідування XIX столітніх традицій, що панували в той період, особливо з питань «пентатонного романтизму» [69, 198-200]. Він наголошував на необхідності вивчення старовинної музики та сучасної європейської композиторської творчості з метою синтезування характерно-національних, східних елементів з західними композиційними техніками. Історичні обставини не дозволили йому повною мірою реалізувати свої ідеї до 1980-1990-х років, коли китайське мистецтво стало об'єктом загального інтересу в усьому світі, а сам Китай відкрився для впливів західних культур.

Френкелівська система навчання в Китаї сприяла формуванню кола професійних композиторів в академічній традиції, які були відкриті до впливу європейського авангарду. Початкове знайомство з атональною та серійною музикою не викликало експлозії захоплення новими композиційними техніками. Крім культурних факторів, політична атмосфера в країні перешкоджала розвитку авангардного мистецтва. Починаючи з утворення Китайської Народної Республіки у 1949 році і до завершення культурної революції в 1976 році, авангардне мистецтво було заборонене в Китаї. Проте наприкінці 1970-х років синтез додекафонії та східних традицій, який був випробуваний у творчості Френкеля та Шлосса, здобув найбільшу популярність серед китайських композиторів. Цей синтез поєднував додекафонічні принципи з ладовими, тембровими та метроритмічними особливостями східних музичних традицій.

Висновки до першого розділу

У розділі розглянуто шляхи виникнення музичного діалогу Схід-Захід як передумови конотації стилів. Виявлено, що основою проникнення музичної культури Заходу стали місіонерська діяльність, яка й обумовила входження фортепіанного мистецтва у Китай. Акцентовано, що проникнення китайської культури у Західну відбувалося дещо в іншому контексті й мало більш

персоніфіковано-емоційний характер відповідно до особистості (подорожній, місіонер, музикант тощо), що вводила елементи китайської музики у Західну, зокрема європейську як певне екзотичне, емоційно-яскраве явище.

Визначено політично-соціальну роль музики у процесі її становлення, а також виокремлено особистості, що зробили вплив на формування стильових взаємовпливів на початкових етапах проникнення культур. Серед них розглянуто діяльність Лі Мадоу (Маттео Ріккі), який сприяв початку культурного діалогу у межах місіонерської візії; Жан Жозеф Марі Аміо (Отця Аміо), який призвів до взаємозацікавленості музикою та пошуку спільного; Томас Перейра(Сюй Лішен), що став першим автором перекладу китайською західноєвропейського музичного матеріалу «Елементи музики» та інших.

Виокремлено та проаналізовано значення місіонерських шкіл, як осередків поширення західної музичної, зокрема фортепіанної культури. Феномен культурної взаємодії та впливу між китайською та західною культурами розкриває перед нами складну та вабливу реальність, що народилася з відбуття глобалізаційних процесів та зростання міжнародних взаємозв'язків. Історично багата спадщина Китаю та західних країн, з їхнім розмаїттям культурних традицій, мов та цінностей, впливає одна на одну в неперервному обміні впливами. Ця взаємодія також ретельно відображена у контексті академічної музики. Саме у фортепіанній музиці вплив західних стилів та технік стимулював процес збереження власної культурної спадщини та сприяло розробці чіткого розподілу в аспектах структури, композиції та методики викладення музичного матеріалу. Вказані аспекти є фундаментальними для розуміння стильових конотацій. Водночас важливо ретельніше дослідити вплив європейської музики на китайську, оскільки він виявився суттєвим у формуванні цього міжкультурного діалогу.

Протягом XX століття Китайська музична культура перебувала у стані перманентної взаємодії з західною музикою й цей процес був насичений та динамічний. Суттєвим лишається факт, не статичності даного процесу, а

навпаки, масштабності. Виявлено, що насамперед, процес взаємодії відбувався через імплементацію основ вищої музичної освіти, орієнтованої на провідні європейські консерваторії. Зазначене дозволило вводити вивчення європейських музичних інструментів, сформувати перші національні симфонічні оркестри у Шанхаї, Пекіні та Харбіні. Цей період супроводжувався підвищеним інтересом до європейської музики, як такої, що відображала минулі епохи, так і сучасність. Також проникнення західних стилів відбувалося через можливість здобувати освіту на заході. Серед таких варто навести імена Хуан Цзи, Сяо Юмей, Ли Шутун, Дин Шаньде, Си Синхай, Ма Сицун та інші. У цьому контексті, китайські композитори також взяли до уваги атональні та серійні твори майстрів Нової віденської школи, завдяки внеску німецьких музикантів В. Френкеля та Ю. Шлосса. Визначено, що останніми були закладено ідеї китайської музичної культури, що склали основу музичного мислення композиторів другої половини XX ст. – початку XXI ст. Визначено, що основа такого мислення полягає в досягненні балансу між поглибленим знанням і вивченням старовинної музики разом з ознайомленням із сучасною західною композиторською творчістю. Основна мета полягає в синтезуванні характерних національних та східних елементів з композиційними техніками західної музичної традиції. Це з'єднання різних культурних підходів створює умови для потенційних процесів стильової конотації, які відображають взаємодію та обмін ідей між різними музичними вимірами.

РОЗДІЛ 2
СТИЛЬОВІ КОНОТАЦІЇ У КИТАЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.

2.1. Шляхи адаптації західної музичної культури у контексті китайського фортепіанного мистецтва першої половини XX ст.

У контексті розгляду шляхів адаптації західних культурних інтенцій або інтеграції до досліджуваної культури зовнішніх до країни складових, необхідним постає висвітлення того стану у якому знаходилося фортепіанне мистецтво Китаю у XX ст. Як було зазначено у першому розділі, китайська музика увійшла до західного мистецького простору як явище фантастичного та екзотичного світу. Водночас, було акцентовано, що західний вплив мав достатньо впевнене значення для формування власне китайського специфічного стилю з позицій збереження своєї унікальності, але, й водночас поступового розвитку у загальносвітовому контексту. Звертаючись до фортепіанної музики Китаю, логічним вбачається огляд того базису, що склався протягом XX століття та який заклав основи для формування стильових конотацій у процесі їх подальшої реалізації.

Фортепіано вперше було введено в Китай на початку пізньої династії Мін та ранньої династії Цин, що налічує більше трьох століть історії. Вже у 1404 році в Європі з'явився ранній представник фортепіано – клавікорд. Приблизно у 1710 році Крістофер Рей розробив перший справжній рояль у Флоренції, визнаний першим таким інструментом у світі. Безпосерденьо у Китаї фортепіано було представлено в Китаї у XIX столітті. Історичні документи свідчать, що перше фортепіано було привезено саме італійським місіонером Маттео Річчі, і припускається, що воно використовувалося для богослужінь. Після Опіумної війни в 1840 році, іноземні культури почали входити до китайського простору, що й завершило період ізоляції []. Варто

наголосити, що культурна ізоляція Китаю тривала до кінця XIX століття. Однак у XX столітті встановилися стабільні контакти з іншими країнами про що вже йшлося у першому розділі, і представники китайської інтелігенції прагнули здобути освіту в Європі, тоді як багато європейців поїхали до Китаю, щоб працювати та впроваджувати свою систему поглядів у різних галузях культури та, зокрема, у музичному мистецтві [73, 56-59].

У деяких прибережних містах були створені магазини інструментів західного походження. Після введення фортепіано до Китаю, багато піаністів почали досліджувати культуру фортепіано з китайськими особливостями, і це стало основою сучасної китайської фортепіанної музичної культури. Виконавська традиція та композиторська фортепіанна школа у Китаї є не простою культурною формою, а складним соціальним явищем, що є результатом накопичення та історичного розвитку протягом значного періоду часу, яке засвідчують історичні джерела та тенденції від давнини до сьогодення [77, 87-90]. Як «король західних музичних інструментів», фортепіано зіграло важливу роль у розвитку музичної культури людства з самого свого зародження. Фортепіано було введено в Китай на початку XX століття спричинило глобальне входження стильових досягнень західноєвропейських композиторів. Для інтеграції цієї іноземної художньої форми у китайський музичний простір, значна кількість музикантів спрямували свою творчу перспективу на відродження китайської народної музики та адаптували західну інструментальну музику відповідно до власної традиції, що в результаті привело до інтеграції та діалогу культур [72, 43].

Як відомо, західна фортепіанна культура пройшла довгий процес адаптації та достатньо стрімкого розвитку у Китаї, поступово набуваючи прихильності та визнання з боку населення. На ранньому етапі розвитку культури фортепіано в Китаї через вплив низької продуктивності, феодальної ідеології та не зрілої майстерності гри на фортепіано, багато студентів з достатніми матеріальними можливостями виїжджали за кордон для

дослідження західної культури фортепіано та навичок виконання музики. По поверненні вони привнесли повністю розвинуту західну музичну культуру та систему знань, що стимулювало новий культурний рух в Китаї.

Як було зазначено вище, розвиток китайської культури фортепіано був на відміну від Західної культури не тривалим, а стрімким процесом. Якщо стисло оглянути основні етапи, то можна побачити тісний взаємозв’язок фортепіанної культури з соціально-політичними процесами у країні. У першій половині XX-го століття створення китайської фортепіанної музики поступово переходило у процес націоналізації, головним чином, шляхом імітації європейської музики для фортепіано. Проте в цей час фортепіанна музика ще не була повністю націоналізованою і локалізованою, тому що східні та західні естетичні ідеології насправді не були інтегровані, а глядачі не знаходилися у процесі художнього сприйняття.

У першому десятилітті XX століття, у Китаї розпочався «Рух нової культури» і відомі китайські вчені, такі як Чень Дусю, Чень Хенгз, Лі Дачжао, Су Сінь та інші, висловлювали критику традиційних цінностей Китаю, зокрема конфуціанства. Вони закликали до прагнення у майбутнє та відмови від прив'язаності до минулого, дивлячись на західні культурні здобутки як на напрямок для майбутнього. Від 1920-х до 1940-х років, фортепіанна музика в Китаї перебувала на своєму початковому етапі. Під впливом руху «Нової культури», або «Руху 4 травня», були створені музичні спеціальності в різних університетах [77, 101-110]. У 1920-х роках значна частина прихильників музичної культури, під впливом цього руху, почали досліджувати створення китайської фортепіанної музики.

«Рух 4 травня» став наступним етапом у модернізації китайської культури. Цей рух отримав свою назву за датою проведення масової студентської демонстрації в Пекіні 4 травня 1919 року. Порівняно з «Рухом нової культури», який об'єднав переважно професорів та філософів, «4 травня» став масовим виступом інтелігенції, який поширився з Пекіна до Шанхаю та

інших великих китайських провінцій. Цікаво, що наслідувати інтелегенція призивала приклад радянського середовища, що пояснюється спільними імперськими погляди на життя людини у соціумі [119, 72].

«Рух 4 травня» відзначався масовою підтримкою інтелігенції, яка виразно проявила бажання модернізувати китайську культуру під впливом російської революції та марксистських ідей. Цей рух став важливим кроком у розвитку культурних змін у Китаї та вплинув на формування нових тенденцій у музичному мистецтві та культурі країни. «Рух 4 травня» у Китаї не лише запровадив досвід марксистської теорії, але й обумовив перегляд, що призвело до критиці різних аспектів інтелектуального життя країни. Це охоплювало введення розмовного мовлення у науковий оббіг, критику традиційної історіографії, ставлення до освіти та розгляд нових філософських теорій [119 110]. Зрозуміло, що ці зміни не могли не вплинути на музичну культуру.

Музика також стала ставити перед собою завдання створити нову китайську музичну школу, яка б не поступалася європейським зразкам у композиторській техніці та вишуканості виконавської майстерності. Водночас, важливим аспектом було збереження національної ідентичності та естетичних особливостей традиційної китайської музики.

Ці зміни в музичній культурі були частиною більш широкого руху модернізації китайської культури та прагнення до розвитку та синтезу світових та національних музичних впливів. Під час «Руху 4 травня» музиканти та композитори стали звертатися до нових творчих шляхів, збагачуючи китайську музичну традицію і привносячи нові техніки та стилі в національний контекст.

У 1930-х та 1940-х роках Китай переживав турбулентний період, пов'язаний з Японською війною та Визвольною війною. У цей час творчість у музиці була співставлена з культурними особливостями національної китайської традиції. У музичній творчості були впроваджені культурні особливості китайської національної традиції. Прикладом такого вектору є

твори для фортепіано Дін Шаньде, такі як «Подорож у весну», «Три увертюри» та «Варіації на тему китайських народних пісень», які відбивають тягу до світла, любов до життя і бажання до свободи. Шао Юаньчонг зазначав: «Будь-яка нація, яка перебуває в небезпеці та втрачає впевненість у своїй національній ідентичності бажання вижити – загине. У той час як будь-яка нація, що продовжує боротьбу навіть у умовах тиску і небезпеки, зустріне успіх, хоча й сплачуючи за це» [124, 23]. Національний дух, який відображається в китайській фортепіанній музиці у цей період, є неперевершеним у порівнянні з будь-яким іншим періодом.

Після заснування Китайської народної республіки розвиток музики отримав нові можливості. Більшість композиторів і виконавців залишились в Китаї та активно займалися створенням нової китайської фортепіанної музики. Цей період був визнаним за активний етап експериментів та швидкого розвитку китайської фортепіанної музики [7, 45]. Музиканти та композитори успішно синтезували західні музичні форми з традиційними китайськими елементами, що створило унікальний стиль китайської фортепіанної музики. Цей розвиток сприяв внесенню Китаєм власного внеску у світову музичну спадщину.

Слід зазначити, що з плином часу та розвитком суспільства, китайська фортепіанна музика продовжуватиме еволюцію, збагачуючи своє власне звучання та відкриваючи нові виразні форми у музичному світі. Це представляє собою довгий шлях розвитку, що сприяє культурному обміну між Китаєм та рештою світу та сприяє зближенню культурних традицій. Після реформ і введення політики відкритості було видано багато відмінних фортепіанних творів, наприклад, серед них аранжування «Місяц навколо фонтану» від Чу Ванхуа, яка отримала популярність серед слухачів не тільки Китаю, а й західних країн. Цікаво, що саме на цьому етапі сформувалося бережне ставлення до власної культури. Відомий піаніст Бао Хуикяо зазначав: «Якщо виконавці не виконують своїх власних національних творів, то не

можна розраховувати, що іноземні виконавці зроблять це належним чином... Я можу зрозуміти ці твори тільки тому, що я китаєць. Незважаючи на те, що ці твори все ще перебувають на етапі розвитку, ви повинні розуміти їх і розкривати за допомогою китайського естетичного погляду. Тому перш за все необхідно розвивати свою власну музичну культуру, щоб краще інтегрувати в неї іноземну музику та сприяти спільному розвитку музики всіх країн та народів» [53, 26]. Саме це обумовило, що китайська фортепіанна музика стала мати своїм базисом народні композиції, які зберігали унікальні риси китайської національної музичної традиції, і виразно та живо демонстрували сміливий і простий характер народу. За 17 років, що пройшли з часу заснування Китайської Народної Республіки, не можна заперечувати, що китайська фортепіанна музика не лише зросла за кількістю, але й відзначилася покращенням якості. Її виконання характеризувалося виразною національною ідентичністю, однак бракувало переваг в області виконавської техніки. Після заснування Китайської Республіки Китай зробив потужні зусилля у політичній, економічній, культурній та інших сферах. Новий простір для життя надав величезну платформу для розвитку китайської музики. Більшість творів у цей період були народною музикою, що зберігала унікальні характеристики китайської національної музики і яскраво відображала характер китайського народу. Наприклад, «Перший танець Шиньцзян» Дін Шаньде, «Квітка Аретуза» Ван Лісана та «П'ятдесят п'ять народних пісень і балад» Лі Їнхай внесли вагомий внесок у розвиток музичної культури китайської фортепіанної музики.

Період Культурної Революції призвів до безпрецедентного процвітання адоптацій для фортепіано. За основу бралися «модельні опери», китайські народні пісні та традиційна китайська інструментальна музика, що стимулювало жвавий розвиток китайської культури фортепіанної музики. Завдяки процесам реформ відкритості, китайське суспільство увійшло в новий етап розвитку. Транскрипції для фортепіано досягли небаченого процвітання

під час Культурної революції, що було також сміливим інноваційним кроком у китайській історії. За їхнім предметом, їх можна поділити на три категорії: перша – це адаптації «модельних опер», таких як «Зробити історію кров'ю» Чу Ванхуа і «Жити в Аньюані» Чжао Сяошен та ін. Ці твори виокремлюють політичний забарвлення. Завдяки обмеженням «модельних опер», вони рідко відображають внутрішні почуття персонажів, а вираження почуттів не є інтенсивним. Тому ці роботи мають низьку художню цінність. Друга категорія – адаптації китайських народних пісень, таких як «Ріка Люян» в аранжуванні Ван Цзянжун та «Червона Зоря Світить», тощо. Ця музика в основному ґрунтується на національних народних піснях, що багаті на емоції, але не втрачають витонченості та ніжності, але в певній мірі можуть обмежувати спосіб мислення та творчого простору композиторів для фортепіано. Третя категорія – це адаптації традиційної китайської інструментальної музики, такі як адаптовані «Сто птахів здійснюють паломництво, щоб поклонитися Феніксу», «Квітуча Слива» Ван Цзянжун, адаптований «Флейта та барабани у захід сонця» Лі Їн, «Місяць над фонтаном» Чу Ванхуа ін [23, 16-29]. Порівняно з першими двома типами, ця категорія має вищу художню цінність. Композитори ставлять за основне завдання зберегти мелодійну тему оригінальної пісні, та інтегрує фортепіанні техніки, що не тільки поєднує віртуальний з реальним художнім уявленням, але також відповідає сучасним художнім стандартам. Ця адаптована для фортепіано композиція з традиційної китайської інструментальної музики була високо оцінена та визнана сучасною публікою і сприяла розквіту культурного діяння китайської фортепіанної музики.

Зіткнення, інтеграція та обмін китайської та західної музичних культур призвели китайську фортепіанну музику в еру різноманітності. Оглядаючи весь шлях розвитку такої творчості, стає зрозумілим, що успіх такої творчості залежить від корінних зв'язків з національною культурою, що дозволяє задовольнити естетичні потреби сучасного аудиторії. Протягом майже

століття розвитку, було накопичено велику кількість китайських фортепіанних творів, які слугували матеріалом для навчання та виконання, а також заклали міцні фундаменти для подальшого розвитку піанізму в Китаї.

Дослідження китайської фортепіанної музики зумовлено поєднанням китайських та західних музичних традицій. Китайські музиканти намагалися збагатити свої композиції елементами китайської національної ідентичності, водночас залишаючись відкритими для західних музичних технік. Таке поєднання мало на меті розробити унікальний і визначний формат фортепіанної музики, який би резонував із китайською аудиторією та сприяв багатогранному збагаченню китайської музичної культури. Однак, на цьому етапі розвитку творчий процес сильно впливав на сучасні тенденції західної музики. Китайські музиканти активно адаптували західні музичні техніки і стилі, що призвело до певного подібності між китайськими фортепіанними композиціями та їх західними аналогами.

Перший європейський напрямок, яскраво віддзеркалено у китайській музичній культурі, став романтизмом [101]. Звернення китайських композиторів до європейської романтичної естетики та елементів романтичної мови, що спостерігається впродовж розвитку національного фортепіанного мистецтва з 1910-х до кінця 1970-х років, можна пояснити спільністю деяких естетичних аспектів між західноєвропейським музичним романтизмом, національним мисленням та культурними традиціями Китаю. Одна з основних естетичних установок романтизму – опора на національні традиції – була суголосна китайській думці та актуальна для того часу. Китайська національна музична традиція настільки глибока та міцно укорінена у менталітеті, що жодні новації не повинні були руйнувати цієї міцної основи. Зміні може піддаватися форма, але вона має вміщати у собі всю глибину символічного мислення та унікальність традиційної філософії [49, 51]. Європейська музика до початка XX століття відійшла далеко вперед, освоївши багато нових стилів: від імпресіонізму до експресіонізму та авангарду. Ті музичні засоби

виразності, які не просто стали звичними, але в багатьох випадках застаріли в європейській музиці, для Китаю були абсолютним відкриттям і представляли народження нового мистецтва. Тому музика китайських композиторів того часу робить враження дуже простої та наївної, але щирої у передачі емоцій та образів. При цьому, відповідно до романтичної ідеї синтезу мистецтв, китайські композитори віддавали перевагу синтетичним, вокально-інструментальним жанрам, звертаючись у своїй творчості до класичної китайської поезії, використовуючи історичні та міфологічні сюжети, образи національного фольклору, а європейський мелодико-гармонічний ресурс (мажор-мінор, хроматизми, поліфонічні прийоми письма) поєднували з традиційною пентатонікою та незвичними для європейського слуху квартквінтовими озвученнями, утвореними від настройки струнних народних інструментів [49, 102-105]. Важливим аспектом стало тяжіння до програмності, коли музика виконує роль конкретизуючого засобу, в якому передаються певні ідеї, образи або емоції. Також, циклічні структури у музичних творах, що повторюються теми та мотиви, є характерною рисою романтичного мистецтва і відзначаються і в національних творах китайських композиторів. Окрім цього, вплив народних пісень та танців на створення музичних творів є ще одним спільним аспектом. Китайські композитори вдаються до народних мелодій та ритмів, щоб збагатити свої твори традиційними елементами, що знаходить відгук у національному мисленні та культурних традиціях Китаю.

Такі спільні естетичні аспекти не тільки створюють міцний зв'язок між європейським романтизмом та китайським національним мистецтвом, дозволяючи китайським композиторам відтворити і адаптувати романтичний стиль відповідно до своїх культурних і музичних контекстів, а й власне стають тією базою з якої починається конотація стильових процесів. Ця задача, хоча й вбачається масштабною та складною, дійсно не була унікальною. У різні періоди історії аналогічні проблеми ставали перед культурами різних країн і

народів, які протягом довгого часу розвивалися ізольовано від європейських тенденцій і зберігали свою самобутність та специфіку. Кожна культура, залежно від своєї історії, традицій та соціокультурного контексту, знаходить свій унікальний шлях розвитку. Необхідність створення нової стильової школи у Китаї вплітається в ширший контекст збереження культурної ідентичності та пошуку балансу між традиціями та інноваціями. При цьому, як наголошує Мао Цуй процес вестернизації китайської музичної культури привів до проявів еклектизму, де різні стилі та напрямки змішуються та взаємодіють у творчому процесі. В одному творі можна знайти елементи романтичної естетики, класицизму, а також нові стильові напрацювання, що формують нові музичні стилі [137, 45]. Такий стрімкий розвиток музичних культур, що довгий час перебували на периферії основних європейських тенденцій, можливий завдяки соціальним процесам, які спонукали до освоєння естетичних та стилістичних норм європейських шкіл та/або підкреслювали значущість власної. У зв'язку зі скороченням часу пройдених етапів еволюції, китайська музична культура також відзначалась змішенням стилів, накладенням різних тенденцій, і цей процес можна спостерігати не тільки в певний період або в творчості окремого автора, але й у рамках одного музичного твору. Синтез європейських та неєвропейських музичних елементів був характерний і для інших культур. Наприклад, А. Є. Кром досліджує цей діалог на прикладі американської музики XX століття [51, 17]. Це доводить, що прагнення до злиття різних музичних впливів і творчий діалог між різними культурами становить значущий аспект у розвитку мистецтва впродовж історії культури.

Отже, у фортепіанній музиці Китаю, що бере свій початок у 1915 році, спостерігається суттєва перевага романтичного стилю, заснованого на різноманітних варіаціях західноєвропейського музичного мистецтва другої половини XIX століття. Паралельно з цим виявляється характерний

«китайський стиль», який відзначається впливом національної музики, що включає народні і професійні компоненти.

В епоху 1910–1920-х років, політика Китаю була спрямована на освоєння західного художнього досвіду, що пояснює звернення китайських композиторів до романтичної стилістики. При цьому, національне музичне мислення мало близькість до деяких особливостей романтичного світовідчуття. Це обумовило, що протягом розвитку романтичного стилю у китайському фортепіанному мистецтві до 1980-х років виділялись два напрями: «європейсько-орієнтований» та «національно-орієнтований» романтизм [103]. Чжао Юе та інші дослідники фіксували і досліджували обидва напрями романтичного стилю в китайському фортепіанному мистецтві, спостерігаючи як європейський, так і національний впливи у творчості композиторів, що творили у цей час. Це свідчить про важливість та багатогранність розвитку музичної культури Китаю протягом цього періоду. Про її спрямованість на не тільки засвоєння іншого матеріалу, а дійсну його адаптацію у власних реаліях світосприйняття.

Перший напрямок, «європейсько-орієнтований» романтизм, розвивався через освоєння засобів європейської романтичної музики у її специфічних західно-європейських формах, а також імпресіоністичних тенденцій у мистецтві в другій половині 1970-х років. Ці впливи чітко проявлялися у формотворчих засобах та прийомах роботи з матеріалами на різних етапах розвитку китайського фортепіанного мистецтва до 1980-х років. Варто відзначити, що «європейсько-орієнтований» романтизм та імпресіонізм в Китаї не були повністю вільні від національних впливів, які частково віддзеркалювали естетичні принципи західних музичних стилів. Одним з таких прикладів, дослідники виокремлюють використання звуконаслідувальних ефектів у імпресіонізмі. Первісні професійні композитори та композитори-любителі 1910-1930-х років – Чжао Юаньжень, Сяо Юмэй, Тан Сюэюн, Лі Шухуа – практично створювали композиції у стилі

романтизму (частково класичного). У дисертації Цюй Ва зазначається схожість «Траурної прелюдії» Сяо Юмэя, присвяченої пам'яті співвітчизників – жертв Першої світової війни, до траурного маршу з Третьої симфонії Л. Бетховена [90, с. 19], а також до ноктюрнів оп. 19 Дж. Фільда та Ф. Шопена. У поліфонічних фортепіанних творах Хуан Цзи відчутно простежуються впливи творчості І. С. Баха. Прагнення до новизни проявлялося у наслідуваннях західної музики класично-романтичної традиції, причому такі твори були абсолютно незвичними для китайської публіки того періоду.

Варто зазначити, що «європейсько-орієнтована лінія» китайського романтизму та імпресіонізму була вільною від національних впливів. Незважаючи на це, унаслідок неодмінного впливу, можливого у різних мірах, елементи традиційної китайської музики чи музики країн далекосхідного регіону проникали до творів, де головним залишалася романтична чи імпресіоністична стилістика. Введення національних елементів можна спостерігати в творі Сяо Юмея «Новий казковий танець» (1923), створеному на основі китайської теми, унікальність якої нівелюється іншими засобами романтичного стилю. З ранніх спроб відображення національного характеру у фортепіанних творах бере початок «національно-орієнтована» лінія романтизму (про неї буде сказано нижче). Впровадження принципів навчання за західним зразком сприяло все більшій популярності фортепіано в Китаї. Це призвело до активного освоєння європейських жанрів фортепіанної музики епохи романтизму. Серед найбільш популярних у 1930-х - 1940-х роках були: сюїта («Китайська сюїта» (1934) Лю Сюэаня, «Весняна подорож» (1945) Дін Шандэ), соната і сонатина (Соната сі-мінор для фортепіано (1939) Ма Сицюна, Сонатина (1940) Цзян Вэне), варіації (Варіації на китайську народну тему (1948) Дін Шандэ). Окремий інтерес у композиторському середовищі викликала фортепіанна концертна форма: у 1930-х – 1940-х роках були створені концерти Цзян Вэне (1936) і Чжан Сяоху (1945). Але це були далеко не досконалі з художнього і композиційного поглядів твори, які в даний час

мають лише історичне значення. Зближення з канонами жанру спостерігається в Концерті № 1 Чжан Сяоху, з цієї точки зору його можна вважати першим зразком фортепіанного концерту в історії китайської музики.

Музичний матеріал творів 1930-х років, наприклад, Сонати сі-мінор для фортепіано Ма Сицюна, ноктюрна «Спогади про Шопена» (1931) Лао Чжичэна, вказує на романтичну трактування. У Сонаті Ма Сицюна зустрічаємося з жанровими заголовками двох частин – «Ноктюрн» і «Балада». У Ноктюрні Лао Чжичэна «Спогади про Шопена» традиційна для даного жанру тричастинна форма з кодою наповнюється перловими пасажними технік, тобто використовує традиційно шопенівську фактуру.

У 1950-і та 1960-і роки «європейсько-орієнтована» течія вступає в конкуренцію з «національно-орієнтованим» романтизмом та «китайським стилем», а останній досвіджує новий підйом наприкінці 1970-х років.

У розвитку китайського фортепіанного мистецтва виявилося, що з появою нових композиторів, які здобули освіту закордоном, посилювалося тяжіння до впливовості національного елемента, що призвело до формування «національно-орієнтованої» лінії китайського романтизму. Цей процес почав з'являтися у 1960-х роках, а наступне десятиліття відзначалося активним розвитком цього напрямку.

Під терміном «національно-орієнтований романтизм» розуміється естетична платформа, що мала свої корені у понятті «східного романтизму». Останнє поняття стало знайомим для музичної сфери з наукових досліджень С. А. Айзенштадта. «Східний романтизм» визначає стилістичну платформу, яка була актуальною для східного світогляду, що впливав на музичне мистецтво Китаю з 1950-х років. Відтак, ця концепція стала основою для нового напрямку в творчості китайських композиторів наприкінці 1960-х і в 1970-х роках [7, 201-203].

«Національно-орієнтована» гілка романтизму в китайському фортепіанному мистецтві відзначається тим, що не просто використовує

елементи, які характеризують національну образність, у романтичному мовному контексті, але більше спрямована на збереження власних здобутків з їх збагаченням, перетворенням у контексті вихідних позицій естетики стилю. Цей напрямок має близькість до поняття «східного романтизму», який відрізняється від західноєвропейського романтизму залишаючи його основні риси, такі як тяжіння до програмності, концертності та підсилення інструментальних якостей фортепіано. Однак, він проявляє специфічні особливості, такі як віддаленість від стихійної безпосередності та суб'єктивізму, позитивний художній підхід з акцентом на зовнішніх аспектах романтичного вираження та східну орнаментальність мелодій. Ці характеристики особливо виразно виявились у фортепіанних транскрипціях.

Композитори «національно-орієнтованої» лінії романтизму у китайській музичній традиції активно використовували традиційні мовні засоби європейського романтизму як основні елементи музичного виразу. Вони ставили акцент на відображенні зовнішніх аспектів романтичного стилю, зокрема на розвитку різноманітних фактурних форм, які підкреслювали технічний аспект виконавства.

У творах «східного романтизму» індивідуальна лірична особистість не завжди була виражена так, як це характерно для європейських романтичних творів. Зокрема, багато концертів для фортепіано з оркестром, що були створені під час Культурної революції, виявляють ознаки колективного авторства.

Типовою рисою «східного романтизму» є спеціальна увага до деталей, таких як форшлаги, арпеджіо, ритмічні малюнки та артикуляційні нюанси, що надає специфічної глибини мелодичним лініям. Ця деталізація, з одного боку, відображає рельєфність інтонаційних контурів китайської мови, що знаходить своє відображення у характері мелодії, а з іншого боку – віддзеркалює орнаментальну артикуляцію, типову для музики Сходу. Ці особливості

роблять східний романтизм унікальним і відрізняють його від західноєвропейського романтизму.

Тобто, національно-орієнтовані лінії використовували традиційні засоби європейського романтизму для виразу своїх творів. У кінцевому підсумку, їхні композиції мали залишатися вірними зовнішнім аспектам музичного стилю романтизму, але одночасно збагачуватися національними елементами, що віддзеркалювали особливості китайської культури. Також саме цей напрям сприяв зародженню «китайського стилю» у період становлення національного фортепіанного мистецтва (1930–1940-ті роки), який базувався на пошуку та адаптації різних джерел, запозичення досвіду і зростанням національної самосвідомості.

Як було наголошено вище, у цей період Китай переживав у своїй сторії Культурну революцію, яка сприяла оновленню культури, становленню та розвитку унікального «китайського стилю» у національному фортепіанному мистецтві. Детальний розгляд цього концепту не входить до основних завдань цього дослідження, насамперед через його масштабність та значущість, водночас передбачено окреслити основні його риси, як складової загальної генези для конотації стилів.

Поняття «китайський стиль» у вузькому значенні охоплює особливості академічної музики, що відтворює специфічні виразні прийоми творів народного мистецтва різних регіонів Китаю. Цей напрямок особливо актуальний у період з 1950-х по 1980-і роки. Його широке трактування включає будь-які прояви «національного» у творчості композиторів Китайської Народної Республіки. Це може розширювати часові рамки побутування «китайського стилю» і надавати схожості з творами у романтичному стилі [69, 44-49].

З 1980-х років, традиція проведення конкурсів із творів «у китайському стилі» посилилась і продовжує залишатись актуальним і в наші дні. Таким чином, «китайський стиль» як напрямок у китайській музиці може мати як

вузьке, так і широке трактування, в залежності від контексту і періоду, і його вплив продовжує спостерігатись у сучасному музичному середовищі [140, 29].

Балансування музичного стилю на межі «свого» і «чужого» у розвитку китайського фортепіанного мистецтва до 1980-х років було частково обумовлене потребою знайти точки дотику між принципово новим, що не було типовим для цієї культури, та традиційними елементами. Це стимулювало синтез різних музичних виразних засобів на більш глибинних рівнях, таких як ідеї та композиція.

У 1980-х роках фортепіанна музика, після проведення реформ Відкритості, увійшло в новий етап розвитку. Китайська та західна музичні культури зіштовхуються, інтегруються та взаємодіють одна з одною, мігруючі китайську фортепіанну музику в еру різноманітності та швидкоплинних змін Протягом цього періоду в Китай відлили велику кількість різних тематичних фортепіанних творів, таких як «Рухливі хмари, що переслідують місяць» Ван Цзянжун, «Вісім фортепіанних п'єс для дітей» Дін Шаньде, «П'ять народних пісень з Юньнаня» Чжу Цзянер та «Танець весни» Сун Їцян та інші. Деякі з цих творів створені самими музикантами, а деякі адаптовані з академічної музики чи народної музики яка слугувала певною основою для творчості. «Активно використовуючи новаторські техніки, вони також зберігають традиційні підходи до музичної культури китайської нації у своїх творах» [40, 210].

Протягом всього розвитку китайської фортепіанної творчості створення китайської фортепіанної музики може задовольнити сучасні потреби естетичних цінностей людей, коли вона коріниться в основах китайської національної культури. Після понад століття розвитку, китайська фортепіанна музика поступово стала зрілою та вдосконаленою. Накопичено не лише велику кількість відмінних китайських фортепіанних творів, але також здійснено якісний стрибок у викладанні та виконанні фортепіанного мистецтва,

закладаючи міцний фундамент для подальшого розвитку фортепіанного мистецтва в Китаї [137, 51-59]

Отже, у Китаї зусилля з вестернизації музичної культури розпочалися лише в кінці XIX – початку XX століття, і цим зіставляють швидкість процесу з впровадження новацій. Тобто для китайської фортепіанної культури актуальна концептуальність у впровадженні оновлень у достатньо стислому часовому просторі. Романтизм, який узгоджувався з менталітетом і національною музичною традицією Китаю та визначено одним з перших у процесі конотації стилів, дозволяв зберігати глибинну символічного мислення та унікальність традиційної китайської філософії були цінними аспектами, які не піддавались змінам.

Коли європейська музика вже розвивалася проходячи етапи авангарду та рухаючись до постмодернізму, освоюючи нові стилі та напрямки, для Китаю багато із цього було зовсім новим. Техніки і засоби музичної виразності, вже звичні для європейських композиторів, для китайських авторів стали відкриттям, що доповнило їхню музику свіжість і наївність, але одночасно було збагачено емоційною силою та яскравим колоритом. Здійснюючи синтез мистецтв, китайські композитори зверталися до класичної китайської поезії, використовували історичні та міфологічні сюжети, а також образи національного фольклору. Їх твори поєднували європейські мелодичні та гармонічні ресурси з традиційною пентатонікою та унікальними квартаквінтовими співзвуччями, які формувалися налаштуванням народних струнних інструментів.

2.2. Фортепіанна музика кінця XX - початку XXI століття у стильових траєкторіях розвитку

Друга половина XX ст. у китайській музичній культурі мала вже чіткий сформований вектор щодо опанування чужого досвіду, який базувався на

створенні специфічного романтизму європейського та традиційного різновиду, де суттєво переважав аспект збереження власного національно-специфічного стилю, що базувався на унікальних ладових, ритмічних та тематичних здобутках, а також був підсилений ідеологією політичного устрою країни. Протягом значного періоду у XX столітті, будь-які інші течії у мистецтві перебували під владою обмежень, обумовлених політичними обставинами. Ця політична обструкція призводила до відсутності можливості створення музики у існуючій популярності авангардній течії. Важливо відзначити, що ця обмежувальна дія виявляла вплив не лише на поширення новаторських композиційних методик в контексті Китаю, але й на можливість виконання сучасних авангардних творів. Цей несприятливий стан обумовлений культурною політикою держави та постійним контролем над композиторською спільнотою виник з часів заснування Китайської Народної Республіки (1949 р.). Сприяв цьому й фактор Радянського Союзу, що мав вплив на різні аспекти культурного розвитку Китаю, який закликав до осудження сучасного західноєвропейського та американського музичного мистецтва та створював закриту атмосферу, в якій заборонялося використання передових композиторських підходів.

Найбільш трагічним етапом в історії стало десятиріччя Культурної революції – від 1966 до 1976 року, коли було встановлено заборону не лише на імпорт іноземної музики, але й на власні твори китайських композиторів, створені до 1966 року. Вищі навчальні заклади припинили свою роботу, а студенти та викладачі стали об'єктом жорстоких репресій, що залишили глибокий відбиток на культурному та мистецькому середовищі [39, 116].

Отже, цілком важливо розглядати активізацію китайського авангардного руху як результат закінчення Культурної революції, коли в країні нарешті склалась більш сприятлива соціально-політична ситуація. Проте, варто відзначити, що спроби освоєння авангардних технік, які виходять за межі традиційної тональної музики та підсилення сонорних якостей,

спостерігалися вже в 1950-х роках. Однак на той момент їх не можна було вважати формами демонстративного новаторства.

На початку 1950-х та 1960-х років, вплив західної авангардної естетики на китайських музикантів був майже мінімальним, і лише кілька композиторів, що працювали всередині країни, мали достатню сміливість вийти за межі традиційних правил та експериментувати з новаторськими ідеями [96, 243]. З часом, зростаюча культурна свобода та більш відкрите ставлення до зарубіжних музичних впливів сприяли посиленню авангардного руху в китайській музиці, що виявилося яскравою ознакою культурного ренесансу після закінчення Культурної революції.

Лише наприкінці 1970-х років, внаслідок змін політичного клімату в країні, відбулися трансформації, що дозволили Китаю відкрити світ навколо себе. У 1978 році Комуністичною партією Китаю була оголошена політика «реформ та відкритості», що відкрила дорогу новим підходам [96, 108]. Завдяки цьому музиканти Китаю стали мати можливість активніше взаємодіяти з глобальними музичними процесами та адаптувати до себе нові течії та техніки. Цей етап відкриття сприяв збагаченню музичного культурного спадку Китаю та поглибленню міжнародного обміну в музичному сегменті.

Важливим етапом щодо інтеграції східноєвропейського мистецтва у східний простір стало відновлення діяльності Центральної консерваторії в Пекіні У 1977 році Однією з найвідоміших випускниць цієї установи була композиторка Чень Ї, яка у подальшому згадувала, що наприкінці десятиліття «Вступ до музики XX століття» став обов'язковим предметом навчального плану на кафедрі композиції [142, 19].

Держава відновила практику навчання китайських студентів за кордоном, а також запросила до Китаю відомих європейських та американських музикантів і вчених для проведення лекцій та майстер-класів. Першим запрошеним професором став британець Александр Гер (народився у 1932 році) з Кембриджського університету. Протягом тривалого часу він

проводив лекції про творчість композиторів Нової Віденської школи в Центральній консерваторії в Пекіні. Ця ініціатива сприяла обміну знаннями та взаєморозумінню між світовими музичними громадами, а також сприяла вдосконаленню освіти та розвитку музичної сфери у Китаї. Важливу роль у встановленні культурних зв'язків між Сходом та Заходом відіграв Чжоу Веньчун, засновник центру американо-китайського культурного обміну. У 1946 році він поїхав навчатися до Колумбійського університету (США), а через дев'ять років став там професором композиції та деканом Школи мистецтв. Як учень та спільник Едгара Вареза в пізні роки його життя, Чжоу Веньчун став одним з перших відвідувачів Китаю після падіння залізної завіси. Він передав нотні видання та аудіозаписи творів авангардних композиторів XX століття [93, 78-89]. Це сприяло активізації обміну музичними творами та ідеями між культурними середовищами різних регіонів.

Як результат, китайські автори активно розпочали вивчати західну музику та впроваджувати композиційні методики XX століття у власну творчість. Після десятирічного періоду культурної ізоляції головною метою стала потреба набути втрачене, знайти стилі та техніки композиції, які є більш дотичними та ті, що раніше були недоступні. У зв'язку з історичними обставинами знайомство з авангардним мистецтвом XX століття стало можливим лише через довгий проміжок часу після його виникнення, фактично post factum.

На рубежі 1970-х і 1980-х років китайські композитори проводили інтенсивне вивчення творів класиків XX століття, що включало значний обсяг репертуару Нової Віденської школи, зокрема праці А. Шенберга, А. Вебера та А. Берга. Крім того, активно вивчалися твори європейського та американського післявоєнного авангарду, включаючи методику серіалізму. Однак виникла складна задача адаптації позиченого досвіду. У процесі вивчення та осмислення зовнішнього впливу композитори пройшли

невід'ємний етап від імітації західних зразків до власного авторського втілення європейських методик і стилів у своїй творчості.

Подібні процеси можна спостерігати у багатьох країнах, що пережили період тоталітарного правління та «залізної завіси», зокрема, у СРСР під час «відлиги» у 1960-х роках. Таким чином, у 1980-х роках відбувається формування нового культурного явища, яке можна умовно назвати національним китайським музичним авангардом. В цьому контексті «інтенсивний пошук нових композиційних методик, що поєднують національні та авангардні західні традиції», стає суттєвою ознакою цього явища [30, 28-32]. Попередній інтерес до серійної техніки та її представників, обов'язково варто відзначити захоплення китайських музикантів європейським неофольклоризмом та творчістю його засновника – Б. Бартока. Це ім'я відзначають багато відомих китайських композиторів. І, можливо, саме в період 1980-х років, коли музиканти Китаю отримали необхідну творчу свободу, вони почули потребу поєднати «чуже» західне зі «своїм» яскраво національним. Зазначене обумовило увагу до поширення неофольклоризму, як синтезу національного з загальноєвропейським. Дослідник Демченко, акцентує, що у такому контексті творчість Белли Бартока, з його антиромантичним пафосом, здавалася найближчою до китайських композиторів [30, 37].

Такі впливи можна відзначити у Другому струнному квартеті Ло Чжунжуна – відомому серійному творі композитора. У цьому творі, композитор звертається до Бартоківської артикуляції піцикато допомагає відтворити звучання китайських традиційних ударних інструментів за допомогою засобів класичного європейського інструментарію. Про своє захоплення Бартоком пише китайський композитор Цюй Сяосун: «Я почав створювати музику ще до того, як дізнався про його творчість. Ви можете уявити, як я був вражений, коли, незабаром після цього, я почув музику Бартока і виявив приголомшливу подібність до своїх п'єс. Ще більше

збудження я пережив, прочитавши, що більшість його творів ґрунтується на сільських мелодіях» [96, 112]. Також наявний вплив угорського неофольклоризму у Другому струнному квартеті Цюй Сяосуна, що спонукає безпосередньо асоціювати його з «Музикою для струнних, ударних і цимбалів».

Інший композитор, чия творчість вплинула на розвиток китайської академічної музики другої половини XX століття – К. Дебюссі. Варто зазначити, що у його діяльності присутнє й зворотнє захоплення мистецтвом Сходу, пентатонікою, інтерпретацією ладу, а саме звернення до китайських п'ятиступеневих ладів з «плаваючим» опорним тоном, імпресіоністське барвисте використання ладогармонії та оркестровки, багатошарова фортепіанна фактура – це виявилося дуже захопливим для китайських композиторів. Один із перших експериментів адаптації імпріосіоністичних впливів у музиці 1980-х років ми можемо відзначити в творчості сучасного національного композитора, учня Ло Чжунжуна – Лі Баошу. На початку десятиліття він створив музику до документального фільму «Фантазія Цзючжайгоу», де, за його визнанням, поєднав додекафонну техніку написання з імпресіоністськими звучаннями в стилі Дебюссі та Равеля з метою передати «туманний, казковий, фантастичний характер фільму» [93, 67-69]. Серія, заснована на інтонаціях пентатоніки з опорою на квартово-квінтові та великосекундні інтервали, далека від серій класичної додекафонії, і, отже, природно вписується в барвистий імпресіоністський контекст композиції, наповненої акордовими паралелізмами та імітацією національних інструментів.

Важливим китайським джерелом для творчості Лі Баошу є фортепіанний цикл «Три прелюдії» ор. 3 Дін Шаньде. Написані в паризький період життя композитора наприкінці 1940-х років, вони відображають захоплення музиканта прелюдіями Дебюссі з їх імпресіоністськими гармонійними відтінками, вільним розвитком початкової теми-імпульсу та остіннатною

фактурою. Однак вони яскраво втілюють також східний національний елемент: «З точки зору економії художніх засобів і композиційних принципів прелюдії Дін Шаньде можна порівняти з поетичною мініатюрою, ієрогліфічним написом або акварельним малюнком» [92, 34]. Цей цикл можна віднести до перших прикладів в китайській музиці, де ладогармонійна барвистість імпресіонізму переплітається з національною основою.

У процесі відновлення культурних зв'язків Китаю з західними країнами велику роль відіграли викладачі. Незважаючи на те, що багато представників старшого покоління – «романтики» революційного Китаю, не змогли повністю прийняти зміни, що відбулися в країні та новий музичний рух. Певна кількість серед них пояснювала свою консервативну позицію ідеологічним тиском: статус викладача державних вищих навчальних закладів передбачав створення творів, що повинні бути «бездоганним прикладом» для студентів-композиторів. Їх можливість експериментувати була обмеженою, головним чином заснованою на музичній спадщині романтизму.

Особливо трагічна доля спіткала музикантів, які народилися в 1920-х роках: їм довелося пережити Культурну революцію у віці 40-50 років, в період розквіту їхньої творчості. Вони були серйозно позбавлені умов для творчого самовираження через події того часу. Проте, саме це покоління сприяло помітній зміні музичного клімату в Китаї: вони з цікавістю вивчали та втілювали власну творчість авангардні тенденції, запозичені з європейської та американської музичної практики, а також знайомили своїх учнів з новими техніками композиції [94]. Саме завдяки їх зусиллям 1980-і роки стали важливим етапом для розвитку китайської музики.

Першим китайським композитором, який ввів дослідження додекафонії у свої твори, став Ло Чжунжун (1924 р.н.). У 1979 році він написав пісню «Збираючи квіти лотосу вздовж берега річки», широко відому як перший додекафонний твір, опубліковане в Китаї (1980). Появлення цієї мініатюри сприяло активізації вивчення музики, написаної західними композиторами у

серійній техніці, і підштовхнуло китайських музикантів до власних експериментів у цьому напрямку [107, 45-49]. Серед найвизначніших імен варто відзначити Чень Мінчжі (1922–2009) та Чжу Цзянера (1922 р.н.). Належачи до покоління Ло Чжунжуна, вони активно експериментували у своїх творіннях. Ло Чжунжун відіграв особливу роль у поширенні серійної техніки в Китаї та здобув славу «духовного батька» сучасної китайської музики. Його можна назвати першим національним композитором, якому вдалося поєднати серійну техніку з китайським ладовим колоритом, заснованим на руху за звуками п'ятиступеневих ладів у межах серії.

Чень Мінчжі – педагог, науковець, відомий китайський поліфоніст – створив «Вісім п'єс для фортепіано» (1982), поклавши в основу серію з пісні Ло Чжунжуна «Збираючи квіти лотосу вздовж берега річки», а пізніше написав додекафонні «Три прелюдії і фуги» (1984). Він автор великих наукових праць («Дослідження про поліфонічні елементи у китайській народній музиці»), статей, присвячених аналізу відомих поліфонічних творів XX століття («Прелюдіям і фугам» Д. Шостаковича, циклу «Ludus tonalis» П. Хіндеміта). Чжу Цзянера найбільше відомий своїми десятьма симфоніями 1985-1999 років, в яких також використовує додекафонну техніку.

Зазначений прийом набув широкого застосування у китайській серійній музиці, його можна віднайти як у творчості сучасників, так і подібно до Ло Чжунжуном – у творчості Лу Шилиня, Ван Цзяньчжуна, Лі Баошу, Ван Силиня, Чжоу Цзиньміня, Пен Чжиміня та Ян Хенчжаня. Збагачення 12-тонової серії жваво виразними пентатонічними інтонаціями викликає відчуття природно-ладової організації, почуття стійкості, до якого прагнуть навколишні звуки, що в корені суперечить правилам «класичної» додекафонії А. Шенберга. Прагнення китайських композиторів до синтезу абсолютно різних систем організації музичної матерії можна пояснити не лише природнім бажанням надати європейській композиційній техніці національний колорит, але й особливостями культурного розвитку країни [113, 71-75].

У музичному мистецтві Китаю 1980-х років склалася зовсім інша ситуація, ніж у західноєвропейській музиці на межі XIX-XX століть. Композитори не відчували вичерпності ладової системи, вони не мали потреби розривати з традиційною тональністю. Національна композиторська школа йшла шляхом асиміляції та адаптації серійного методу, подібно до того, як раніше поступила з європейською тональною музикою, освоївши її та збагативши її китайськими елементами («національно-орієнтований романтизм»). Не випадково багато китайських авторів серійної музики вибирали жанри з багатою історією західноєвропейської музики: пісня та фортепіанна мініатюра (твори Ло Чжунжуна, Ван Цзяньчжуна та Чень Мінчжі) [12, 51].

Крім того, Ло Чжунжун, один з перших, звернувся до серіалізму, розповсюдив правила роботи з серією на інші компоненти музичної мови, насамперед на ритм і тембр. Композитор використовував восьмидольні ритмічні формули ши фань ло гу, що часто зустрічаються в китайській традиційній музиці для ударних інструментів, розглядаючи їх як ритмічну серію в творах «Три фортепіанні п'єси» (1986) та «Другий струнний квартет» (1985).

Творчий шлях Ло Чжунжуна вельми ілюстративний для музикантів його покоління. Композитор виріс у віддаленому січуанському селі і вперше почув фортепіано в 17 років, коли почав навчання в Школі мистецтв у Чэнду. Вищу освіту отримав в Шанхайській національній професійній музичній школі. Він навчався у скрипковому класі і одночасно (з 1946 по 1948 рік) відвідував декілька уроків з композиції від викладачів Дин Шаньдэ та Тань Сяолиня (1911-1948), останній з яких навчався у Єльському університеті від П. Хіндеміта в 1942-1946 роках та вивчав фольклор.

У період навчання в Шанхайській національній професійній музичній школі, Ло Чжунжун активно ознайомлювався з актуальними європейськими

методами композиції разом зі своїм другом та співучасником Сан Туном, який був учнем Валентина Френкеля [138, 94].

Завдяки цим небагатьом заняттям Ло Чжунжун зацікавився сучасною музикою та продовжував самостійне її вивчення навіть у найважчі періоди. Він використовував будь-яку можливість ознайомитися з дослідженнями західних музикантів: деякі книги передавали йому друзі, які поверталися до Китаю з Європи та США. Незважаючи на багато труднощів, обмеження та заборони, йому вдалося прочитати та перекласти на китайську мову велику кількість теоретичних праць, написаних англійською мовою. У цьому він перевершив багатьох фахівців та здійснив вагомий внесок у розвиток музичної науки в Китаї. Серед видатних книг слід виділити праці Пауля Гіндеміта «Краткий курс традиційної гармонії» та «Посібник з композиції». Інтерес до творчості цього німецького музиканта виник ще під час навчання – першу книгу «Краткого курсу» він переклав у 1943 році, другу – у 1948, але вони були опубліковані в Китаї лише у 1980 році. Також цьому відомому лінгвістичному та мовознавчому вченому належать роботи над перекладом книги американського композитора та теоретика Джорджа Перла «Серійна композиція і атонія» (4-те видання, перекладена у 1976 році, але в Китаї опублікована через 30 років – у 2006 році) [113, 139]. Варто зазначити, що звернення до перекладів західних авторів знаменував початок входження нових композиційних технік у освітній простір. Збільшення професійної літератури, вивчення основ композиції авангарду сприяло входження нових стилів до творчості китайських композиторів.

Сокурсником Ло Чжунжуна у Шанхайській національній професійній музичній школі також був Чэнь Минчжи, який отримував навчання від тих самих викладачів. Студентське товариство, яке об'єднало цих композиторів, дало їм можливість на початку 1980-х років разом вивчати додекафонію. Пізніше Чэнь Минчжи зумів заснувати в Шанхаї «Суспільство вивчення сучасної музики». Цей факт був відзначений Чжэн Інле в його виступі на

Першому національному симпозіумі музикознавців, який відбувся 27 жовтня 2010 року в Шанхаї [28, 13].

Завдяки титанічній праці Ло Чжунжуна у Китаї стали відомі праці таких великих фігур європейської академічної музики XX століття, як Шенберг і Хіндеміт, почали поширюватися ідеї американських проповідників серіалізму – Перла і Форта. Таким чином, паралельно з практичним освоєнням серійної техніки розгортається процес її теоретичного осмислення. Першим дослідником цього став видатний сучасний китайський музикознавець, друг і спільник Ло Чжунжуна, Чжэн Інле. Починаючи з кінця 1970-х років, він самостійно розробив та успішно проводив авторські курси з дванадцятитонової музики для студентів і аспірантів вищих навчальних закладів Уханської консерваторії. У 1989 році він опублікував свій навчальний матеріал у формі монографії «Курс складання серійної музики» (ця фундаментальна робота була перевидана у 2007 році). Книга містить численні приклади з творів Шенберга, Веберна та Берга. У другій її частині Чжэн Інле надає докладні аналітичні нариси про твори трьох композиторів нової віденської школи. Також музикознавець приводить фрагменти з творів Ло Чжунжуна. У переробленому і доповненому виданні 2007 року Чжэн Інле додав статті про музику національних композиторів Чэнь Минчжи і Чжу Цзяньэ. Вивчення історії та техніки поступово стає складовою частиною курсів з європейської музики XX століття в Китаї. Вже в 1981 році Чжун Цзилинь, професор факультету музикознавства у Центральній консерваторії Пекіна, розробив та розпочав вести семінар «Сучасна західна музика», до плану якого було включено аналіз деяких додекафонних творів [24, 288; 28, 207-209].

Особливий інтерес для китайських музикантів представляла фігура засновника цього методу композиції – А. Шенберга. У 1980-х роках у Китаї почали перекладати твори Шенберга і ознайомлюватись з його творчістю. На початок десятиліття була поставлена задача вивчити корпус творів музиканта,

його техніку композиції та впровадити це вивчення в класах консерваторій. Результатом стало те, що аналіз обраних творів австрійського майстра, проведений китайськими вченими, стійко увійшов до підручників та навчальних матеріалів для студентів музичних закладів освіти [39, 101-104].

Вивчення серійної техніки проходило в двох взаємозалежних напрямках: теоретико-методологічному, пов'язаному з викладанням основних принципів композиційного методу Шенберга, і практичному, що призвело до появи додекафонних творів молодих китайських композиторів. Заохочуючись корифеями XX століття, зокрема Ло Чжунжуном, вони почали розвивати серійну техніку в національному контексті, поєднуючи додекафонію з пентатоновою ладовою організацією, що характерна для китайської фольклорної традиції. Як уже зазначалося, ця ідея виявилася дуже перспективною.

Варто відзначити, що більшість статей в Китаї присвячені Шенберговій педагогічній, теоретичній та диригентській діяльності, тоді як його композиторське спадщина досі далеко не повністю досліджена. Проте на сьогодні деякі відомі твори композитора вже увійшли до китайських підручників з історії музики та композиції XX століття, викладачі та студенти консерваторій вивчили необхідний мінімум для розуміння стилю автора. У китайському науковому просторі розглянуті ключові твори Шенберга, які належать до різних періодів його творчості.

Розширення уявлень про музиканта та еволюцію його стилю в науковому оточенні останніми роками сповільнилося, але водночас активізувалася популяризація музики композиторів нової віденської школи. Більшість популяризаторських статей такого характеру написані для аматорів мистецтва, непрофесійних меломанів, відвідувачів концертів сучасної музики, які б хотіли дізнатися про європейських авторів, але наукові публікації занадто складні для них. У цих статтях обговорюються постаті Шенберга та його учнів,

їх долі, жанрово-стильові аспекти творчості, питання її еволюції, і навіть основні принципи серійної техніки.

Вельми цінними є статті, в яких не лише систематизована інформація про композиторів Нової Віденської школи, але також коментовано розвиток серійної техніки в Європі та Китаї.

Важливе місце в китайській шенбергіані займає дослідження Сюй Юаня «Шенберг і дванадцятитоновий метод композиції». Ця публікація є одним із перших прикладів звернення до теоретичних аспектів творчості австрійського композитора. У статті не лише представлені коріння формування його музичної мови, але також надане обґрунтування історичним закономірностям появи нових композиційних методів у XX столітті, виявлені загальні культурні процеси та індивідуальні стилі у мистецтві минулого століття. Автор вперше в китайському музикознавстві обговорює питання періодизації творчості Шенберга. Крім того, Сюй Юан розкриває історичний вплив ідей Нової Віденської школи, зокрема, він розмовляє про європейське післявоєнне авангардне мистецтво та тотальний серіалізм, де основні параметри серії впливають на інші засоби музичного виразу.

В останні роки почали з'являтися статті про вивчення творчості Шенберга в Китаї. До них належить дослідження Ван Ліцзюня «Коментарі до процесу вивчення музики Шенберга в Китаї». Автор розглядає проблему з двох аспектів: осмислення його творчого спадщини китайськими музикознавцями на різних історичних етапах, а також сприйняття та оволодіння шенбергівською музикою національними композиторами. Незважаючи на багаторазовий звернення до одного й того ж кола творів Шенберга, методологічні підходи до аналізу можуть значно відрізнятися. Це свідчить не лише про незалежність мислення та бажання самостійно, без огляду на європейські авторитети, розібратися в новій для китайського музикознавства проблематиці, але й про відсутність на даний момент єдиної, виходячи зі спільної роботи, методології дослідження європейських

композиторських технік XX століття [31, 47-58]. Інтерес до серійної техніки та багатьох можливостей її втілення в китайській музиці виявився стійким та постійним, привертаючи увагу кількох поколінь національних композиторів.

Серед них видатне місце посідає Ван Цзяньчжун (1933) – видатний китайський композитор, піаніст і педагог. У віці 17 років він вступив до Шанхайської консерваторії музики на факультет композиції. Спеціальність вивчав під керівництвом таких музикантів, як Сан Тун і Чэнь Минчжи. Пізніше Ван Цзяньчжун перевівся на фортепіанний факультет, після завершення якого почав педагогічну діяльність у середній школі при Шанхайській консерваторії музики. У 1978 році, після завершення культурної революції, він зміг повернутися до alma mater як професор кафедри композиції та фортепіано. З 1988 по 1997 рік музикант обіймав посаду віце-президента консерваторії, відповідального за освіту та науково-дослідну роботу студентів [64, 64-71].

Ван Цзяньчжун в Китаї відомий перш за все своїми фортепіанними творами, які поєднують національні фольклорні традиції та принципи західних композиційних технік. Багато з його творів отримали найвищі нагороди на музичних конкурсах (композиція «Сцена» отримала головну нагороду на Golden Bell Award в Тайвані у 2002 році), а п'єса «Сто птахів вклоняються феніксу» включено в збірник «Класична музика Китаю XX століття».

Серед музикантів, народжених у 1940-х роках, особливе місце належить Чжао Сяошену (нар. 1945 р.) – композитору, педагогу, видатному імпровізатору на фортепіано, який зумів поєднати серійні принципи. У ті роки вона представляла Східнокитайський філіал Центральної консерваторії музики.

На початку 1980-х років виникло покоління композиторів-винахідників нових методів компонування. Перші зразки авангардної музики пролунали у провінції Сичуань, де сформувалася перша неофіційна група музикантів,

відома як «структуралісти Сичуаня». Її очільником був Гао Вейцзе, а основний склад складали студенти його класу в Сичуанській консерваторії у місті Ченду.

Ця навчальна установа почала запрошувати іноземних фахівців з сучасної музики раніше, ніж інші виші в країні. Серед перших запрошених викладачів Сичуанської консерваторії були Леланд Сміт (професор Стенфордського університету, Каліфорнія, учень Д. Мійо), який прочитав цикл лекцій у 1984 році, і Карл Вайн (молодий композитор із Австралії), який відвідав Ченду у 1986 році [127, 96-99].

Гао Вэйцзе належить до старшого покоління. Він народився у Шанхаї в 1938 році, і в 1950-х роках почав створювати музику в романтичному стилі. Після закінчення культурної революції його стиль раптово змінився під впливом вивчення сучасної західної музики, яку він викладав студентам Сичуанської консерваторії. Як згадує композитор, «все розпочалося влітку 1980 року. К тому часу ми вже освоїли творчість Гіндеміта і розпочали створювати музику в 12-тонній техніці. Кожен вивчав матеріал самостійно, а потім ми всі разом обговорювали його. Ми розпочали з творів Шенберга і Веберна, але з часом відкрили для себе твори Мессіана, Пендерецького, Лігеті, Беріо, Штокгаузена та інших» [78].

У Сичуаньській консерваторії вперше почали з'являтися майстри з Європи та США: Д. Мійо, професор Стендфордського університету Л. Сміт. Після закінчення Культурної революції Го Веньцзін зайнявся аналізом сучасної авангардної західної музики і, на той час вже вивчивши П. Хіндеміта, приступив до освоєння серіалізму К. Штокхаузена. Ченду перетворився на центр розвитку нової музики у Китаї. 1983 року Го Веньцзін став засновником і директором першої в Китаї асоціації сучасної музики – «Експериментальна асоціація композиторів». Не менш відомим є Чжоу Сюеші, професор Шанхайської консерваторії. Його творчість – зразок постмодерністського синтезу Східної та Західної культур, звернення до давньокитайської

філософсько-естетичної парадигми тайцзи. Основною філософією тайцзи стає єдність протилежностей – інь-ян, коріння якого у філософії Дао [92, 76].

Цікавим фактом є те, що в цей період Сичуанську консерваторію відвідав новозеландський композитор Джек Боді відомий як знавець власного фольклору, який використовував у власних творах. Зазначене спропагувало ідею пошуку новаторських способів для роботи з фольклором. Боді звернув увагу східнх композиторів, що серійність розглядається як «класичний» метод композиції XX століття, що слугувало закликом до винаходження власних методів написання музики. Результатом став твір Гао Вейцзе У для фортепіано «Осіння пустеля» (1988), де було перше звернення до теорії сітки А. Форта. Отже, нові ідеї головним чином виникали на основі вивчення музики післявоєнного авангарду, яку китайські новачки освоювали як шляхом самостійного вивчення аудіозаписів і нот, так і з перших рук, відвідуючи лекції зарубіжних фахівців. У той же час вони вели свої пошуки в напрямку синтезу серійної техніки з давніми національними фольклорними традиціями.

Наприкінці 1980-х років група нової музики в Сичуані розпалася. Двоє педагогів виїхали в США: Ян Лу і Лань Гуанмін. Ян Лу (1953 р.н.) у 1990-х роках працював у лабораторії комп'ютерної музики Стенфордського університету, а Лань Гуанмін (1954 р.н.) продовжив навчання у Аллена Форта в Єльському університеті [145, 27].

Проте рух нової музики в провінції Сичуан продовжував активно розвиватись, до чого сприяла міцна теоретична база, закладена композиторами цього регіону. Їхнім традиціям віддавали належне як автори, які залишилися в Чэнду – Цзя Дацюнь і Ху Пин, так і музиканти з інших міст - Пэн Чжиминь та його група в Ухані, і Цао Гуанпин та його колеги з провінції Гуандун.

Цзя Дацюнь, один із перших учнів Гао Вэйцзе, пройшов шлях від романтичної стилістики до створення атонального Струнного квартету (1988). Композитора зацікавлюють методи створення, пов'язані з числовими співвідношеннями. Наприклад, ритм у його секстеті для духових інструментів

«Контрапункти часу» (1989) базується на числовій системі послідовностей Фібоначчі (при цьому звукові висоти не детерміновані). Розмірковуючи про свою власну творчість, композитор наголошував: «Я насолоджуюся використанням математичних принципів для вираження емоцій у музиці. Мене надихають багато прикладів з західного мистецтва. На мою думку, Веберн є найбільш раціональним і, отже, особливо важливим для мене <...>. Наразі я відчуваю, що музика схильна до раціоналізму. Саме раціоналізм характеризує сучасну людину і це мене приваблює. Раціональні принципи, застосовані в музиці, можуть призвести до багатьох різних результатів» [147, 32]. Математична обґрунтованість також характерна для його власних композицій.

Пэн Чжиминь – композитор і музикознавець – продовжив начинання сичуанських структуралістів у Ухані і заснував «Товариство сучасної музики» в Уханській консерваторії. У його камерних композиціях (переважно для фортепіано) помітно проявляється вплив серійної техніки та серіалізму.

Цао Гуанпін (1942 р.н.) закінчив Шанхайську консерваторію в 1965 році та викладав у Синхайській консерваторії в Гуанчжоу (провінція Гуандун). Його камерні композиції також свідчать про захоплення відкриттями західних композиторів XX століття, зокрема американських авторів, таких як Дж. Кейдж та Дж. Крам. Наприклад, п'єса «Нюйва», пролунала під час Всесвітніх днів музики 1988 року в Гонконгу, написана для препарованого фортепіано та 19 інструментів (1987). В ній автор вдається до методу цитування, вільно вплітаючи фрагменти творів К. Дебюссі та О. Мессіана й більш детально буде розглянута у наступному розділі.

У 1980-х роках китайські музиканти здобули популярність не лише на своїй батьківщині, але й за кордоном. Зростаючий інтерес до нової китайської музики свідчив про початок музичного ренесансу. Такі відомі постаті, як Гао Вэйцзе (1956 р.н.) в Пекіні, Тань Дунь (1957 р.н.), Цюй Сяосун (1952 р.н.) та Гэ Ганьжу в Нью-Йорку, Чэнь Циган в Парижі, Чэнь Сяоюн в Гамбурзі, Ян

Лицин (1942 р.н.) в Ганновері, почали привертати до себе увагу музичної спільноти всього світу.

Починаючи з 1980-х років, багато музикантів виїхали в США навчатися композиції. Історично склалося так, що саме Америка стала головним місцем паломництва китайських студентів. В ній вони бачили символ свободи і гідного життя, можливість вирватися з-під ідеологічного тиску. Музиканти, які переїхали до США з Китаю у 1990-х роках, впевнено використовували західну музичну спадщину XX століття у своєму творчості, сприймаючи західноєвропейські та американські традиції через призму композицій своїх старших китайських сучасників. Центральне місце серед китайських композиторів, які працювали з серійною технікою та впровадили її в американську музичну культуру, займають Чжоу Лун (1953 р.н.) та його дружина Чень І (1953 р.н.). На момент виїзду з Китаю наприкінці 1980-х років вони були добре відомі як авангардні композитори. Музиканти водночас впевнено відчувають себе в інтелектуальному просторі авангардних ідей Колумбійського університету та у тонкій ліриці давнього мистецтва Китаю [143, 99].

Як і всі китайські композитори свого покоління, вони розпочинали свій творчий шлях з освоєння романтичного стилю та вивчення різних форм стародавнього національного фольклору та інструментарію. Для цього Чжоу Лун написав декілька творів (зокрема, п'єсу «Су» для флейти та гуцінь, 1984; «Долину потоку» для діці, гуанці, шена та ударних, 1983; струнний квартет, заснований на звучанні гуцінь «Пісня Цінь», 1984). Еміграція до США в 1985 році ознаменувалася стилістичним зламом у творчості композитора. Після курсу навчання у Чжоу Веньчуна, Маріо Давідовського та Джорджа Едвардса, інспірований російською музикою романтизм та китайський традиціоналізм його пекінські п'єси були відкинуті на користь європейських.

Ще одним центром привабливості для китайської молоді на початку 1980-х років стала Європа, зокрема Німеччина і Франція – країни, де навчалися

багато китайських композиторів першої половини XX століття. Студенти та випускники мали можливість відвідувати лекції та семінари з сучасної музики К. Штокхаузена та Х.В. Хенце у Дармштадті, брати участь у Днях музики в Донауешингені [39, 19].

Композитори, які залишилися працювати та жити в Китаї і не отримали європейського чи американського авангардного впливу, значно менш відомі за межами своєї країни. Їхні ідеї розвивалися та підтримувались обмеженим колом однодумців, а в культурному просторі Китаю загалом вони часто опинялися на маргіні. Більшість колег старшого покоління ставилися до нової музики дуже обережно та навіть вороже, аудиторія була абсолютно не готовою сприймати їхні ідеї, професійна критика, спрямована на освітлення в Китаї, відсутня. Шанс почути власні композиції, як правило, пов'язаний з участю в зарубіжних конкурсах сучасних композиторів. Актуальна академічна музика з Європи та США у Китаї у 1980-х роках практично не виконувалась.

Таким чином, китайська музика протягом другої половини XX ст пройшла концептуальний шлях розвитку, пов'язаний не тільки з ознайомленням та вивченням авангардних методів композиції XX століття, але і з їх повноцінним освоєнням та їх адаптацією на національній культурній основі. Композитори цього періоду продемонстрували можливість продуктивного художнього синтезу сучасних методів композиції з давніми релігійними уявленнями, філософськими системами, фольклорними ритуальними жанрами, особливостями китайської п'ятиступеневої тональної організації, тембром та ритмом.

Варто наголосити, що саме цей період увійшов у розвиток китайської музично культури під назвою «Нова хвиля». Водночас це певного роду інтенція до 1910-х - 1920-х роках, коли почав видаватися журнал «Нова хвиля» (新潮 [xīncháo]) – впливове видання того періоду, яке вперше звернуло увагу не лише на китайську, але й на західну культуру.

Музика зазначеного періоду характеризується активним впровадженням сучасних західних композиторських технік. Однак спостерігається також повернення до традиційної китайської музики (особливо до її давніх шарів), що дало змогу композиторам визначити це явище як «двосторонньо спрямоване» [14, 149]. Така позиція дозволяла черпати ідеї для натхнення як з сучасної реальності Заходу, так і з образного світу Стародавнього Китаю. До характерних рис нового напряму в китайській музичній культурі (як і в інших культурах Азії) також можна віднести «тісний зв'язок з релігійно-філософськими системами, які впливають на світогляд композиторів, їх уявлення про картину світу та смисл їх творчості; особливий звуковий світ, визначений звуковими ідеалами культури і значно розширюючи звуковий матеріал та арсенал композиторської техніки; прагнення поєднати універсальний характер творчості з регіональною та національною специфічністю» [5, 66].

В якості відповіді на це питання вказаними авторами пропонувалось фактично провести музичну революцію, відмовившись, зокрема, від присутніх раніше ідей соціалістичного реалізму. Відновлювалося глибоке розуміння унікальності давньої китайської музики, її оригінальності ритміки, утворюючої враження невизначеності, а також витонченості звучання та багатства тембрів. Це були важливі аспекти естетики сучасної китайської музики. У зв'язку з важливістю «Діалогу», наведемо декілька найбільш суттєвих позицій, які в ньому висувалися. Перша з них стосувалася сутності музики. Акцент робився на тому, що музика - це не лише гарний звук, але й одна з частин великої світової системи. Музика не повинна служити політиці, хоча в історії Китаю були такі численні прецеденти, починаючи від часів становлення конфуціанства (VI століття до н. е.) і закінчуючи Другою світовою війною, коли музика служила для об'єднання народу. Представники «Нової хвилі» вважають, що більше не можна робити музику служницею політики і опускати її на сугубо утилітарний рівень. Відтепер музика повинна

бути незалежною, а її створення – спрямованим у майбутнє. Мистецтво не повинно і не може синхронізуватися з часом, воно повинно опережати свій час. Також пропонувалося визначити своєрідність поняття музики в наше час. Основоположним фактором у його новому розумінні ставало те, що композитор повинен мати своє «я», для чого зобов'язаний визначити власне місце в музиці і знайти оригінальне звучання, він повинен брати на себе відповідальність перед національною культурою [14, 152-154].

У галузі стилів та композиторських технік пропонувалось відмовитися від використання орієнтирів в рамках західної класичної та російської радянської музики (звернувшись до серійності, алеаторики, сонористики, мінімалізму, техніки колажу, конкретної музики, інструментального театру та ін.). В якості джерел, які повинні служити на користь створення сучасної китайської музики, пропонувалось взяти сучасну західну та давню китайську традиційну музику в їх особливому синтезі. У межах «Нової хвилі» відновлюється глибоке розуміння унікальності давньої китайської музики та філософії. Композитори звертаються, наприклад, до категорій «статичності» та «порожнечі» в їх філософському розумінні. Характеризуючи особливості китайської традиційної музики, композитор Цюй Сяосун відзначає наявність в ній «психологічного відчуття часу, яке є статичним; в китайській музиці є стан віддаленості, який відрізняється глибиною образу... Що таке статичне? Ви дивитеся на гори, на зірки і не думаєте про те, що вони рухаються. Навпаки, вони викликають почуття чогось таємничого – саме через свою статичність» (переклад Янь Цзяняня) [8, 15]. Особливу увагу композитори приділили проблемі національної характерності у питанні тембру. Наприклад, Тань Дунь у партії мідних інструментів прагне імітувати звучання китайського традиційного гобоя сони, у трактуванні фортепіано він звертається до імітації тембру цітри гуцинь – неяскравого, іноді з «сонорним» ефектом невизначеного звучання інструмента. Раніше композитор вважав, що такий звук на фортепіано передати неможливо, тепер він розширює можливості

фортепіано [8, 16]. У «Діалозі» зазначається, що для розвитку китайської музики необхідно шукати далеко один від одного та від сучасного Китаю простір і епоху, щоб знову стимулювати культуру. Таким простором для Китаю стають Європа та США. З точки зору часового критерію вибирається епоха XXI – III століть до нашої ери, пов'язана з територією Великої Китайської рівнини, яка історично вважається джерелом китайської цивілізації. Тому сучасний напрямок у музиці зосереджується на використанні давніх китайських та сучасних західних реалій, щоб через заперечення класично-романтичного напрямку подолати сучасне і прокласти шлях у майбутнє.

Серійна техніка письма зайняла одне з головних місць серед актуальних заходів для китайської музики. Вона залишалась об'єктом постійного інтересу як композиторів, які працювали на батьківщині (Ло Чжунжун, Чень Міньчжі, Лі Баошу), так і музикантів, які покинули країну (Чень І, Чень Юаньлінь, Ян Юн). Внаслідок історичних обставин китайським музикантам довелося освоювати величезний обсяг композицій XX століття, написаних у різних стилях та техніках – від Дебюссі, Шенберга та Бартока до Штокгаузена, Беріо та Мюрея.

Ця обставина провокувала їх до створення для західного слухача незвичайних стильових та мовних «гібридів» та поєднань (наприклад, синтез імпресіоністської кольоровості текстурних шарів і додекафонії у музиці Лі Баошу).

Паралельно з композиторською практикою відбувалося теоретичне освоєння ідей західної музики XX століття, зокрема, композиційного методу А. Шенберга та творчості інших композиторів нової віденської школи. Головну роль у процесі наукового осмислення серійної техніки в Китаї, її систематизації та методології вивчення на університетському курсі відіграв Чжень Інле.

«Позанаціональна» за своєю природою система композиції, що підпорядковується універсальним числовим закономірностям, знайшла використання серед композиторів, які рухаються шляхом пошуку національної ідентичності в складному сучасному звуковому світі.

Суттєвою складовою китайської музичної культури стали постмодерністські тенденції XXI століття. протягом останніх десятиліть XX ст. роль синтетичних ідеологій, які об'єднують як капіталістичні, так і соціалістичні, а також конфуціанські цінності, зростає в китайській культурі. Вважається, що поширенню постмодерністського дискурсу в Китаї сприяли праці Ф. Джеймісона. Китайський постмодернізм був сформульований групою теоретиків, серед яких варто вказати на Чжана Сюйдуна, Тан Сяобіна та Ван Ніна. Теоретики китайського постмодерну розглядали його передусім як надбудову, що існує всередині масової культури. У таких умовах вплив східної філософії та східного мистецтва на композиторське творчість XX століття був дуже інтенсивним. Він збагатив та кардинально перетворив музичне мистецтво, змінивши як його форму, так і зміст. Філософські концепції Сходу визначили елементи культурного обміну між Сходом і Заходом. Концепції зі східної філософії, такі як: «не-діяння» (у-вей), «повнота» (дхарма), «порожнеча» (шуньята), а також принцип протиставлення чоловічого та жіночого початку інь-ян знаходять своє відображення в музиці XX століття. Філософія дзен-буддизму становила основи творчості Дж. Кейджа. Змішування культур у XX столітті – одна з найактуальніших тем. Музика – універсальна мова, за допомогою якої кожен у світі може спілкуватися з будь-ким. У творчості К. Штокхаузена цей феномен став однією з основних тем творчості.

Отже, у музичну культуру повоєнного авангарду і далі постмодерністську поступово входить і азіатська лінія розвитку. Спочатку про себе заявили три великі композиторські імені: Ісан Юн (1917–1995), Тору Такеміцу (1930–1996) та Тан Дун (нар.1957). У творчості цих композиторів

національна класика поєднується з елементами авангардної культури, а принципи неоорієнталізму вливаються у найбагатшу стильову різноманітність культури постмодернізму. З 1970 – 1980-х років, багато європейських композиторів починають освоювати традиційні інструменти, наприклад, індонезійський гамелан, який стає джерелом нових тембрів для європейців. Схід та Захід вступають у процес взаємообміну. Його спадщина як частина музичної культури вливається у світовий контекст і збагачує відкритий різноманітним впливам простір музичного постмодернізму. У поєднанні «східного» та «західного» представники «азіатського музичного авангарду» (Тору Такеміцу, Ісан Юн, Тан Дун) прагнули до розвитку азіатської музичної стилістики за допомогою включення до цього поле технічних новацій сучасної композиторської техніки.

Багато авторів азіатського походження, які здобули освіту на Заході, звернулися до пошуків своєї культурної ідентичності. У їхній творчості існує безліч спільних рис: вони зазнали впливу місцевої культури, але також перебували під впливом нових тенденцій сучасної європейської композиторської техніки. У межах постмодерністської культури ці східноазіатські композитори прагнуть реконструювати орієнталізм, що глибоко укорінився у свідомості європейців, і витіснити «штампи» взаємодії культур, що утворилися, новим розумінням і уявленням Сходу – так званим неоорієнталізмом [72, 229]. Після 1980-х років прагнення інтегрувати західні композиторські техніки у простір своїх культурних традицій виникло й у Китаї. Молоді композитори почали писати музику з допомогою різних китайських народних інструментів (таких як суона, пипа, ерху тощо. буд.), поєднуючи їх із освоєнням європейських технік композиції. Інтерес до серійної техніки з боку китайських композиторів, які асимілювали європейський досвід серіалізму в 1980-х роках, пов'язаний із насиченням дванадцятитонової серії оборотами китайської музики. Принципи

метроритмічної організації також відображають вплив національних традицій, таких як ансамблі ударних інструментів.

Отже, мистецтво кінця XX початку XXI ст. у китайській культурі склало потужне підґрунтя для асиміляції китайських національних пошуків зі збереження ідентичності та їх збагачення засобами виразності та стилеутворення західної традиції. Серед широкого спектру композиторських технік західного музичного авангарду у китайській музичній культурі у різному ступені популярності можна визначити дванадцятиступінтність, мікрохроматику, інтертекстуальні тенденції, сонористику, алеаторику, серіалізм та ін. Водночас, не всі отримали активне використання. Зазначене пропагує проведення аналізу творів композиторів кінця XX початку XXI століття з метою визначення найбільш затребуваних стилів відповідно до авангардних впливів на китайську національну традицію.

Висновки до другого розділу

Досліджено формування стильових напрямів китайської фортепіанної музики XX – початку XXI століть й виявлено, що воно відбувалося у контексті взаємодії різних музичних традицій – азійський та західних (головним чином, європейських та американських). Складна картина їх взаємодій зумовлена соціально-політичними установками того чи іншого періоду, впливом на композиторів різних естетичних концепцій.

Виявлено, що серед основних стилістичних тенденцій у фортепіанній музиці Китаю з моменту появи її першого зразка в 1915 році та до 1980-х років виділяються: романтичний стиль у різних його варіаціях, що базувався на моделях західноєвропейського музичного мистецтва другої половини XIX століття та «китайський стиль», що втілював традиції національної музики (народної та професійної).

Ставлення китайських композиторів до романтичної стилістики можна пояснити орієнтацією політики країни в 1910-х–1920-х роках на опанування

західного художнього досвіду, а також близькістю специфіки національного музичного мислення до романтичного естетичного підходу. У процесі розвитку романтичного стилю в контексті китайського фортепіанного мистецтва до 1980-х років визначаються два відокремлені напрямки романтизму, які мали орієнтації або на європейський вектор, де відбувалася певне засилля західної традиції, або національний, що стверджував цінності китайської музичної культури. Виявлено, що у контексті звернення до західної традиції відбувалося засвоювання та використання засобів виразності, композиційної та формотворчої складових європейської романтичної музики у її класичних формах, що пізніше також відбилося й у звернення до імпресіонізму (у другій половині 1970-х років). Ці впливи досить чітко виражалися у засобах формотворення та методах обробки матеріалу на всіх етапах розвитку китайського фортепіанного мистецтва до 1980-х років. Висвітлено, що європейсько-орієнтований вектор китайського романтизму та імпресіонізму не був повністю вільним від національних впливів, які взаємодіяли з естетичними принципами західних музичних стилів (наприклад, звукоподібні ефекти в імпресіонізмі). З'ясовано, що саме на підґрунті романтичних європейських традицій склався той базис, де визначено провідні шляхи подальших стильових зв'язків, а саме виокремлення таких складових як збереження унікальних національних традицій та підпорядкування їм сучасних композиційних технік.

Визначено, що початок 1980-х років у творчості китайських композиторів є періодом експериментів, де перероблення та синтез історичного досвіду європейської та вітчизняної музичної культури призводить до створення нових художніх форм, а поглиблене вивчення смислового контексту музики призвело до виникнення кодів та символіки. У фортепіанній творчості китайських композиторів починаючи з 1980-х років, переважають авангардні тенденції. Визначено, що органічно до китайської творчої практики (Ло Чжунжун, Чень Мінчжи, Чень І, Яо Хеньлу, Чжао

Сяошен) увійшли серійні техніки. При цьому авангардні засоби фортепіанних композицій були спрямовані на реалізацію ідей або концепцій, що відзначались національними цінностями. Окремо розглянуто прояв неофольклорних тенденцій (переважно у творчості Чень І, Чжоу Луня), які поєднали у собі традицію (звернення до архаїчних коренів вітчизняної культури) та сучасні композиційні техніки у тому числі й інтегровані з західної культури.

Розвиток сонористичного напрямку (творчість Тан Дуна, Лян Лея, Чень Сяояна та інших) у китайській фортепіанній музиці на зламі XX-XXI століть був обумовлений розв'язанням нових художніх завдань, які передбачали відбиття у музиці багатоманітності проявів сучасного світу та специфіки національної музичної творчості.

РОЗДІЛ 3
КОМПОЗИЦІЙНІ ТЕХНІКИ В ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ДОБА ПЕРЕХОДУ ВІД XX ДО XXI СТОЛІТТЯ

3.1. Провідні стильові вектори фортепіанної творчості китайських композиторів кінця XX століття

У Китаї 1980-х років сформувалися глобальні зміни в сфері культури та мистецтва. Завершивши 1978 рік на посаді керівника держави, Ден Сяопін з 1980-х розпочав політику «реформ та відкритості» насамперед до західних впливів. Це надало потужний стимул економічному розвитку та в цілому позитивно вплинуло на всі галузі життя у тому числі культуру й мистецтво.

Згідно з дослідженням Чень Лінцюня, починаючи з 1978 року в Китаї настав етап другої хвилі вестернізації мистецтва, а з 1980-х років спостерігається спрямованість молодих китайських композиторів на західну авангардну естетику. Це пов'язано не лише з використанням технік європейського авангарду, що відбувалося у Китаї у дві хвилі, про що більш детально розглянуто у попередньому розділі, але й критичним підходом до попередніх, більш ранніх методів роботи з фольклором, характерних для «китайського стилю» [94,16].

Глобальні зміни у культурі цього періоду було трактовано митцями по-різному. Наприклад, композитор Чжао Сяошен вважав, що «кінець століття часто надає людям відчуття духовного пригнічення, яке може спричинити певне бажання зміни мислення» [129, 98]. Водночас, причина раптового зростання в усіх галузях мистецтва КНР може бути пояснена навпаки не станом пригнічення, а скоріш «ефектом пружини»: активний розвиток професійної майстерності композиторів та виконавців з 1980-х років був обумовлений політикою стримування на попередньому етапі, в умовах ізоляції від усього західного.

Після Культурної революції шлях китайської академічної музики став спрямованим на досягнення незалежності. Це обумовлено тим, що протягом тривалого часу вона розвивалася в межах канонів (до 1911 року), регламентів (1949–1966) та заборон (Культурна революція). Звідси виникла бажання звільнитися від багатьох обмежень, яке знайшло відбиття у напрямку авангардної творчості багатьох китайських композиторів 1980-2000-х років, які працювали в Китаї. Їм була близько естетико-психологічна основа «класичного» європейського авангарду – «культ нового, яке розуміється як апріорна цінність» [72, 52].

До цього часу у світовій культурі вже відбулися перша та друга хвилі авангарду, мистецтвознавці вже формулювали особливості естетики постмодернізму, але, як було акцентовано у попередньому розділі, якщо йдеться про мистецтво Китаю, то традиційні для західної культури XX-XXI століття стилі та напрямки проявилися з запізненням й поява музичного авангарду датується 1980-ми роками.

Музичний авангард у Китаї мав свої особливі естетичні засади, які відрізнялися від західних. Тоді як західний авангард відкидав спадщину західноєвропейської традиції [28, 110], у китайському музичному мистецтві не виникала необхідність повного розриву з попередніми національними чи інонаціональними традиціями. В творчості як композиторів-емігрантів, так і тих, що працювали в Китаї, можна помітити такий підхід, що був спрямований на єднання західного авангарду з національним мистецтвом, як засіб пошуку шляхів оновлення музичної сфери.

Саме це пропагує детальний розгляд творчості окремих предстставників XX-XXст. з метою виявлення найбільш типових стильових векторів.

Покоління китайських композиторів 1980-х років представлено такими іменами, як Тан Дун, Чень І, Чжоу Лун, Цюй Сяосун, Е Сяоган, Чень Циган, Го Веньцзинь. Більшість з них пізніше емігрували в інші країни. Головним чином, це представники Пекінської композиторської школи: всі вони в 1978

році (після відновлення системи вступних іспитів до вишів) вступили до Центральної консерваторії та з перших кроків у творчості проявили себе як видатні музиканти. Віхолячи від змістового навантаження європейського авангарду, їх творчість була спрямована на відбиття настроїв китайського суспільства того періоду. Незалежність мистецтва, за словами Хуан Пін, можна розглядати як «переборення ідеологічного маніпулювання художньою творчістю» [81].

Стосовно китайських композиторів-емігрантів (Тан Дун, Чень І, Лян Лэй та інших), то їх залучення до авангардного руху відбувалося на різних етапах творчого шляху та характеризувалося різною тривалістю. Завданням даного дослідження не є аналіз подій життєвого та творчого шляху кожного з них, але варто зазначити, що першопричиною такого підходу до нових стильових явищ, була асиміляція культурами, в які вони потрапили. Суттєво, що китайський авангард активно знаходить під впливом, в основному, американських композиторських шкіл та у меншій мірі – європейських [81]. Помітно розширюється жанровий діапазон фортепіанної літератури. Поряд із програмними сюїтами та численними транскрипціями, композиторів все активніше починає цікавити крупна циклічна форма така як соната, варіації, а також великі концертні п'єси (Ван Лісань, Ван Цзянчжун, Дін Шаньде, Ло Чжунжун, Чу Ванхуа). В результаті композиторський стиль набуває все більшої індивідуальності, що виявляє себе у виборі жанрів, форм та тематизму. Музична практика долає межі національних художніх традицій та робить акцент на сприйнятті нової китайської музики широкою аудиторією.

Розглядаючи питання конотації стилів логічним вдається навести аналіз твору, що є одним з найяскравіших прикладів такого синтезу цього періоду, а саме на творчості Ван Лісана. Бянь Мен акцентує, що саме творчість цього композитора регламентує входження асимільованих форм у освітній процес китайської музичної культурі [7, 43].

Ван Лісан зробив значний внесок у розвиток музичної культури для дітей в Китаї, створюючи твори, які не лише збагачували педагогічний репертуар, але й сприяли синтезу східних і західних музичних елементів.

Слід зазначити, що у духовно-моральному вихованні зростаючого покоління Китаю, дитячої музики завжди відводилася особлива роль. Про це свідчать багато офіційних документів, прийнятих у КНР протягом другої половини XX століття [112, 78]. Однак, незважаючи на розвинену систему дитячої музичної освіті, відчувалась відсутність відповідного педагогічного репертуару, особливо для навчання грі на різних інструментах, у тому числі на фортепіано. Це призвело до того, що багато видатних китайських композиторів почали створювати академічну музику для дітей, щоб поповнити цей репертуар, зазначене сприяло й збагаченню музичну мову в цій галузі. Один із таких композиторів – Ван Лісан. Його твори для дітей стали широко відомими і включені до навчальних планів багатьох музичних навчальних закладів в Китаї. У його музиці можна помітити поєднання традиційних національних тем і образів з новими академічними засобами музичної виразності.

Сонатина для фортепіано (1957) – один із найбільш ранніх інструментальних опусів Ван Лісана, який приніс композитору популярність та визнання у професійних творчих колах [7, 67]. Ця сонатина спочатку була написана для юних піаністів, які навчалися в дитячих музичних школах при музичних коледжах, а потім увійшла й до репертуару більш розвинених музикантів, які виконували її як твір, що найбільше повно поєднує в собі впливи східних і західних музичних традицій, що робить його унікальним та цікавим об'єктом для аналізу.

Сонатіина для фортепіано, створена Ван Лісаном у студентські роки під керівництвом Сан Туна й у ній переважають художні образи та мотиви, пов'язані з китайським фольклором, що пояснює вибір відповідних засобів музичної виразності. Твір складається з трьох частин, кожна з яких має

програмне заголовок: «Під сонячним промінням», «Після дощу» та «Танець горців» (додаток 1). Суттєво, що у творі зберігається звичне співвідношення темпів (Vivente – Sereno – Festivo), яке є характерним для європейського жанру сонати, хоча в адаптованому вигляді. При цьому образна структура циклу, збагачена елементами сонатності, у цілому наближається до програмної сюїти: це підтверджують явна відсутність драматизму, світлий характер музики, прозора фактура та образність (ці характеристики, серед іншого, відзначають «китайський» характер твору). Автор дуже оригінально трактує сонатну форму першої частини («Під сонячним промінням»): заключна партія експозиції викладається в тій же тональності, що і головна партія. Це «обрамлення» надає композиційній структурі ознаки рондо-сонати, яка більше споріднена з китайським фольклором, ніж з європейською класичною сонатною формою, що характеризується специфічним тональним розвитком.

Головна партія першої частини Сонатини інтонаційно близька до фольклорних мелодій, які можна знайти у відомому китайському інструментальному музичному творі «Сотня птахів кланяється Феніксу» [12, 139–140]. При цьому передбачається досить вільне поєднання художніх образів класичного твору та послідовний відбір характерних прийомів гри на фортепіано, які відповідають звучанню китайських народних інструментів.

Головна партія першої частини написана у формі періоду, що повторюється, з розширенням та контрастним елементом, що логічно пов’язує композиційну структуру (тт. 17–22). Акомпанемент характеризується остінатним чергуванням двох інтервалів – квінт та терцій – як основи китайського юй-ладу. Зазначені інтервали супроводу імітують гру на шэне, схожу на акомпанемент у згаданому вище творі «Сотня птахів кланяється Феніксу».

Як відзначають дослідники, одноманітне чергування зазначених інтервалів є звукоподібним відтворенням – імітацією щебетання самця великої горлиці [7, 114]. Ритмічний малюнок теми також характеризується впливом

«Сотні птахів..». Тут імітується звучання фольклорних інструментів – гонгів і барабанів, з відтворенням специфічного нерегулярного ритму саньбань і вільною метричною змінністю типу 3/4 - 5/8 - 3/4 - 5/8 - 2/4.

У таких тактах, як 17-22 (додаток 1), представлена побудова є певним переходом, зв'язкою, де з акцентованою дисонансом звучання «розщепленої», збільшеної прими. В змістовному плані цей супровід варіює заданий зображальний мотив (імітація щебетання пташок). Застосування збільшеної прими, яке часто використовується китайськими композиторами в різних гармонічних поєднаннях, асоціюється з гармонічним фоном нерівномірних, не темперованих фольклорних інструментів. Це додає загальному звучанню свіжості, акцентованості та національного колориту.

Побочна партія, Cantabile (т. 44), написана в гун-ладу в тональності F. У лівої руки в цій частині чергуються інтервали: чиста квінта, яка формується за допомогою тонів гун фа і чжэнь до, змінюється чистою квартою – цзюэ ля і юй ре. Діатонічна кантиленна мелодія побочної теми, начебто «парить» над супроводом, що легко ніби коливається та викликає асоціації з радісним та просвітленим спостереженням, вільним від конфліктності та драматизму. Характер супроводу сприяє образному зближенню головної та побочної партій.

Розробка (т. 77) базується на тематиці головної частини. Ван Лісан досягає ефекту інтенсивного гармонічного оновлення через множинні зсуви тонових центрів на модальній основі (в рамках китайської традиційної пентатоніки), що відбиває національний колорит твору.

Композитор достатньо оригінально розкрив характерні особливості європейського жанру: мотивну розробку, що звичайно притаманне розвитку сонатного allegro, тут отримало яскраво виражену виражальну функцію. Розсіяні пентатонічні фрагменти лунають на тлі остінатного супроводу (наче «невпинного щебетання горлиці»), надаючи розвитку динамізму та

барвистості. Зазначений ефект також відповідає подальшому програмному заголовку цієї частини циклу, який розкриває композиторську ідею.

Кульмінація розвитку (т. 108) змінюється репризою, яка лунає особливо яскраво, святково та натхненно. У репризі здійснено скорочення усіх повторень музичного матеріалу, що надає їй особливої лаконічності порівняно з експозицією. Подальша кода (т. 149) представляє собою «діалог» коротких мотивів з основного тематичного матеріалу з «бурдонним» супроводом (можна провести аналогію навіть з гуцульським стійким басом, ніби наслідування фольклорному інструментарію). Синтетичний характер коди обумовлюється взаємодією образотворчих та виразних рис: музика імітує щебетання пташок, «малює» сонячні блиски на воді, утворюючи просвітлену атмосферу об'єднання з природою [7, 96].

Лірична друга частина («Після дощу», форма – проста трьохчастинна), характеризується наївно-радісним світосприйняттям, яке є властивим дитинству і не затемнюється жодними тривожними чи драматичними настроями. Ван Лісан намагається відтворити посередньо фольклорний образ (конкретні джерела при цьому не цитуються, хоча Ван Юйхе вказує на сичуанські нисхідні мотиви [14, 77]). Зокрема, композитору вдається передати унікальне звучання народних пісень Юньнань з використанням квінтових скачків (додаток 1), на що вказує характерний початок у мелодії основної теми. Подовжені звуки наприкінці фраз асоціюються з характерними ефектами, властивими звучанню народного духового інструмента «хулуса» з провінції Юньнань. В інтонаційній структурі даної теми також відчутні паралелі з виконавськими інтонаційними традиціями, притаманними цьому інструменту та обумовленими його конструкцією. Так як «хулуса» виникла внаслідок історичної еволюції «шену», перша і друга частини циклу виявляють помітну близькість в аспекті тембрально-реєстрового звучання, незважаючи на темповий контраст.

Крім імітації звучання народних інструментів, композитор використовує сучасні методи інтонувально-тематичного розвитку, які також сприяють досягненню єдності розглянутого циклу. Наприклад, лейтмотив II частини (т. 20), що базується на тривірській інтерваліки (м. 3+б. 2), повторюється в подібних мелодичних обертах у всіх шарах текстури протягом репризи та коди, а потім стає основою ключових тем фіналу, де роль цього лейтмотива значно зростає.

Заключна частина «Танец гірників» – яскравий та динамічний висновок розглянутого твору. Згідно з авторською програмою, тут переплітаються традиції народної танцювальної культури, що є характерною жанровою особливістю багатьох фіналів класичних європейських сонат. «Танец гірників» написаний у складній трьохчастинній формі зі вступом та заключенням; це надає композиції симетрію та завершеність. Підтримка європейських структурних закономірностей, як і у попередніх частинах, не відбувається через уніфікацію національного колориту, оскільки основою тематики розглянутого фіналу є мелодії, близькі сичуанським народним пісням.

Вступний розділ відкривається акордовим tutti (додаток 1), що імітує грімоподібне звучання гонгів і барабанів.

У вказаному епізоді яскраво відтворюється особлива урочистість емоційної атмосфери, яка підготовлює головну подію фінальної частини - запальний танець. Гострі дисонантні вертикалі відповідають характеру звучання китайських фольклорних барабанів; крім того, є відклик до I частини Сонатини, де аналогічний акустичний ефект був присутній у розділі головної частини (побудова-зв'язка). Родинність згаданих частин обумовлено також вільною зміною тактового розміру.

Основна тема фіналу передає характерні інтонаційні та ритмічні особливості сичуанських народних пісень. Супровід імітує звучання «шэну», що на рівних показниках перекликається з тематикою I частини Сонатини.

Перший розділ розглядуваного фіналу написаний у трьохчастинній репризній формі (aba), де початковий період (a) повторюється двічі з незмінною мелодією та варійованим фактурним викладом: до основної мелодії додається тримана нота e^3. Завдяки зазначеному прийому знову досягається ефект посередньо цитованого фольклорних елементів: в слухача виникають асоціації з початковими звуками високого духового інструмента, що надає мелодії певний колорит.

У середині першого розділу (т. 38) вводиться нова тема віртуозно-грального характеру (додаток 1), яка сприймається як похідна від попередньої завдяки наведеному раніше початковому триакордному мотиву. Така характерна інтонаційна основа тематизму, яка набуває в цьому епізоді рис скерцового характеру, обумовлена художнім втіленням граціозності та жіночності, які характерні для деяких народних пісень у стилі так званої сичуаньської колоратури. Середній розділ фіналу (т. 77 і далі) особливо яскраво розкриває майстерність Ван Лісана в перетворенні важливих рис європейської музичної традиції. У цьому розділі активно використовуються традиційні прийоми сонатних розвитків: мотивне виокремлення, поліфонічні імітації, обертання та ритмічне збільшення розвинених тем, тональна нестійкість та інше. Проте в контексті фіналу цей розділ можна розглядати як розвиваючий: на відміну від повноцінного розвитку, тут не виникає «ефекту сонатності», відсутність видимого контрасту між основними темами сприяє їх драматургічному «зближенню», по суті, нівелюючи образно-емоційну «відстань».

Зазначеному «зближенню» сприяє також провідна роль триакордового мотиву, який характерний для обох тем, що обумовлює видиме скорочення репризи (т. 168). Від експозиційного розділу залишається лише початкове проведення основної теми, яку далі піддають інтенсивному розвитку (використання модулюючих секвенцій, відхилення в далекі тональності); це надає репризі характеру другого розвиваючого розділу. Активний

інтонаційно-тематичний розвиток насичує музичну тканину енергійними ритмами, сприяючи постійному накопиченню енергії та підготовці до кульмінації в заключній частині репризи (тт. 232–245); її завершення безпосередньо змінюється матеріалом вступу – ритмічними дисонуючими акордами. Музична драматургія фіналу асоціюється з величезним хореографічним вчинком, який завершують загальне святкування та заключний апофеоз.

Отже, аналіз фортепіанної Сонатіни Ван Лісана, дозволяє визначити основні риси культури Китаю цього часу й сформувати магістральний напрямок, а саме стильову інтеграцію, адаптацію та, як результат, початок стильової конотації, що склало основу музичного мислення до теперішнього часу.

У порівнянні з ранніми авангардистами 1950-1960-х років (Сан Тун, Чжоу Веньжун, Ван Лисан), творчість композиторів 1980-х (Тан Дун, Чжао Сяошен, Чень Сяоюн, Яо Хенлу, Лян Лэй та інші) суттєво відрізняється. Якщо перші брали з західної музики лише окремі елементи або техніки, то у творчості китайських авангардистів 1980-х років використовуються нові способи організації звукової висоти та метроритмічної структури матеріалу (серійна техніка і серіалізм), алеаторика, і активно освоюється «музика звучностей» сонорика. Кожен з зазначених напрямків авангарду потребує окремого розгляду. Важливо наголосити, що ці техніки використовувалися достатньо хаотично й не мають чіткого часового розподілу, водночас при аналізі творів було зроблено спробу розгляду творів у історичні й динаміці, як демонстрації зростання стильових конотацій у китайській музичній культурі. Отже, кінець XX ст. характеризується повноцінним входженням в китайську культуру авангарду й саме серійна техніка отримує найбільше поширення в фортепіанній музиці 1980-х – 1990-х років завдяки Ло Чжунжуну, Чень І, Пан Чжиміню, Чень Мінчжі.

Ло Чжунжун – наступник традицій П. Хіндеміта та Нововенської школи, вихованець класів композиції Тань Сяоліня (учня П. Хіндеміта), Ю. Шлосса та В. Френкеля (про яких йшлося у першому розділі). Автор першого у музичній історії Китаю вокального твору в серійній техніці «Збираючи квіти лотосу вздовж річкового берега» (1980). За думкою Фань Юя, це перший національний композитор, «якому вдалося поєднати серійну техніку з китайським ладовим колоритом, що базується на руху в межах п'ятиступеневих ладів всередині серії» [93, 14]

Специфіка творчого методу Ло Чжунжуна, найбільше проявилася у його циклі «Три п'єси для фортепіано» (1986). П'єси цього циклу характеризуються яскравими рішеннями в області фактури та ритміки, а також в темброво-динамічному плані. Також цей твір є взірцем у китайському фортепіанному мистецтві, як поєднання західних традицій з китайськими у застосування додекафонної техніки. Варто наголосити, що цей цикл є результатом вчення Й. М. Хауера про «тропи». Під терміном «тропи» Хауер мав «інтервальні варіанти дванадцятиступеневого хроматичного звукоряду» [22, 7]. Тропи також використовував Ло Чжунжун, але їх кількість у його варіантах набагато менше, ніж у Хауера. Китайський композитор поєднав дванадцять звуків, що не повторюються, у шести тропах, які стали основою для конкретної п'єси. (додаток 2)

У першій п'єсі «Токката» початкові вертикальні звукові комплекси складаються зі звуків першої тропи. (додаток 2.1) Експресія «Токкати» досягається різкими динамічними перепадами та широкими реєстровими «стрибками» (права та ліва руки розділені трьома октавами), остінатністю та акцентованою інтерпретацією на фортепіано.

Правило використання в одній п'єсі певної тропи не має виняткового характеру: композитор у межах твору міг використовувати й інші тропи.

Звуковий склад другої п'єси «Мрії» ґрунтується на четвертій тропі, яка транспонована вгору на чисту кварту (додаток 2. 3).

Ефект «фантазійності» у п'єсі «Мрії» досягається звуковими накладаннями, багатодинамічністю та метричною вільністю, яку досягають завдяки заповненню комірки кожного такту довільною кількістю долей (т.12).

У третій п'єсі «Арабеска» композитор використовує два дванадцятитонових звукорядів п'ятої тропи (додаток 2.3).Також у ній з її складними звуковими формами діє принцип контрасту: він реалізується на рівні спонтанних змін темпів, динаміки та реєстрів. Умовні тактові риски не мають функції метричної опори, а відокремлюють один від одного різні типи текстур.

З цього похідним є факт, що входження західного мистецтва у китайський простір фортепіанної музики відбувалося вже на рівні композиційних технік. Теоретично на цьому етапі вже відбувається проникнення тих елементів монтажу звукового тіла, через використання троп, яке більш активно проявить себе у XXI столітті.

Серійна техніка знайшла широке застосування в фортепіанних творах Чень Мінчжі. Однією з найвідоміших його композицій є «Вісім п'єс для фортепіано» (1982). Поновлюючи традиції Ло Чжунжуна, Чень Мінчжі додає суттєві нові акценти до китайської композиції, «введенням у додекафонну серії пентатонічних сегментів» [97, 54]. Це явище виявляється на прикладі п'єси «Поле» (з циклу «Вісім п'єс для фортепіано»). Серія, яка лежить в основі її інтонаційної структури, складається з двох гексатонічних звукорядів - е-гун з цін-цзюем (додатковий тон) та es-гун з бянь-гуном (додаток 3)

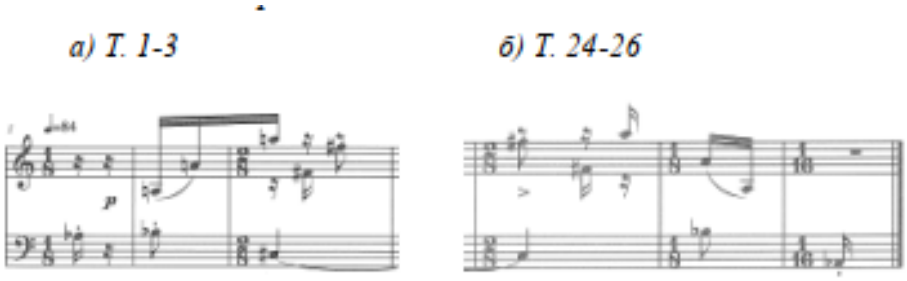
У п'єсах фортепіанного циклу Чень Мінчжі прослідковується тонка робота з поліфонією та мелодійною трактуванням серії [91, 82]. Поліфонічність стає характерною рисою фортепіанного стилю композитора. До жанрів поліфонічної музики відноситься практично всі його фортепіанні твори: «Дві прелюдії» (1950), «Дві прелюдії та фуги» (1961), «Одинадцять поліфонічних творів» (1979), «Прелюдія та фуга» (1985), «Цикл поліфонічних творів» (2005).

Більшість з цих поліфонічних творів були створені з педагогічною метою. Можна припустити, що тяжіння Чень Мінчжі до поліфонічних жанрів пов'язано з впливами П. Хіндеміта, які він отримав від свого вчителя Тань Сяоліна.

Часто китайські композитори створювали свої власні варіанти серії. В цьому контексті доцільним буде розглянути «тоновий дванадцятизвуковий ряд» Лю Дуньнаня. Від своїх попередників, які створювали серійні ряди з послідовностей гексахордів, Лю Дуньнань відрізняється тим, що основу його звукових комплексів завжди становить близька до пентатонічного звукоряду серія, а інші сім звуків мають підпорядковане значення. Виходячи з цього, у творах Лю Дуньнаня майже завжди порушуються правила додекафонної техніки [209, с. 7]. Серійна послідовність часто набуває функції теми. Дію цього принципу можна простежити на прикладі п'єси «Сміливий кролик» з фортепіанної сюїти «Дитячі рими для піаністів XXI століття». Тематизм п'єси базується на основі с-гун-ладу (c-d-e-g-a,), супровідний матеріал складається з інтервальних послідовностей неповторюваних звуків – c-b, cis-h, f-es, g-fis. Об'єднання партій обох рук в цілому утворює ряд з дванадцяти півтонів однієї октави (додаток 4). Варто наголосити, що мелодійність характерна для тематичних структур Лю Дуньнаня.

У цілому варто зазначити, що спостерігається достатньо обмежене використання серійного методу у китайській фортепіанній музиці. Одним з небагатьох таких прикладів може слугувати цикл «Дзеркало і перспектива: чотири фортепіанні п'єси на основі серії» Яо Хенлу, створений у 1990 році. Принцип побудови твору відбито у його назві: ключовим тут є слово «Дзеркало». Ідея «відображення» обумовила строгу симетрію, якою відрізняється форма композиції. На мал. 1 видно, що звуки перших і останніх тактів твору відображені дзеркально.

Мал.1. Яо Хенлу «Дзеркало і перспектива: чотири фортепіанні п'єси на основі серії»



Не лише висоти звуків, а й метричні відношення втілені в чіткому дзеркальному відображенні. «Розхідний» рух змінюючихся розмірів безперервно відображається на прикладі першої п'єси, а саме 13-14 такт, тобто центр твору мають тактовий розмір 7/8; 12 та 15 – тактовий розмір 4/2;11 та 16 – 5/4; 10 та 17 – 3/4 . З цього похідним є чергування метрів у п'єсі: 1/8, 2/8, 3/8, 5/8, 4/4 (при додаванні утворює 8), 7/8. Після цього метр збільшується удвічі, зберігаючи той самий порядок: 1/4, 2/4, 3/4, 5/4, 4/2, 7/8. Після досягнення кульмінації метричне наповнення тактів відображається у дзеркальній послідовності, спершу у збільшеному вигляді: 7/8, 4/2, 5/4, 3/4, 2/4, ¼. Потім зменшується наполовину: 7/4, 4/4, 5/8, 3/8, 2/8, 1/8 (1/16). Раціональний компонент цієї композиції сформував абсолютний рівень існування та використання нумерології, як основи світопобудови та композиції твору. Саме «Нумерологічний метод», як принцип побудови музичного твору, наближає підхід Яо Хенлу до творчості представників американського авангарду (Д. Кейджа, Д. Крама, Ф. Гласса, М. Фельдмана). Китайські композиції у серійних техніках, як правило, мають спрямовуючу ідею. Техніка існує не сама по собі, а навантажена певним значенням. Це, певною мірою, може трактуватися як відбиття символізму національного мислення, що базується на східній філософській думці. Варто наголосити, що звернення до філософського мислення є типовим для китайської музичної думки. Такий підхід був характерним й для творчості Чжао Сяошэна, автора відомого фортепіанного твору «Тайцзи» (1986).

Композиція Чжао Сяошена є музичним відбиттям китайської філософії тайцзи, на якій базується збереження рівноваги двох принципів – інь та янь. У давньокитайському трактаті «Чжоу І» протилежні принципи інь і янь виражаються у восьми ризвуках, які показують взаємозв'язок всіх явищ і речей. Найважливіші тризвуки, на думку Фань Юй, «це цянь, символізуюча янь (небо), і кунь, символізуюча інь (землю)» [76, 24]. Комплекс тайцзи відбивається у вигляді звукоряду, в якому звуки слідують по порядку, зберігаючи свою належність до протилежних полюсів інь і ян. Крайні тони звукоряду cis «закріплюють» безкінечний рух по колу. Доповнюючи один одного, вони утворюють дисонанс, що грає роль подвійного звуковисотного центра в системі Чжао Сяошэна. Як і у вертикальному звучанні тайцзи, білі ноти позначають належність до зони янь, а чорні ноти символізують інь. При цьому центр системи, представляють собою два постійно взаємодіючих, а водночас протилежних одне одному складників єдиного цілого звуки c та cis. Звукоряди інь та янь, що об'єднуються, утворюють дванадцятитоновий ряд, який може бути розглянутий як символ «обійми інь-янь»» [90, 40]. Не менш цікава концепція твору в серійній техніці «Garden Eight» сучасного композитора китайського походження Лян Лея.

В авторських примітках композитор вказує на першоджерело задуму - один з ранніх китайських трактатів про садівництво з періоду Мін «Вісім садів» Юан Йе. Він інтерпретує початкову ідею в сучасному ключі: для якого кожна п'єса циклу уособлює певну природну стихію, «частину загального світу» [136, 51]. У музиці Лян Лея символічне значення набуває число «шість». Ця цифра пов'язана з певною відомою композитору особою (його ім'я він не розкриває), яка надихнула його на створення твору. Він зустрівся з нею всього шість разів. Ця кількість визначила шестичастинну структуру циклу: «Небо», «Земля», «Схід», «Південь», «Захід», «Північ».

Символіка числа «шість» виявляється при аналізі музичної тканини твору: вона складається з шести довжин і шести звуків. У кожній п'єсі

композитор створює звуковий матеріал на основі шестизвучного ряду - fis-a-h-d-e-f, який за винятком останнього звука відображає структуру пентатонічного звукоряду (додаток 5).

При достатньо чіткій регламентації звукової складової Лян Лэй надає виконання «Garden Eight» будь-яким інструментам соло, ансамблям й у довільному порядку – як єдиний цикл або окремими п'єсами.

З усього зазначеного, можна зробити висновки, що сутність прагнень китайських композиторів – Ло Чжунжуна, Лю Дуньнаня, Чень Мінчжі, Яо Хенлу, Чжао Сяошена, Лян Лэя – не полягає в безкінечному пошуку нового. Серійна та серійно-синтетична техніки, які вони поєднують у своєму творчості з національними традиціями (на різних рівнях – естетичному, музично-мовному), – це ще один спосіб заявити про свою належність до рідної культури.

Починаючи з 1990-х років й до початку 2000-х у китайському авангарді набуває популярність використання сонорних можливостей фортепіано. Як відомо, пріоритет раціонального аспекту в європейському музичному авангарді призвів до нового прояву «сенсорної яскравості звучання» (відносно творів В. Лютославського, К. Пендерецького, Д. Лігеті [54, 38-39]). У китайській академічній музиці на рубежі століть спостерігаються аналогічні явища: після етапу «чистого конструювання» актуалізуються тенденції в сонориці. Коріння звукового прочитання можливостей інструменту у творчості китайських композиторів походить від європейського імпресіонізму, який у часового аспекті був достатньо близьким до сонористики як основного стильового виміру і випереджав її усього на 10–20 років. Водночас, суттєвим для китайських композиторів стало звернення до звукозображальності, звукоподібності, яка властива національним музичним традиціям.

Сонорика являє собою «один з провідних техніко-стильових напрямів XX століття, що акцентує фонічний, колористичний аспект звучання та

темброве значення гармонії, що може доходити до повної недиференційованості окремих тональностей, що складають звуковий комплекс (співзвуччя, фактурний шар)» [26, 177]. Як відомо, термін «сонорика» у сучасному музикознавстві використовується у широкому та вузькому значеннях. Відносно творів китайських композиторів на рубежі XX-XXI століть точніше буде говорити про сонорику у широкому розумінні, яке охоплює різноманітні вияви звучання. У даному розділі не ставиться завдання вивчення сонорики як техніки композиції, яка оперує «темброзвучностями» [88, 83] (вузьке трактування), хоча аспекти цієї проблематики також будуть розглянуті. Увага головним чином зосереджена на сонорності як характеристиці інструментального стилю сучасних творів китайських композиторів. З погляду вивчення якісних характеристик фортепіанного звучання, це співвідноситься з поняттям «звукового образу інструменту», як адаптації різних можливостей інструменту до композиторської концепції.

Як відомо, типологія сонорики щодо європейської музики XIX-XX століть побудована на трьох базисних складових:

- колористика – «тонова музика з елементами сонорності» (колористична гармонія);
- сонорика – «сонорна музика з акцентом на тоновість» (сонорна гармонія);
- сонористика – «сонорна музика поза тоновістю» (діапазон сонорного шуму) [126, 57].

Якщо звертатися до творчості китайських композиторів, то варто зазначити, що колористичність у гармонії можна розглядати у вищезгаданих фортепіанних творах Тан Дуна, Ван Лісяна, Чу Ванхуа. Деякі фортепіанні композиції Тан Дуна (період його творчості в США), Цао Гуанпіна, Чен Сяоюна і Лян Лея за своєю технологією створення поєднують бінарність сонорики (тонова музика) та сонористики (музики поза тоновості). Хоча окремі виходи до сфери сонористичних звучань були презентовані китайськими композиторами вже у 1980-х роках, проте вони мали поодинокий

характер. Відповідно до розвитку фортепіанної культури, як наголошує Бянь Мен, саме твір професора Шанхайської консерваторії Цао Гуанпіна – «Нюйва» для фортепіано з супроводом пари гонгів Чао-Чжоу для одного виконавця у 1985 році, відкриває новий напрямок китайської музики, що пов'язаний саме з пошуком нових тембрових можливостей фортепіано.

У назві композиції «Нюйва» – ім'я однієї з великих богинь даоського пантеону. Вона інтерпретується як творець людства, спасителька світу від потопу, богиня заручин та шлюбу. Відсилання до давньої міфології, на думку автора Цао Гуанпіна, визначило особливості образності композиції: «Твір містить у собі загадкове та варварське» [139, с. 63]. Для реалізації задуму він використовує нетрадиційні способи вираження звуку на фортепіано, пропонує його розширену інтерпретацію як струно-щипкового і ударно-шумового інструмента.

Цікавість викликає додаткове використання ударних інструментів та супутніх предметів (всього у партитурі описано 19 «додаткових предметів»), які звучать завдяки зусиллям самого піаніста. Це включає стародавні музичні інструменти, такі як чао-чжоуський гонг «шень бо», чао-чжоуський великий гонг «су» (Chao-zhou big «Su» Gong), трикутник, дерев'яний барабан у формі риби («дерев'яна риба»), а також спеціальні пристосування до них – металева підставка для великого гонга, великий молот для гонга Чаочжоу «шень бо» та інші. Додатково використовуються каміння та різні побутові предмети, які використовуються для підготовки рояля – гумові, сталеві та пластикові лінійки.

У своїй творчості композитор намагається реалізувати ідею «універсального виконавця». Автор формулює свій задум композиції як «гру з додатковими предметами», які, на його думку, можуть суттєво розширити звуковий спектр «основного інструменту» [139, 63].

Подібні методи виразу звуку вимагають також нетрадиційних принципів нотації з введенням додаткових символів для позначення звуків. Інакше

кажучи, партитура Цао Гуанпіна наближається до графічної нотації. Усі нестандартні символи, які автор перераховує в передмові до текста, можна розділити на кілька груп: Символи, які вказують на певний тембр. Вони стосуються ударних інструментів та предметів, які дозволяють отримувати специфічний тембр; символи, що вказують на предмети, які змінюють тембр фортепіано, та конкретні способи їх використання: Символи, пов'язані з особливим способом виконання на клавішах непідготовленого рояля; Символи, що вказують на специфічні способи виконання на струнах та інших частинах фортепіано; Деякі символи комбінують вказівки щодо способу виконання та специфічну організацію звуку; Композитор уникає загальноприйнятих позначень для педалі, використовуючи індивідуальні обозначення (додаток 6).

В сучасний час композиція «Нюйва» звучить на концертній сцені лише у виконанні самого автора. Однією з причин малої популярності цього твору є його специфічний інструментальний склад, який не легко знайти для піаніста-соліста. Іншою причиною є недостатня ясність концепції для слухача при різноманітності зовнішніх ефектів. Однак автору «Нюйви» можна визнати витонченою щодо тембрального збагачення. Твір можна віднести до творів з сильно вираженою сонорністю, де тоновість або мало помітна, або замінюється різноманітними шумовими ефектами. Мотивації Цао Гуанпіна відповідають творчим пошукам американського композитора Д. Крама «П'ять п'єс для фортепіано», останньої третини XX століття, які використовують різноманітні прийоми гри на струнах, педалях, по корпусу (всередині та ззовні інструмента), з додаванням додаткових інструментів, співу і т.д.

Ще одним твором, який є носієм типових традицій, що стали результатом опанування західного досвіду та конотацій з традиціями у творчості китайських композиторів є композиції Тан Дуна, які використовують сонорні звучання, включають: фортепіанну композицію «C-A-G-E» (1993), Концерт для фортепіано-pizzicato та десяти інструментів

(1995), п'єсу «Каплі роси» (2000), також відому як «Dew Fall Drops». Їх об'єднує активне використання сонорних звуків, використання нетрадиційних методів гри на інструменті (без використання клавіш) в поєднанні з традиційними і засобами «prepared piano» (підготовлене піаніно).

Тан Дун особисто відчував вплив Джона Кейджа, бувши його учнем. Творчі пошуки обох музикантів були близькими: Кейдж експериментував з «шумами, електронікою, звуками навколишнього середовища, досягав незвичайних ефектів, використовуючи нетрадиційні методи гри та незвичайні темброві поєднання» [134, 31]. Різноманітність звукового матеріалу, яким користується Тан Дун, також має природні джерела (звуки води, вітру) та звуки простих побутових предметів. У його творчості з'являються такі оригінальні твори, як «Водний концерт» чи «Паперовий концерт», де використовуються вода та папір як специфічні «інструменти», що наповнюють композиції немузичними звуками – шелестом, вторинними звуками, тобто безпосереднім проявам сонористики.

У контексті вивчення впливів та стильових конотацій західного та східного мистецтва, доцільно буде розглянути його твір «C-A-G-E» , який викликає значний інтерес у його фортепіанній спадщині. У монограмі-назві зашифровано ім'я його вчителя – Дж. Кейджа. Цей твір можна віднести до жанру звукового «меморіалу», який спрямовано на воскресіння «пам'яті у культурі та передбачає безпосередній зв'язок різних стилів, епох, індивідуальних манер» [54, 68]. Монограма визначила звуковисотну складову музичної тканини, яка складається з чотирьох звуків – c, a, g, e. Звуковисотні обмеження призвели до перерозподілу навантаження, яке поклали на тембр, реєстр і динаміку. Композиція «C-A-G-E» продовжує лінію творів китайських композиторів з розширеною інтерпретацією фортепіано та залученням додаткових предметів. Тан Дун у передмові до тексту вказує, що виконавець повинен «підготувати невелику фарфорову або металеву пластину» [140]. У другому розділі вона використовується для створення шумового ефекту

ковзання по струнах, на тлі якого права рука, вдаряючи пальцями по струнах рояля, відтворює послідовність звуків. Для позначення прийомів гри на струнах рояля композитор використовує символи з практики гри на піпі. У іншому ми бачимо вказівки на використання медіатора або кінчика пальця. Окремі фрагменти композиції відтворюють практично реальні звуки піпи (додаток 7). У даному випадку ми можемо констатувати наявність поєднання графічної партитури з сонористичним поданням тексту, при цьому все зафіксовано у межах зазначеного символу-імені.

Авангардна творчість Лянь Лея в значній мірі пов'язана з духовними практиками буддизму, до якого він долучився в «американський» період свого життя. Проекція навіть найменших життєвих явищ на мистецтво, їх філософська осмисленість дуже характерна для його натури. Наприклад, композитор згадував короткий епізод, коли на нічній прогулянці сприйняв видру як фігуру у формі знаку «V» [127, 10], це надихнуло його на думку, що зовнішній вираз не завжди відповідає сутності об'єкта. Світогляд Лянь Лея, що об'єднує закони життя, природи та творчості в єдине ціле, виявився сумісним з одним з напрямків китайської традиційної музики – Веньчжень-іньюе. «Веньчжень» (文人音乐, кит. – «освічена (культурна) людина») – у Давньому Китаї статус «Веньчжень» визначав висококультурну людину, яка володіла різними видами мистецтв – літературою, каліграфією, музикою, вміла імпровізувати. «Веньчжень-іньюе» – це музика, створена такою людиною.

У музичній філософії Лян Лея знайшли органічне втілення ідеї «всезагального взаємозв'язку явищ» та «об'єднання різних часових потоків і культур» [127, с. 17]. Саме вони знайшли відбиття у його творах, таких як фортепіанний цикл «Garden Eight» (1996), п'єса «Against Piano» для фортепіано і двох виконавців (1999), «Some Empty Thoughts of a Person from Edo» (2001) для клавесина, струнний квартет «Serashi Fragments» (2005), «In Praise of Shadows» для флейти (2005), «Garden six» (1996) для квартету саксофонів, «Garden nine» (1996) для хору з фортепіано та каменем. Останній приклад

можна побачити у творі «Memories of Xiaoxiang» (2003), який поєднує фрагменти Пекінської опери, гучінської пісні, стародавніх пісень народності яо з провінції Хунань та магнітофонного запису. Відзначається, що у Лян Лея наявне підвищене відношення до позамузичних факторів, що викликають аналогії, алюзії, і значно збагачують візуально-пластичну сторону музики. Його творчість базується на використанні групи композиційних прийомів, використання яких автор обґрунтовує в статті «Деякі враження та творчі ідеї, що суттєво вплинули на мене» [141]. Відповідно до змісту теми, що аналізується, логічним є навести такі техніки.

Техніка «поліфонії одного звука» (one-note polyphony, 一音多声) передбачає використання різних тембральних відтінків у виконанні одного й того ж звука. Він бере свій початок у класичних національних традиціях мистецтва, які вимагають варіативності темброваго забарвлення мелодії як невід'ємної складової художнього виконання. Саме звідси походить різноманітність трактування тембру на фортепіано, з позицій потенціної можливості адаптації способів виконання на національних щипкових та смичкових інструментах до рояля.

Техніка «тіні» (shadows, 影子) виник під впливом азійської традиції гетерофонного музикування. Композитор відносить мелодії, які є варіантами одного основного матеріалу, до «річних потоків, що направлені різними шляхами до океану» [141, 11]. Матеріал, що змінюється, Лян Лей визначає як «тінь» та застосовує його до різних параметрів музичної мови («тінь мелодії», «тінь гармонії», «тінь звуку», «тінь ритму»). До цього ж композитор звертається у струнному квартеті «Gobi Gloria» (2006), Камерній музиці «Verge» (2006).

Суть «дихання» (breathing, 呼吸) в музиці схожа на дихання у людській природі, саме воно визначає розвиток музичної думки. З одного боку, дихання є періодичним, з іншого - вільним. Реалізація цього принципу в творчості Лян Лея відбивається у прагненні до складних видів метричної організації

музичної тканини (це характерно для фортепіанного циклу «My Windows» (1996-2007), «Milou» для саксофона, фортепіано, клавесина, електрогітари (1999), «Lake» для дуету флейт, «Згадування про Сяосян» для саксофона і магнітофона [141, 28]).

Трансформація (transformation, 变化) в творчості Лян Лея означає «рух енергії». Протягом певного часу композитор був захоплений творчістю монгольського народного музиканта Сераши (色拉西). Під час виконання відомих мелодій він прагнув показати красу звуку без зайвих прикрас, протиставляючи це традиціям національної музики. Ця ідея збіглася з творчими прагненнями Лян Лея. Композитор вважає, що кожен голос (поняття «голос» також ідентифікується як голос інструменту) містить енергію життя. У його творах звук має власну цінність, у ньому закладена здатність до саморозвитку. Принцип трансформації певною мірою знайшов втілення у фортепіанному циклі Лян Лея «My Windows», Струнному квартеті «Serashi Fragments» (2005), квартеті саксофонів «Yuan» (2008), концерті для фортепіано з оркестром китайських народних інструментів «Tremors of a Memory Chord» (2011) [141, 32].

Найяскравіше риси сонорності можна розглянути у фортепіанному циклі «My Windows» (2006-2007). Цей цикл складається з чотирьох п'єс та має наступні характеристики: порушену логіку гармонічних зв'язків, змішані інтервальні структури, зростання і спади, супроводжені загущенням та розрідженням звучності, принципи формоутворення, коли «форма-процес народжується з руху-переміщення звукових об'ємів різних конфігурацій та динамічних характеристик» [27, 179].

На створення композиції композитора надихнуло зображення «Naimittika pralaya» з давньоіндійської книги «Vishnu Purana». Перший твір «Небо» слугує створенню певного фону й тут композитор використовує техніки, як вже було розглянуто вище у циклі «Garden Eight» (1996). Тут даний твір слугує певним фоном, на якому далі відбуватимуться події. Картина

апокаліпсису, коли «сонце спалить три світи, сто років буде лити дощ, щоб оточити світи в одному океані, нарешті весь світло зануриться в воду, і тільки Вішну дивиться на цю воду» [137], зображена в другій п'єсі – «Сім шляхів Сонця». Різко дисонансовий акорд на початку символізує сонце, яке спалює світ і руйнує його, каскади наступних дисонансових інтервалів - дощові потоки всесвітнього потопу (додаток 8).

У заключній частині п'єси практично візуально передано поступове поглиблення світла «у темний, тихий світ», що досягається низьким глісандо по клавішах від найвищого h до найнижчого h.

Регістровий діапазон п'єси «Сім шляхів Сонця» охоплює майже сім октав, а діапазон крайніх звуків фінального глісандо - шість. Важливо зауважити, що активне використання крайніх реєстрів надає «враження тонової неподільності» [88, 387], яка є важливою аспектом формування звукової насиченості.

Особливість третьої п'єси з моторним характером «Магма» полягає в використанні прийому політоновості у першому розділі п'єси (музичний матеріал, який виконується правою рукою, виконується у Des-dur головним чином на чорних клавішах, лівою рукою – у C-dur на білих клавішах (додаток 8.1.), а також мікрополіфонії (у двоголосному викладі), яка характеризується мінімальним інтервалом входження голосів.

Звукова реалізація прийомів поліфонічного накладання голосів з кроком в одну тридцять другу тривалості (що співвідноситься зі зразками статичної сонорної композиції в творчості Д. Лігеті) та політоновості точно відбиває ще одну апокаліптичну картину – виверження вулканічної магми. У другому розділі п'єси композитор надає «слово» лише одному голосу на тлі кластера в іншому. Звертає на себе увагу авторська позначка «as if crazy» (ніби божевільний) та динаміка, яка ставить перед виконавцем завдання реалізації стрімких динамічних перемикань в умовах безперервного моторного руху. У третьому заключному розділі поглиблення в сферу хроматичних пасажів

розмиває ладову основу, а витончена поліфонічна робота на рівні мікротонів якби нівелює процесуальність розвитку музичної форми (додаток 8.1.1.).

У четвертій п'єсі «Тишина…очікування бурі...» проводиться своєрідна логічна арка з першою п'єсою «Небо». Композитор сприймає тишу, відбиту у звуках природи, та небо, які нерозривно пов'язані між собою явища. Це пояснює подібність фактури обох п'єс. Специфічну функцію тут виконує педалізація, яка заповнює час обертонами: у п'єсі використовується педаль тривалістю протягом всього твору. Цікавою складовою є специфічне розташування звуків у фактурному просторі: для відносно невеликої кількості тонів задіяно майже весь клавішний ряд фортепіано, тобто дійсна багатошарова фактура [119, 54] (додаток 8.2.).

Таким чином, весь комплекс методів фортепіанного циклу Лян Лея «My Windows» – контрастна полідинаміка, мікрополіфонія, кластери, глісандо, крайні регістри фортепіано – підпорядковано відображенню руйнування всесвіту (філософський тип програмності), що може бути розглянуто як ознаки експресіоністської світогляду. Але принцип побудови драматургії циклу, який завершується п'єсами кантиленного характеру, свідчить про знаходження іншого вирішення – у контексті східної філософії, коли відбувається балансування між співіснуючими руйнівними та творчими елементами.

З зазначеного можна зробити висновки, що сонорна інтерпретація фортепіано заслуговує особливу увагу у творчості Лян Лея. Характерною рисою стилю стають методи «String piano» (гра на струнах), що відтворюють звуки національних щипкових інструментів (наприклад, у п'єсі «Земля» з сюїти «Garden Eight»). Для цього композитор використовує спеціальні позначення: «+» – натискання струни всередині фортепіано з одночасним відтворенням звуку на клавіатурі, «pizz.» – защипування струни на потрібній висоті.

Близький зв'язок Лян Лея з традиціями національної музики можна відзначити у його прагненні до візуалізації процесу виконання, що є важливою

частиною сприйняття музичної композиції. Прикладом відображення значущості візуального компонента може бути п'єса «Тишина … очікування бурі...»: на 4-му такті у акорді у правій руці триває половинну довжину, тоді як ліва рука виконує шістнадцяту на staccato, при цьому весь звуковий комплекс подається на одній педалі. У даному випадку гострий характер штриха на короткій ноті у басу сприймається не завдяки акустично точному виконанню (звучання фактично залишається незмінним), а завдяки візуальному сприйняттю моменту, коли піаніст тримає акорд у правій руці, граціозним звуком на *ppp* бере звук лівою рукою. (додаток 8.2.1.)

Сонорна інтерпретація фортепіано характерна і для творчості старшого сучасника Лян Лея, китайського композитора Чен Сяоюна. Найбільший вплив на формування його музичної особистості справили заняття у Дж. Лігеті. На прикладі фортепіанної творчості можна знайти такі типові спільні звукові образи у творах Дж. Лігеті та Чен Сяоюна: «зростання» композиції із занурення в звукову текстуру, особливе сприйняття динамічних і статичних аспектів часу, визволення від зовнішніх подій.

В статтях китайського дослідника Чжан Вея специфіка музично-естетичних поглядів Чен Сяоюна обумовлена принципами його стилю [23, 75]. Музичний твір для Чен Сяоюна – це передусім вивчення прихованих можливостей звуку, який він сприймає не як фізичне явище, а як «життєва сила, що сприяє розвитку речей» [23, 5]. Іншими словами, за його уявленнями, динаміка розгортання музичного матеріалу, музичного змісту може концентруватися в самому звуці. Йдеться про розуміння тона «як початкової смислової та конструктивної одиниці», яка є характерною для музичних традицій Сходу [123, 6]. Чжан Вей відзначає, що Чен Сяоюн захоплюється «мікроскопічним звуковим світом» [33, 65], «життям» одного тону, який народжується з тиші, поступово розгортає свій спектр обертонів і знову занурюється у тишу.

Важливим для композитора є відчуття співвідношення між звучанням і тишею. Тиша необхідна не для того, щоб розслабитися, а для більшого активізування сприйняття. Тому закономірно тяжіння Чен Сяоюна до тихих нюансів: слухач повинен відчути тонкі зміни в звучанні, в переходах з одного стану в інший. Чень Сяоюн експериментує з колористичними можливостями фортепіано: це підтверджують беззвучні кластерні акорди (у третій, п'ятій, шостій та сьомій п'єсах), вказівки тримати руки на клавіатурі до зникнення останнього обертону (заключні розділи третьої та п'ятої п'єс). У п'єсі «Пісня на струнах фортепіано» видобування звуку за допомогою клавіш чергується з флажолетами на струнах всередині інструмента.

Оригінально трактується ритм, завдяки чому також формується образ сонору. Це використання однорідних фігур, часте порівняння звучного та незвучного матеріалу, яке не симетрично розташоване з точки зору пропорцій композиції. Однак є винятки: поліритмія з накладанням синкоп у різних голосах у п'єсі «Танець на гітарних струнах» зумовлена характером образу.

На прикладі циклу «Щоденник» можна спостерігати поєднання тактово-метричного та хронометричного принципів організації музичного матеріалу. Так, у п'єсі «Заводний півник» рахунок часу секундами з'являється у кластерних конструкціях, подібний прийом використовується в «Маленькій п'єсі»: позначений композитором час в секундах відмічається на «зонах тиші» на ферматах. П'єса «Дистанція» записана композитором за допомогою позначень традиційного метру. Так, відбиття мелодичного звуковиразного викладу музичної думки та експериментальних підходів у творчості сучасних китайських композиторів на фоні загальних музичних тенденцій може вказувати на взаємодію сучасної культури з національними традиціями та сучасними впливами. Це також може вказувати на відкритість композиторів до новаторства та вдосконалення музичної мови, зокрема шляхом використання фортепіано як засобу для вираження нових звукових та емоційних можливостей.

Отже, досліджуючи провідні стильові вектори фортепіанної творчості китайських композиторів від 1980-х до 2010-х років, можна говорити про поступове входження та адаптацію західних традицій, як європейських так й американських у контексті сполучення традиційних елементів національної китайської музичної спадщини зі сучасними тенденціями у світовій музичній культурі. Зазначене презентує унікальну атмосферу та музичні образи, які привертають увагу як виконавців так й слухачів. Така суміш індивідуальних виразних можливостей китайських композиторів та загальних музичних тенденцій може сприяє такому формуванню стильової картини фортепіанної музики, яка відбиває її національні корені та одночасно спрямована на взаємодію зі світовою музичною спільнотою.

3.2. Стильові тенденції у фортепіанній творчості китайських композиторів початку XXI століття

У контексті стильових змін у західній музиці другої половини XX початку XXI століття спостерігається розвиток постмодернізму, як провідного стилю у музичній культурі. Він виникає як відповідь на відсторонення тезису про універсальність у культурі й безсумнівно поступово проникає й у китайську фортепіанну культуру. Тут риси постмодернізму через історичні та політичні обставини виникають із запізненням відносно до західної культури й мають певні передумови, які склалися у процесі формуванні авангардистських рис у китайській музичній культурі. Перед тим як звернутися до безпосередньо до аналізу творів щодо прояву постмодернізму, варто розглянути алеаторику, як таку, що певною мірою передувала постмодернізму, про що неодноразово вказував китайський дослідник Ван Ін [11, 67].

Важливим є той факт, що серед різноманіття технік, алеаторика отримала не достатньо яскраве втілення у творчості китайський композиторів

кінця XX початку XXI ст. у порівняні з прикладами європейської фортепіанної музики XX століття, де алеаторика склалася у цілісну концептуальну думку у творчості – Ч. Айвз, Г. Кауелл, М. Дюшан, Д. Кейдж, К. Штокхаузен та ін., але деякі опуси Тан Дуна, Цао Гуанпіна, Гао Піна все ж використовують цей підхід.

У роботі Ван Юйхе виокремлено кілька видів алеаторики:

1) музика, створена за допомогою «жеребкування», випадкового співставлення звуків під час її створення, але зафіксована «у вигляді традиційного нотного тексту», що виконується «точно за нотами» (Д. Кейдж);

2) «надання виконавцю права грати окремі, записані звичайною нотацією, фрагменти твору в довільному порядку» (Г. Кауелл, К. Штокхаузен). Цей вид, який передбачає неповну фіксацію нотного тексту або форми, відомий як «рухома (відкрита) форма»;

3) «фіксація музичних ідей за допомогою знаків, які не несуть жодної або майже жодної конкретної музичної інформації..., інтерпретація яких повністю <...> залежить від інтерпретатора».

4) помірний різновид алеаторики (контрольована чи обмежена), «що впливає на форму твору загалом, але допускає всередині неї частково чи повністю імпровізовані фрагменти…», де композитор зберігає контроль за основними музичними параметрами [15, 28].

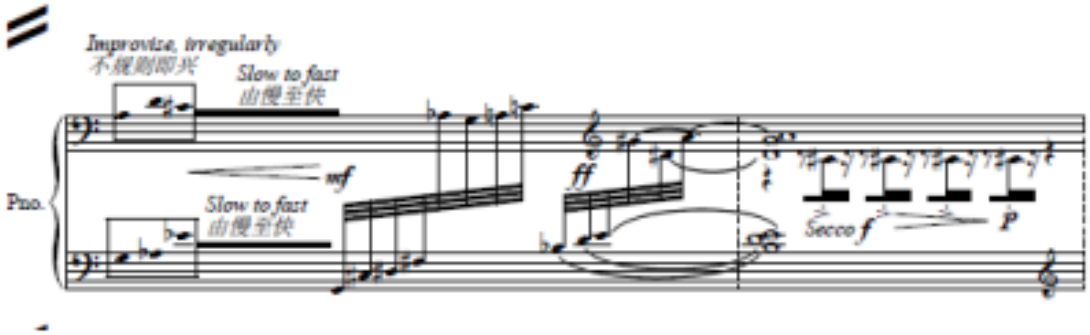
Здебільшого у творах китайських авторів зустрічається четвертий тип – обмежена (фактурна) алеаторика. Тобто йдеться про те, що виокремлено таку специфіка алеаторики в музиці, яка означає використання елементів випадковості або імпровізації в обмеженому обсязі. Суттєвим є те, що у зазначених випадках композитор зберігає певний контроль над музичним матеріалом та його організацією. У фортепіанних творах китайських композиторів зустрічається саме такий тип алеаторики, де в межах вже заздалегідь визначених рамок виконавець має певну свободу в трактуванні окремих фрагментів. Насамперед, це імпровізовані пасажі, де виконавець

може обирати конкретні ноти або ритм, при цьому він залишається в рамках загальної структури твору. Такий підхід дозволяє створювати певну гнучкість та варіативність у виконанні, але при цьому забезпечує відносну стабільність структури твору. Також це може полягати у вигляд контрольованих імпровізаційних моментів, де виконавець має можливість варіювати деякі деталі, такі як артикуляція, динаміка, темп, але при цьому не порушує загального музичного напрямку. Тобто певною мірою можна стверджувати, що алеаторика у творах китайських композиторів спрямована на збереження сонорного стильового вектору що власне й призводить до інтеграції її у сонорні композиції, доповнюючи і збагачуючи їх.

Такий підхід дозволяє композиторам поєднувати елементи випадковості та імпровізації зі структурною організацією музичного твору, створюючи цікавий баланс між контролем та творчою свободою.

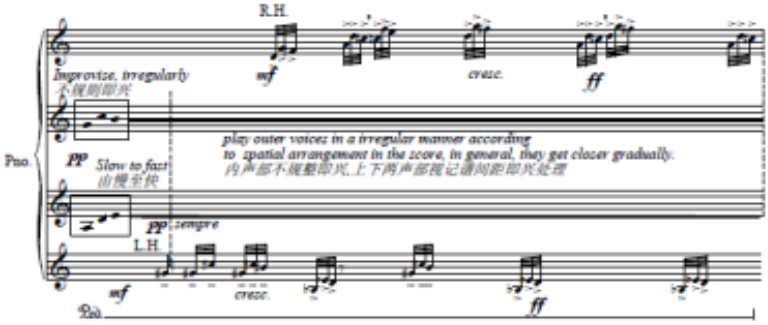
Саме таким прикладом є композиції Гао Піна «Нічна алея» для фортепіано «Нічна алея» («Night Alley», 2006). Композиція «Нічна алея» Гао Піна була створена на замовлення оргкомітету IV Китайського міжнародного конкурсу піаністів як обов'язковий твір у сучасній техніці у конкурсній програмі. Поряд з традиційним метроритмічним оформленням тут присутні епізоди хронометричні, які буквально фіксують, визначають час імпровізації на певну послідовність. Іноді Гао Пін не обмежує час звучання алеаторного епізоду, оснащуючи його зауваженнями: «Improvise, irregularly», «slow to fast», надаючи виконавцю можливість проявити творчу ініціативу (мал.2).

Мал.2 Гао Пін «Нічна алея»



Прикладом «неповної згоди горизонтальних ліній у вертикальній площині» [12, с. 28] може слугувати наступний епізод п'єси «Нічна алея» – з такта 68, де крайні голоси фактури записані ритмічно, тоді як середні викладаються алеаторно, створюючи ефект сонорного фону. На ньому виділяються окремі акцентовані «спалахи» (мал.3).

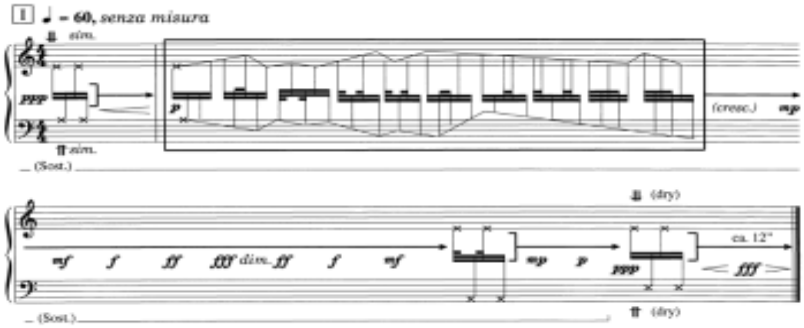
Мал. 3. Гао Пін «Нічна алея», Т.68



Тобто зазначений приклад має обмеження зазначені автором, хоча водночас передбачають вільний, імпровізаційний підхід з боку виконавця.

Принципи обмеженої алеаторики зустрічаються також й у фортепіанних творах Тан Дуна, зокрема в розглянутій вище п'єсі «C-A-G-E». Це приклад парадоксальної двоїстості композиції, яка поєднує раціональний розрахунок (обмеження звукового складу в п'єсі звуками монограми) та алеаторичну довільність. Вона відрізняється стабільністю зовнішніх параметрів форми, яка складається з дев'яти розділів, чітко організованих з ритмічної точки зору. Вони пов'язані з імпровізаційними епізодами на основі заданих композитором параметрів: висоти звуку, динаміки, регістра. Алеаторні епізоди з'являються в зоні вступу, коди (мал.4), на межах розділів і в певній мірі виконують функцію відокремлення елементів форми.

Мал.4 Тан Дун, «C-A-G-E».



Якщо невизначеність звукової висоти в значній мірі пояснюється способами звуковидобутку з використанням додаткових предметів, то ритмічний параметр (а також динамічний) майже у всіх випадках Тан Дуном фіксується точно, що свідчить про прагнення зберегти «конструктивний каркас» музичної форми.

Як і Гао Пін, Тан Дун поєднує в одній композиції тактометричний і хронометричний принципи організації музичної структури. У багатьох епізодах він використовує позначення «≈». Це вказує на те, що «мотив перед дужкою повторюється згідно з довжиною стрілки» (це походить з авторських пояснень до нотного тексту). Ця позначка не відповідає жодному з перелічених принципів: тривалість фрагмента визначається умовною довжиною стрілки (візуальні уявлення переносяться на музичний час).

Як відомо, метод алеаторики надає виконавцю певні преференції, оскільки він включається в творчий процес на рівних з композитором. Щоб зрозуміти роль виконавця у створенні звукового образу алеаторного твору, можна навести дві інтерпретації п'єси Тан Дуна «C-A-G-E» - Ральфа ван Раата і Андреа Тоніутті. В інтерпретації Ральфа ван Раата епізод (малюнок 4) тлумачиться як спогад про фрагмент, що звучав раніше – подібно до імітації китайського народного щипкового інструмента. В інтерпретації Андреа Тоніутті цей фрагмент, запропонований у більш жвавому темпі, ніж в трактуванні Ральфа ван Раата, також є імітацією, але вже західних інструментів – трикутника та pizzicato струнних.

Цікавим проявом фіксації музичних ідей за допомогою «малюнків, фігур, словесних натяків» [12, 27] є композиція «Нюйва» Цао Гуанпін. У даному творі спостерігається прояв алеоторики у загальній сонористичній спрямованості, що обумовлює включення спеціально узгоджених методів. В партитурі, яка за винятком деяких випадків має графічний характер, є значна кількість графічних образів. Однак наявність графічної партитури автоматично не класифікує це твір як «рухома форма». Композитор докладно зафіксував у партитурі всі деталі виконання та їх порядок. Більшість параметрів музики залишається під його контролем. Тим не менше, багато авторських знаків не можуть бути однозначно інтерпретовані, а трактування окремих епізодів повністю залежить від інтерпретатора.

Одним з таких прикладів є факт, що організація звуків у часі залишається більш-менш приблизною. В окремих фрагментах звукові послідовності мають ритмічний характер, але це більше виняток, і в більшості випадків тривалість є досить умовною (додаток 9).

Протяжність фрагментів, зокрема виконуваних ударними інструментами, не регламентується композитором. Однак він вводить спеціальні символи, які вказують на конкретний спосіб тимчасової організації звуків про які йшлося у попередньому підрозділі (додаток 6)

У окремих епізодах все ж таки присутні такти, але вони не несуть метричну функцію; вони виконують роль роздільних елементів, які відокремлюють групи кластерних звучань. У своєму визначенні аспектів часового виміру Цао Гуанпін користується низкою символів, що є традиційними для національної практики музикування (вони часто зустрічаються у творах китайських композиторів XX століття). Вони спрямовані на фіксацію вільного темпу, фермати, вільне повторення або декілька повторень. Окремо існує група позначень, що допускає варіативність у інтерпретації звукових груп, у конкретному контексті вказуючи кількість повторень, а саме довільну або фіксовану кількість повторень конкретного

мотиву. Також існують символи, які ще більше спрямовані на досягнення ще більшої вільності та імпровізаційності, а саме вказівки на те, що виконуються подібні до попередніх звукові структури, переміщення декількох звукових груп у вільному порядку. Останній символ означає, що порядок заданих композитором елементів може змінюватися за збереження мотивних контурів: звукового складу, тривалості, регістру. Незвичний графічний символ – -Цао Гуанпін розшифровує як «звуки дощу». Й звукову реалізацію автор характеризує як вільне та «фантастичне» виконання («Rain Sounds» – «Free and fantastic playing»). В даному випадку ми бачимо, що авторські пояснення не дають жодної інформації про образний бік композиції, тому її звукова реалізація не підкоряється законам психологічного переживання. Тобто відповідно до основного завдання алеаторних творів (або алеаторних фрагментів) на перший план виходять такі виконавські категорії, як тиша, спонтанність дій, споглядання за процесом тощо.

Щодо творів «відкритої форми», то варто навести твердження В. П. Чинаєва, яке конкретизує, що їх змістом є «власне тембр, співвідношення ритмічних та динамічних величин, тривалість пауз» [106, 96]. Основною виконавською задачею стає пошук «краси форми як такої», «краси самого процесу її формування» [106, 98].

Отже, можна пісумувати, що імпровізаційна природа алеаторних творів – Гао Піна, Тан Дуна, Цао Гуанпіна – спрямована на «техніку станів» [106, 96], яку виконавець повинен передати відповідно до індивідуальних уявлень.

Алеаторика, яка використовує випадковість і випадкові елементи, відіграла важливу роль у музичних експериментах, особливо під час культурної революції в Китаї. Це було спрямовано на руйнування традиційних музичних структур та вираження нового підходу до творчості, подібно до прагнень постмодерністів розкрити та переробити основи «великої повісті» в мистецтві. У китайській музиці, спроби впровадити алеаторичні елементи для усунення традиційних музичних структур та практик є за своїм змістовим

наповненням спробою побороти домінуючий стиль, що й обумовило спробу подолати традиційні устої, які були аналогічними до зусиль постмодерністів, а саме розкрити та змінити основи «мета-розповіді» у літературі та мистецтві. Перехід від алеаторики у музиці Китаю до постмодернізму можна розглядати як реакцію на традиційні норми і структури. Так само, як алеаторика порушувала класичні музичні норми, постмодернізм розбивав загальноприйняті уявлення про метафізичний світ та великі розповіді.

Постмодернізм, як культурний рух, ставив за мету підірвати загальноприйняті норми та загальні тенденції до метафізичних уявлень після Другої світової війни. Використання цитат, пародій, еклектики та іронії стали характерними для постмодерністського підходу у музиці. Зв'язок між цими двома концепціями полягає в їхньому спрямуванні до руйнування та перетворення. Як алеаторика порушувала традиційні музичні межі, постмодернізм так само руйнував звичайні уявлення про метафізичний світ та великі розповіді. Обидва стильові підходи прагнули до відкриття нового інтерпретаційного поля, де творчий акт може розглядатися як результат постійних експериментів та відмови від усталених норм. У контексті культурних і політичних змін у Китаї, постмодерністська музика може бути сприйнята як спосіб відображення невизначеності та зміни. Так само, як алеаторика віддзеркалювала досвід культурних трансформацій, постмодерністська музика була спрямована на відбиття сучасних поглядів через переосмислення можливостей музичного матеріалу. Таким чином, перехід від алеаторики у музиці Китаю до постмодернізму можна розглядати як еволюцію в музичному виразі, що відбиває зміни в культурному контексті та сприйняття творчості як постійного експерименту та руйнування традиційних меж.

Постмодерн, який у західноєвропейській культурі виник як продукт розпаду великих ідеальних смислів, у китайській культурі XXI століття не реалізує себе «духовно-негативним чином», оскільки виявляє глибинні зв'язки

з уявленнями про «вічний кругообіг буття», кругообіг, в якому справжньою основою є «новий нескінченний варіативний повтор», тобто те, що повторює те, що вже «колись було», але на новому рівні розвитку.

Цікаво, що одним з найперших жанрів у яких відбився постмодернізм, згідно з Дай Башень, стала соната [28, 71]. Як наголошує науковець, соната як жанр, орієнтований на безпосередність передачі суперечливо-духовного стану самопочуття-самосвідомості особистості, практично відразу полюбилася композиторам і стала одним із найбільш затребуваних жанрів фортепіанної творчості. Суттєво, що у попередньому розділі Сонатіна Ван Лісана також розглядалася як ознака синтетичних впливів на початку 80-х XX ст.

Однак, соната стала улюбленою формою для китайських композиторів не в традиціях діалектики, тобто європейської свідомості, що має коріння у епосі Просвітництва, але виключно «китайським» змістовим наповненням, глибоко відповідно до специфіки орієнтованої на внутрішній спокій духовності традиційного китайського світосприйняття. При цьому виявляється парадокс взаємодії культур у швидких глобалізаційних процесах у світі – китайська соната виявилася (через свою духовність) не просто традиційно китайською, але також такою образною сферою, яка вельми близько перегукується з духом постмодернізму у сучасній європейській (що претендує на глобалізм) художній культурі.

Людина у XX ст. й ще більше, у XXI столітті існує на межі постійних соціальних турбулентностей, у просторі взаємодії, що впливають одна на одну. Але у противагу ідеям Просвітницької епохи, коли піднесення буржуазії стало важливою рушійною силою соціального руху, тепер ця людина вже не настільки дійсний суб'єкт соціального руху, в якому вона головним чином «лише бере участь», тепер вона більше набуває значення дієвої складової, та набуває статусу фундатора, організатора дійства, у яких вона може навіть й не бути присутньою чи задіяною особисто. Саме така складна суперечливість, помножена на відсторонення всесвітньо-історичної ідеї, яка живила світову

культуру, отримала своє вираження в сонатній творчості композиторів постмодерністських течій. Піаністична соната XXI ст., як особливий жанр китайської композиторської творчості, у певному глибокому розумінні стала результатом одночасної експансії глобальної культури на територію Китаю і під впливом китайської музики, яка стрімко розвивалася й також логічно доходила до цієї культури. Для розгляду специфіки конотації стильових процесів у контексті проблеми духу постмодерну на прикладі аналізу жанру сонати, який є особливо показовим для «духовності постмодерну» та постмодернізму як стилю епохи, варто зосередитися на характерних прикладах сонатної творчості композиторів Чу Ванхуа, Джан Чао і Тан Дуна.

Чу Ванхуа, відомий китайський піаніст і композитор, отримав професійну освіту у Мельбурні (Австралія) у 1982 році. Отримана фундаментальна підготовка за нормами традиційної західноєвропейської композиторської школи істотно вплинула на його творчість. Твори композитора поєднують західні навички з елементами традиційної китайської музики [31, 42]. Розглянута тут Друга фортепіанна соната, яка була написана ним у 2006 році. Соната №2 Чу Ванхуа нагадує відносно традиційний твір у стилі близькому до романтичної сонатної творчості, зокрема до творців пейзажної образної сфери.

Соната має одночасну форму. Основна тема утворюється з двох інтонаційних елементів, що є контрастними один одному: моторного токкатно-динамічного характеру та контрастного епічно-піднесеного, що у противагу характеризується ефектом припинення моторного руху та є похідним від останньої застиглого картинного образу. Побічна партія має лірично-пісенний характер. Композитор використовує ностальгічні образи (додаток 10).

Інтонаційний розвиток у сонаті передбачає переважно варіативний підхід. Щодо мотивного розвитку тематичного матеріалу, то композитор обмежується цим підходом, що пояснюється виразовою структурою сонати,

що ґрунтується на основі своєї тонально-гармонічної організації, при важливості музичної образності. Зазначене постає як звернення до романтичної живописності в сонаті, де у масштабах інтонаційного матеріалу побічної партії цілком протиставляється матеріал головної партії. Варто наголосити, що й головна партія має більш зображальний характер, ніж проявляє динамічну проблемність діалектичної єдності у свідомості композитора. Отже, музичний образ сонати, з позицій, відповідних сучасному західному сприйняттю XXI ст., представляє собою структуру свідомості, яка адекватно розкривається скоріше у категоріях спостереження та цікавості, а не діалектичного протиріччя у єдиній сутності в загальній свідомості особистості. Такий спосіб сприйняття можна умовно назвати «соціально-заспокоєним», не збудженим прагненням досягнення піднесених цілей. Як наголошує Чжан Шуан це відбувається не через те, що цілі всесвітньо-історичного розвитку досягнуті, і прийшов час спочивати на лаврах в повній гармонії між реальністю та ідеалом [98, 54]. Навпаки, це сталося через те, що XXI століття побудовано на глобалізаційних підходах, де соціальний ідеал втратив свою особисто-людську форму реалізацію, а історичний час, коли ідеал земного людського буття, як втілення едему, остаточно виявив свою принципову нереалізовність; навпаки реальність особистого-соціального буття виявилася духовно розчарованою якістю індивідуума. Це переживання «Я-концепції», де відступила гострота прагнень до прориву у світле завтра, але актуалізувалася потреба в щасливому сьогодні, пам'ять про різне, але пережите і прекрасне минуле, що власне й стає естетикою постмодерністів.

Чу Ванхуа описує стан своєї душі епічно-ліричними кольорами. Це дійсно картина буття, а не особистий музично-драматичний заклик змінити світ навколо і пристрасне відбиття особистого (діалектичного подвоєння) духовного прагнення до цього. Тобто, у цьому випадку це є яскравим прикладом «не модернізму, але постмодерну» [109, 154]. Саме такі ознаки відсторонення від нормативів класичної сонатності стають ще виразнішими,

ніж у музичному творі Чу Ванхуа, проявляючи себе у Сонаті (для гобоя та фортепіано) Чжан Чао.

Соната Чжан Чао з позицій музично-мовного конструкту та композиторського письма належить до вже специфічної музичної структури XX століття, зокрема характеризується повністю іншим підходом до інтонаційно-звукової організації, що базується на мажорно-мінорній системі. Звукові комплекси, що складаються зі звуків кварто-секундної тривалості, принципово поєднують умовні вертикалі гармонії та умовні горизонталі мелодії у позиціонуванні інтонаційного матеріалу та не створюють достатньої основи для відмінності тематики сонати за адекватними ладно-гармонічними ознаками, які є типовими для класичної сонатності.

Акустична образність чітко відтворює образ збудження душі індивідуума, що тяжіє до романтичної сутності. Однак, це збудження є безальтернативним і скоріше представляє собою не стільки динамічний розвиток образу з його внутрішнім прагненням до вирішення сутнісного протиріччя, скільки просто відбиток руху ради руху, що можна трактувати як неокласичний пробний досвід реконструкції форми традиційної сонати, наповнений інтонаційно-духовним вмістом, далеким від традиційної романтичної сонатності з її чітким спрямуванням на розвиток образу через протиріччя. За своєю сутністю, соната тяжіє до єднання через створення наскрізної лінії розвитку і, незважаючи на наявність глибоко вираженої драматургії контрастів, сприймається майже на одному подиху; відчувається як цілісний внутрішньо завершений твір, який не потребує додаткових частин.

Чжан Чао, описуючи свій власний метод музичного творчості, стверджує, що: «Лише співставлення, розгортання та контраст гармонії та дисгармонії можуть створювати насичені кольори. В іншому випадку емоції подібні до простої води – тобто позбавленої напруги» [7, 132]. Композитор прагнув виразити той вибуховий стан душі, і це вдалося, проте це вже не авангардні специфічні духовно-естетичні конструкції пошуку та вільності у

творінні, а постмодерн, динамічний нарис – вибуховий порив ради самого себе.

За думкою відомого китайського музикознавця Сун Цзиня, в професійній музиці, навіть у «Новій хвилі», до якої дослідник відносить творчість Тан Дуна, дуже мало творів, які є чисто постмодерністськими, якщо такі взагалі є, то, в основному, це щось змішане з модернізмом [7, 152]. Постмодерністський елемент є більш характерним для пізніших композицій композитора.

Соната для фортепіано «The Banquet» Тан Дуна занурює нас у затишну атмосферу сюїтних циклів, які були так поширені у фортепіанній музиці XIX століття та сучасній кіномузиці. Чотири частини – це чотири картинки. Всі частини мають близький одна до одної образно-емоційний настрій. Основний тон – ліричний. Зв'язок з традиціями сонатності XVIII-XIX століть відбувається передусім через використання терміна «соната», але за фактом існує деконструкція класичного сонатного образу з реконструктивним результатом у вигляді музично-інтонаційного продукту, що має зображальний ефект. Розгляд сонати дозволяє говорити про наявність елементів і ознак, характерних для традиційної класичної сонати, у розташуванні умовно-головної і умовно-побічної теми експозиції, а також проявлення ознак, що розрізняються репризністю. Іншими словами, на інтонаційно-структурному рівні музичного процесу в окремих моментах можна відзначити риси неокласичної сонати. Проте загальна конструкція інтонаційності все ж таки не створює достатньої основи: ні для того, щоб виникло зіставлення музичних тем, що дійсно має художньо-виразну протилежність, ні для того, щоб реалізувати принцип розвитку, який відповідає мотивно-тематичному розвитку.

Одного разу Тан Дун сказав: «Мені подобається перетворювати зір на слух, а потім підштовхувати цей слуховий відчуття до насолоди зором» [10, 94]. Крізь усі чотири картини пролягає тематична мелодія. Тематична мелодія

«Пісні Юєрен», створена Тань Дуном на основі розповідей в стародавній китайській прозі, зв'язує першу частину з другою. Теми третьої та четвертої частин відповідно з'являються заздалегідь у попередній частині (додаток 10.2). Структурна форма є одним з елементів музичної композиції, що виконує важливу роль у немузичному художньому вираженні. Це саме специфіка постмодерністської свідомості, для якої, щоб позначити твір особливим значущим символом, зовсім не обов'язково, щоб це позначення мало собою об'єктивні та загальновизнані підстави-ознаки. Композитор звертається до позначення свого циклу терміном «соната», напевно, не стільки демонструючи відданість нормам класичного музичного мистецтва, скільки таким чином виражаючи своє власне бачення змісту цього слова.

Зазначене дозволяє констатувати, що сонатна творчість китайських композиторів початку XXI століття має певну принципову відмінність у характеристиках цього музичного жанру не лише від класичної сонати композиторів Віденської класицизму, але також від композиторів історичної епохи Романтизму, що сформовано у наслідок тривалих впливів та інтеграції європейської музичної культури, амеріканської та збереження власної традиції. Така конотація власне й дозволяє говорити про унікальність, де європейська формоструктура з стильовими амеріканськими змінами базується на основах розгортання китайської моделі музичної культури, що побудована на конфуціанських традиціях.

Варто наголосити, що потсмодернізм логічно входить до майже всіх жанрів та форм китайської музичної культури, серед них й п’єси, й концерти, й опери. В контексті цього дослідження зупинимося ще на декількох творах, які є потенційно цікавими для розкриття теми конотації стилів.

Розглянемо докладніше особливості двох композицій Чень Цигана – «Миті Пекінської опери» для фортепіано та Концерту «Ер Хуан» для фортепіано з оркестром. Перше твір був створений у 2001 році за замовленням оргкомітету II Міжнародного конкурсу піаністів імені О. Мессіана.

Композиція відрізняється яскравою образністю та «стилістичним плюралізмом». Це виражається у конгломераті тем Пекінської опери, що характеризують справжні національні образи, з елементами імпресіоністського мистецтва. Музикознавець Чжан Шуан визначає жанр твору «Миті Пекінської опери» як розгорнуті варіації на дві теми, підкреслюючи подібність його форми до структур Шенберга [120, 107-109]. Темпове співвідношення розділів – «повільно-швидко-повільно» – має своєю основою традиції китайської опери з інструментальним інтерлюдією. Зони інтерлюдії та постлюдії Чень Циган позначає за допомогою примітки «Пролог». Центральний розділ – динамічний цикл із семи варіацій з елементами прологу та завершується кодою. У даному випадку йдеться про тип варіаційного циклу, пов'язаний з образною трансформацією вихідного матеріалу: від епічної теми в пролозі через скерцозний характер віртуозних варіацій до глобального переосмислення початкового образу у апофеозному Largando перед епілогом.

У нотному тексті автор візуалізує експозицію двох тем: показ теми (I) та контртеми (II) відбувається одночасно, «за вертикаллю» (тема в правій руці та контртема в лівій руці спрямовані одна на одну у зустрічному русі) (додаток 11).

Обидві теми, які мають ідентичне ритмо-фактурне вирішення, були запозичені Чень Циганом із Пекінських опер. Тема I є інтерлюдією син сянь, що виконувалася Національним оркестром опери, або передуючи виходу головного героя, або як зв'язка між номерами. Інтерлюдія представляє собою повторення (кількість повторів змінна) певного мотиву, який є імпровізаційним варіюванням безпосередньо під час виконання. Цей музичний матеріал характеризує образ Сяошеня (не конкретного персонажа, а амплуа) та втілює наполегливість і самоволодіння. Цю тему Чень Циган використовував неодноразово: наприклад, у балеті «Запали червону лампу». Контртема (II) – це мелодія з Пекінської опери «Ер Хуан». Тему також

використовує композитор у Концерті для фортепіано з оркестром «Ер Хуан» (додаток 11).

Структура обох тем складається з квартово-секундових акордів. Тема I подається в ладу е-йуй, а контртема II в ладу es-йуй, тобто на півтону нижче, що створює враження збіжності звучання в паралельному ритмічному русі тем. Ця особливість наближає до гармоній Мессіана, для якого було характерним використання акордів нетрадиційної структури з чистими і збільшеними квартами («квартаккорд» Мессіана).

Чень Циган частково запозичує мессіанівський принцип побудови ладів обмеженої транспозиції, що складаються з «декількох симетричних груп, при цьому останній звук кожної групи завжди виявляється спільним з першим з наступної групи» [58, 91]. Композитор застосовує цей принцип для формування кожної з тем, але з деяким відхиленням від правил (додаток 11.1).

Починаючи з такту 19, з моменту зміни темпу, при виконанні теми I спостерігається використання методу транспозиції ладу. В правій руці тема повторюється незмінно, а в лівій – з кожною фразою транспонується на півтону вище (додаток 11.2).

У контексті розгляду тенденцій постмодернізму, як основного результату конотаційних процесів, доцільним постає коротко охарактеризувати розвиток кожної з варіацій. Внутрішня сила та енергія характеризують образну структуру основної теми у першій варіації. У подальшому розвитку, основна тема, немовби, «заповнюється» різними варіантами фактури, прийомами секвенціювання та орнаментального прикрашання мелодії.

Варіація 2 характеризується появою синкопових розривів метра, які стають важливим фактурним елементом циклу. У варіації 3 скерцозність зберігається завдяки коротким акордам на сильній долі, які перебиваються пасажами інтервальних послідовностей чи синкопами. У варіації 4 з'являється елемент змагальності завдяки передачі тематичного матеріалу з правої руки до

лівої (авторська зауваження – «нервово й точно»). По середині варіації тематика трансформується у цілотонові послідовності. У варіації 5, теми постійно змінюють своє розташування у регістрах: то перша тема переміщується у басовий регістр, а контртема – у верхній, і навпаки. Якщо в попередніх варіаціях відносна стабільність метра порушувалась лише синкопованим супроводом, то тут постійна зміна метра (майже потактова) розмиває відчуття стабільності, яка повертається лише з появою тактування 4/4. Композитор вдатно використовує різноманітні методи фортепіанної техніки: трьох - і чотиризвучні акорди, октавні послідовності staccato, martellato та інше.

У варіації 6 – ліричному центрі циклу – фігуративне тло слугує «подушкою» для викладання тематичного матеріалу в насичених чотиризвучних акордах. Чень Цигану, ніби мало звукового простору, і він вдається до трьохстрокового запису (хоча він епізодично з'являвся і в попередній варіації) (додаток 11.3).

Збільшена акордна текстура в варіації 7 свідчить про кульмінаційну зону циклу. У порівнянні з експозиційним викладанням, теми тут «розділяються», викладаються не одночасно, а чергуються. При цьому кожна з них викликає відповідь контрсили у вигляді руху martellato на тій же ладово-гармонічній основі (додаток 11.4). У цілому можна прослідкувати більш активно задіяну другу тему для створення кульмінаційного розвитку. Якщо у кульмінації переважає матеріал другої контртеми, то зона коди повертає нас до першої теми, оточеної зміненими імпресіоністськими відтінками прологу (це враження створюється завдяки послідовностям чистих квінт, що сходяться та розходяться). Отже, можна стверджувати, що у творі Чен Циган «Миттєвості Пекінської опери», спостерігається органічне об’єднання західних та національних стилів, що складають цілісну картину

З позицій конотацій та впливів у стильовому контексті, а саме використання національного тематизму, величезний масштаб задуму,

варіаційні методи розвитку проявляє інша фортепіанна композиція Чень Цигана, а саме Концерт для фортепіано з симфонічним оркестром «Ер Хуан».

У порівнянні з попередньою композицією, цей твір має більш європейський дух. В ньому досить виразно проступають неоромантичні риси. Свідчать про це одночастинна форма поемного типу, розділи якої мають ознаки трьохчастинного циклу, принцип розвитку композиції – від стриманого темпу до швидкого, а потім повернення до початкового руху, розташування зони кульмінації відповідно до золотого перетину структури, використання розширеної тональності, арсеналу романтичної фортепіанної техніки в усьому різноманітті фактурного варіювання (октавні подвоєння, швидкі акордові послідовності, швидкі пасажі та інше), багатство артикуляційних прийомів.

У партитурі Концерту наявні певні відхилення від класичного парного складу симфонічного оркестру: задіяні дві валторни, дві труби та два тромбона, група ударних інструментів представлена досить різноманітно, а серед обмежено використовуваних інструментів є вібрафон та челеста. У принципах формування оркестрового складу, простежується тенденція до камерності, про що свідчать багато епізодів соло для духових та ударних інструментів та порівняно незначна кількість tutti.

Слід відзначити наявність поліфонічних методів розвитку тематичного матеріалу, де разом з фортепіано залучаються інструменти духових і ударних груп (особливо відзначаються ехо-ефекти в партіях челеста та вібрафону). Це дозволяє говорити про специфіку інтерпретації концертного жанру у формі варіацій, яка не є типовою для нього.

Розвиток Концерту фактично відбувається на матеріалі наспіву Ер Хуана (який також є другою контртемою у композиції «Миттєвості Пекінської опери»). Епічний за характером, наспів відрізняється нисхідним квінтовим рухом. Він відкриває вступний повільний розділ (на початкових тактах тема тільки намічається), домінує у поліфонічному епізоді, де він представлений у імітаційному викладі з оберненою відповіддю.

Щодо образного аспекту, Чень Циган робить акценти на відтворенні медитативних станів у вступному та заключному розділах. На це вказують численні ноти в партитурі, наприклад, «the player should be very calm, as if meditating» («виконавець повинен бути дуже спокійним, ніби медитує»).

У Концерті спостерігаються різноманітні сонорні явища. Матеріал вступу для соло фортепіано викладений на чотирьох нотних станах, з ремаркою: «echo, as if played by another pianist» («ефект ехо, ніби грає інший піаніст»), що свідчить про бажання акцентувати розсіяні у просторі звукові шари. В тихих нюансах використовується також педаль, яка створює природній ефект обертонів, східне співвідношення оркестрових голосів, що створює кластерні ефекти.

Стиль фортепіанної музики Чень Цигана доволі складно віднести до певного напрямку: в ньому присутні впливи О. Мессіана, неоромантичні риси, ряд ознак, притаманних сонорним композиціям, і національний компонент. Основна відмінність творчості Чень Цигана від творів його співвітчизників полягає у відмові від авангардної технології, у спиранні на традиційні виразні засоби та у пошуку за їх допомогою індивідуального концептуального рішення. У його творах упізнаються орієнтації класичної західної естетики, до яких застосовні поняття «краси» та «виразності». Зазначені риси можна розглядати як відображення в його творчості постававангардних тенденцій. Говорячи про конотацію стилю наприкінці XX-початку XXI століття не можна пройти повз філософської системи Тайцзи, яка отримала достатньо яскраве втілення у однойменному фортепіанному творі Чжао Сяошен та про яку вже згадувалося у попередньому підрозділі. Чжао Сяошен - видатний сучасний китайський композитор, професор Шанхайської консерваторії та піаніст-імпровізатор. Він зумів поєднати давньокитайську філософсько-естетичну систему тайцзи з принципами серійного методу композиції, тим самим піднявши діалог національного і європейського, традицій і сучасності на новий рівень. Композитор розробив власний метод композиції, що

сформувався на ґрунті китайської концепції їнь і янь: теорії, згідно з якою всі процеси у Всесвіті можуть бути розглянуті з точки зору гармонії діаметрально протилежних принципів, таких як консонанс і дисонанс, емоції і логіка, порядок і хаос, національне і міжнародне. Музика повинна прагнути до гармонії між цими полюсами. У середині 1980-х років композитор був зайнятий пошуком синтезу сучасних західних ідіом та традиційної китайської музики, що у 90-х роках він заглибився в імпровізацію на основі розробленого ним методу композиції тайцзи. Його дослідження в цій сфері призвели до розробки системи тайцзи, яка взяла свої ідеї з поєднання традицій даосизму та конфуціанства. Принципи цієї системи описують взаємозв'язок між янь та інь, двома протилежними аспектами відносин у природі та всесвіті. Янь вказує на активність, рух і динаміку, тоді як інь означає пасивність, спокій та статичність. Система тайцзи вбачає, що рух та спокій чергуються одне з одним, створюючи різницю між янь та інь та імпліментує ці два принципи у музичне мистецтво.

Так, в системі тайцзи лежить ідея взаємодії та взаємозалежності між протилежними аспектами всього, що існує. Це включає в себе взаємоперетворення, доповнення, збагачення, поглинання та спільне становлення, утворюючи всю реальність. Принципи янь і інь описують глибокий зв'язок між цими протилежностями, який доповнює істотність усього, що існує, включаючи і те, що перевищує сприйняття людини [10, 48-50]. Чжао Сяошен не лише теоретично розробив нову систему композиції, але й продемонстрував її на практиці у своїх власних творах. У 1985 році він написав Концерт для фортепіано «Бог надії», який відображав його теоретичні підходи до композиції.

Концепція інь-янь є центральною для Чжао Сяошена у його підході до композиції музики. Він розглядає цю концепцію як важливий креативний інструмент, що відображає взаємодію і доповнення протилежностей. Композитор використовує численні аспекти ідеї інь-ян, починаючи від 64

гексаграм з китайської книги «І Цзин» (Книга Змін), для створення своїх музичних рядів.

Концепція інь-янь у творчості Чжао Сяошена дійсно виявляється на практиці через використання різних ладів та їх взаємодію в його музичних композиціях. Він демонструє це, поєднуючи інь та ян елементи, що відображають протилежності, в музичних партіях та в структурі своїх творів

Більшість його фортепіанних творів складні для виконання і вимагають віртуозної техніки, а також здатності точно імітувати звучання традиційних китайських інструментів. Багато творів були написані спеціально для цих інструментів або з їх участю. Наприклад, п'єса «Лазурний небесний свод і біла хмара» для флейти і дерев'яної колотушки, концерт «Один» для ерху і гаоху з оркестром китайських народних інструментів, твір «Слухання циня» для ерху і фортепіано, п'єса «Заклик фенікса».

У п'єсі «Лазурний небосхил та біла хмара» для флейти та дерев'яної колотушки виявляється використання інь та ян ладів у різних інструментальних партіях. Те ж саме можна спостерігати в п'єсі «Слухання циня», де партія фортепіано та ерху змінюються місцями у використанні інь та янь ладів. За допомогою музики, Чжао Сяошен втілює концепцію інь-янь у звучанні, структурі та гармонії своїх творів. Він використовує 64 гексаграми як основу для створення мелодичних та гармонічних моделей, що репрезентують різноманітні можливості взаємодії інь та ян. Ця концепція надає йому можливості створювати музику, яка відображає баланс та взаємодію протилежностей.

П'єса «Тайцзи» справді є важливим творчим здобутком Чжао Сяошена і відображає його бажання злити елементи східної та західної музичної традицій. Принцип інь-янь, що базується на взаємодії протилежних сил і енергій, є основною ідеєю п'єси «Тайцзи». Ця п'єса відзначається не лише своєю музичною формою, але й синтезом культурних підходів Сходу та Заходу. Чжао Сяошен розглядає стародавню форму дань цюй як початкову

точку своєї структури та з'єднує її з сонатною формою, що є характерною для західної музики. Це віддзеркалює його спроби об'єднати різні традиції та створити щось унікальне та специфічне, що б поєднало дві культури. Танцювальна форма дань цюй має аркову структуру, що включає три частини. Перша частина – інтродукція сань-сюй (散序) – зазвичай виконується у вільному темпі солістом або ансамблем. Це інструментальна частина, яка не містить співу або танцювальних рухів. Середня частина – чжун-сюй (中序) – включає інтенсивний музичний розвиток у кількох розділах. Остання частина – по (破) – є заключною і танцювальною, зазвичай повторюється кілька разів, звучить у швидкому темпі і завершується кульмінацією.

Темпи різних частин та розділів утворюють таку послідовність: свободно (散) – повільно (缓) – помірно швидко (中速) – швидко (快速) – знову свободно (散). У п'єсі «Тайцзи» ми спостерігаємо вільну форму, що має риси дань цюй та сонатності. Композитор виділяє в творі 8 розділів: по (破), чен (承), ци (起), жу (入), хуан (缓), юн (庸), цзи (急) і шу (束). Ця структура базується на 8 триграмах філософії тайцзи. Зміна розділів обумовлена не лише зміною темпу, але й появою нового інтонаційного матеріалу – нових гексаграм.

Композитор підкреслює, що 8 розділів «Тайцзи» слід розглядати як арочну (концентричну) форму або сонатну форму з дзеркальною репризою. Розділи A, B і C виступають як експозиція, D - розвиваючий розділ, C1, E, B1, A1 розглядаються як дзеркальна реприза з включенням епізоду, який викладає новий матеріал. Спираючися на власні погляди Чжао можна розглянуто форми дань цюй і сонатної форми з дзеркальною репризою:

1.Розділ По (破) (такти 1-11). Це розділ A. У оригінальному варіанті форми дань цюй, цей розділ є фінальною частиною в темпі престо, але в «Тайцзи» він виконує функцію початкового розділу, його темп автор позначає як largo di molto.

2.Розділ Чен (承) (такти 11-25). Темп залишається тим же - largo di molto. Ця частина відповідає розділам B і C (відноситься до експозиції) і містить початкові такти розробки D (з такту 23).

3.Розділ Ци (起) (такти 26-45). Adagio. Протягом цієї частини матеріал розроблювального розділу D продовжує розвиватися.

4.Розділ Жу (入) (такти 46-53). Цей розділ розробки відрізняється від попереднього частою зміною темпів.

5.Розділ Хуан (缓) (такти 54-64). Продовження розділу D. Темп Lento.

6.Розділ Юн (庸) (такти 65-75). Завершує розвивальний розділ D і включає наступний після нього розділ C1 (початок дзеркальної репризи) в темпі Moderato.

7. Розділ Цзи (急) (такти 76-91). Відповідає розділу E (presto).

8.Розділ Шу (束) (такти 92-103). Заключний розділ, що вбирає в себе B1 і A1 (tempo primo, largo di molto).

Така форма є відбиттям традиції китайської музики. Емоційні стани змінюють один одного відповідно до теорії восьми триграм тайцзи. Заключений в закриту арочну форму, матеріал у своєму розвитку проходить ряд етапів: від простоти і упорядкованості на початку - до більшої свободи організації, більш складного і дисонансного звучання в середині, і до відновлення ясності і порядку в кінці. Поступове ускладнення в роздільному розділі обумовлене процесом послідовного додавання нового інтонаційного матеріалу.

Арочна структура, що присутня у п'єсі, а також алюзії на триграми тайцзи, дозволяють провести паралелі з давньокитайською поезією. У давньому Китаї музичні композиції запозичували поетичні форми: ци 起 (початок); чен 承 (основна тема); чжуань 转 (розвиток); і хе 合 (закінчення). У п'єсі Чжао Сяошена ци представляє собою експозицію, чен і чжуань – розробку, хе – репризу. У давньокитайській поезії початковий і заключний

розділи буквально «відображалися» один в одному, замикаючи у форму розвиток поеми і з'єднував крайні розділи.

Крім того, у п'єсі «Тайцзи» композитор вдається до імітації багатьох китайських національних інструментів, серед яких гонг, дзвіночки, ерху, бамбукова флейта, сяо флейта, шен. Ці методи допомагають розкрити усі межі тембру фортепіано, збагачують його звучання барвами цілого національного оркестру. У результаті, Чжао Сяошену вдалося піднести діалог між Сходом і Заходом на новий рівень, синтезувати найвизначніші раціональні системи композиції XX століття з східною філософією.

Отже, початок XXI століття ознаменував чіткий вектор у китайській фортепіанній культурі, щодо формування власного тсилю, що поєднував сучасні західні традиції зі збереженням власної самоідентичності.

Висновки до третього розділу

З 1980-х років у творчості китайських композиторів починається період експериментів, коли перероблення та синтезування історичного досвіду європейської та рідної музичної культури призводить до створення нових художніх форм. У фортепіанній творчості китайських композиторів починаючи з 1980-х років домінують авангардні тенденції. Проаналізований матеріал показує, що досить органічно до китайської творчої практики (Ло Чжунжуна, Чень Мінчжі, Чень І, Яо Хенлу, Чжао Сяошена) увійшла серійна техніка. Виявлено, що серійні твори китайських композиторів 1980-х – 1990-х років продемонстрували в основному опору на «класичні», розроблені А. Шенбергом та А. Веберном, додекафонні принципи роботи з серією – проведення дванадцятитонового ряду в його основних формах (прима, ракохід, інверсія, ракохідна інверсія, транспозиції, звернення до поліфонізованої фактури, фрагментація серії, компліментарність сегментів серії (часто сегменти транспозиційно або інверсійно еквівалентні один одному. При цьому авангардні засоби фортепіанних композицій були

спрямовані на реалізацію ідей або концепцій, що сягають національних цінностей, що отримало прояв у поєднанні традицій – звернення до архаїчних джерел рідної культури та сучасні композиційні техніки. Розвиток сонористичного напряму (творчість Тан Дуна, Лян Лея, Чень Сяоюна та ін.) у китайській фортепіанній творчості рубежу XX-XXI століть було обумовлено розв'язанням нових художніх завдань, що передбачають відображення в музиці різноманіття проявів сучасного світу та специфіки національної музичної творчості. Зазначено, що це обґрунтовано зі спрямуванням композиторів розширювати палітру звукових можливостей інструмента та акцентуванні потенційних можливостей фортепіано для імітації традиційних інструментів.

Аналіз фортепіанних творів вказаних композиторів продемонстрував достатньо обмежене впровадження алеаторних технік, що містять випадкові елементи у музику. Ці алеаторні елементи зазвичай зустрічаються в епізодичних частинах творів і служать, скоріше, експериментальним явищем ніж головним структурним елементам. Перевага лишається за техніками, що передбачають певне вільне та/або випадкове виконання відповідно до визначених композитором меж, що обумовлює й низку специфічних засобів фіксації тексту.

Виявлено, що відхід від авангарду до постмодернізму відбувається через конотаційні прояви та стилістичну багатоплановість, де звукові засоби, у тому числі й нетрадиційні техніки гри на фортепіано поєднуються з елементами національної музичної культури. Такий підхід визначає базисні тенденції у розвитку китайської фортепіанної музики на початку XXI століття, де композитори орієнтуються на гармонійне поєднання минулого та сучасності, зберігаючи при цьому свою індивідуальну авторську ідентичність.

Наведено використання світоглядних традицій у музичній спадщині, як результат конотації національних традицій та європейської системи композиції. Найбільш яскравим прикладом чого став авторський метод

тайцзи, розроблений композитором Чжао Сяошеном на основі однойменної давньокитайської філософсько-естетичної системи. Спираючись на «Канон змін», Чжао втілив у звуках 64 гексаграми, що постають у вигляді серійних рядів, які складаються з двох дзеркальних частин – інь і янь. При цьому виявлено, що композитор спирається на китайські традиції серійної музики: звернення до пентатонічних звукових гексаграм, компліментарність «половинок» інь і янь (друга половина гексаграми завжди еквівалентна першій, являючи собою еквівалент першого сегмента, або транспозиційний еквівалент, або ін.).

Отже, проведений аналіз фортепіанних творів китайських композиторів кінця XX початку XXI століття, дозволяє стверджувати, що процес інтеграції сучасних західних технік композиції відбувався з достатньо критичних позицій з боку китайських творців, що призвело до конотації стилів, яка стала логічним втіленням китайської музичної постмодерністської естетики.

ВИСНОВКИ

Резонанси культурної взаємодії та впливу між китайською та західною культурами виявляють складне явище, що є результатом глобалізаційних процесів та розширення міжнародних зв'язків. У процесі еволюції стильових напрямів у китайській фортепіанній музиці з перехідним відрізком від XX до початку XXI століть відбувалася інтеграція різноманітних музичних традицій, зокрема східних та західних (європейських та американських), при цьому прослідковується тенденція збереження іманентних якостей кожної з культур у процесі їх адаптації у просторі китайського музичного мистецтва. Складність цієї взаємодії визначалася не тільки музичними аспектами, але й соціально-політичними умовами кожного конкретного історичного етапу, а також впливом різних естетичних концепцій на творчість композиторів.

1. Проаналізовано історичні передумови для виникнення діалогу західних та східних традицій у контексті соціо-культурних змін. Проаналізовано важливість місіонерських шкіл як центрів поширення західної музичної культури, зокрема фортепіанної, на теренах Китаю. Розглянуто діяльність окремих місіонерів, як передумову для створення мистецько-стильової взаємодії й виявлено такі особистості, як Лі Мадоу (Маттео Ріккі), який сприяв настанові культурного діалогу через музичні заходи в контексті місіонерської візії; Жан Жозеф Марі Аміо (Отця Аміо), чиї зусилля призвели до взаємної зацікавленості музикою та пошуку спільних рис між західною та східною культурою; Томас Перейра (Сюй Лішен), який першим переклав західноєвропейський музично-теоретичний матеріал китайською у своїй праці «Елементи музики» та інших. У контексті розвитку місіонерського руху в західній академічній музиці помітний вплив китайської музичної традиції. Визначено соціально-політичну роль музичної культури в історичному дискурсі взаємозбагачення традиціями Китаю та західних країн, де академічна музика у культурах обох учасників діалогу має свої характерні особливості,

стилі та традиції. Відомі композитори, серед яких Дж. Пуччіні, К. Сен-Санс М. Равель, активно включали у свої твори елементи східних мелодій, інструментальних технік та ритмів, використовуючи їх як символічний знак екзотичної цінності. Акцентовано, що вплив західних стилів та технік на китайську академічну музику стимулював рух до збереження власної культурної спадщини, що насамперед проявлялося у збереженні специфічних формоструктур творів та викладенні музичного матеріалу. Виявлено, що інтенсивна взаємодія з західною музикою у Китаї відбувається у XX столітті, хоча й має не регулярний характер, що обумовлено політичними змінами всередині країни. Виявлено, що у першій половині століття були закладені основи вищої музичної освіти з орієнтацією на провідні консерваторії Європи, вивчалися європейські музичні інструменти та формувалися перші національні симфонічні оркестри у Шанхаї, Пекіні, Харбіні. Зростав інтерес до європейської музики як минулих епох, так і сучасності. Багато молодих музикантів здобували освіту на Заході, серед яких Хуан Цзи, Сяо Юмей, Лі Шутун, Дин Шаньде, Сі Сінхай, Ма Сицун та інші. Наголошено, на значенні діяльності німецьких музикантів В. Френкеля та Ю. Шлосса, під час їх викладання у Шанхайській консерваторії, що сприяло знайомству китайських здобувачів освіти з атональними, серійними техніками та творами майстрів Нової віденської школи. Визначено, що саме на цьому етапі було закладено стильові основи музичної культури Китаю, а саме акцент на балансі знання традицій, вивчення старовинної музики та сучасної західної композиторської творчості з метою синтезування характерно-національних, східних елементів з західними композиційними техніками, що власне й обумовило потенційні процеси стильової конотації.

2. Розглянуто розвиток фортепіанної культури Китаю з позицій стильової взаємодії між національною та західною традицією. Виявлено, що базисом для створення стильової взаємодії від 1915 до 1970-х рр. став романтизм, як найбільш адаптований за своїм змістовим наповненням до

китайської ментальності. В еволюції стилістичного розвитку в китайській фортепіанній музиці висвітлено основні тенденції з позицій адаптації романтичного стилю, а також наголошено на значенні імпресіонізму, як такого, що імпліцитно тяжіє до процесуальності світосприйняття у китайській ментальності. Розглянуто традиції європейського романтичного мистецтва, які відбилися у жанрових особливостях музичних форм та застосування засобів виразності відповідно до їх адаптації до традицій національного мистецтва. Зазначено створення національно-орієнтованого вектору романтизму, який сформував стильовий напрям, що є результатом синтезу особливостей національного музичного мислення з його філософським змістовим наповненням, програмності та образної конкретності. На основі цього визначено, що перша половина XX століття є за своєю сутністю балансуванням на межі «свого» і «чужого», що обумовлено необхідністю знаходження контактності між принципово новим (ненормативним для цієї культури) та традиційним. Визначено, що це призвело до синтезу на більш глибинних рівнях – ідейно-змістовному та композиційному, де у пріоритеті лишається створення китайського стилю, а звернення до регіональної стилістики в музичній творчості передбачає вивчення та використання фольклорних джерел, а також інтерпретацію їх унікальних особливостей, які є похідними від художніх традицій певного регіону. Композиції у «китайському стилі» можуть включати різноманітні аспекти: вони можуть ґрунтуватися на вокальній та інструментальній тематиці національної музики, відтворювати сутність національних художніх творів та відзначати особливості традиційних жанрів музики, театру, поезії, формоструктури, принципи ладово-інтонаційної та ритмічної організації, включаючи звукоутворювальні засоби, що мають звуконаслідувальне значення.

Засоби романтичного стилю трактовано з позицій виявлення бінарного конкретно-достовірного та аксіологічного, ціннісно-перетворюючого

способів відображення реальності, з переважним переважанням другого над першим. В результаті романтизм у мистецтві постає як культурно-історична складова, як універсальний тип творчого мислення, «інваріант парадигми, що закладає «програму епохи», стимулює пошук художніх форм для передачі інтуїтивно уловлених художником-творцем нових духовних імпульсів, дозволяє дослідникам оцінити його евристичну функцію у розвитку новоєвропейської музичної культури, але при цьому зберігати свої власні традиції.

3. Охарактеризовано основні стилістичні напрямки та композиційні техніки у фортепіанній музиці другої половини XX — початку XXI ст, а саме авангард, сонорність, серійність, серіальність, алеаторика та постмодерністські тенденції тощо. Виявлено, що активізація китайського авангарду спостерігається з 1980-х років та є прямим наслідком закордонних впливів, які здобувалися через фактичне перебування (переважно навчання) китайських музикантів закордоном та/або через освітні тенденції безпосередньо у Китаї. Наголошено, що у 1980-х-2000-х роках з'являються нові для китайської культури стильові напрямки, серед яких тенденції, націлені на діалог з попередніми традиціями (європейськими, китайськими): неофольклорні тенденції (у творах Чень І та Чжоу Лун); поставангардні явища (у творчості Чень Цигана); застосування різних авангардних течій, що активно використовують серійну та серіальну техніки (Чень І, Пан Чжиміню, Чень Мінчжі), сонорику (Ло Чжунжуну), алеаторику (Гао Пін, Тан Дун, Цао Гуанпін). Виокремлено специфічні національні риси у творах для фортепіано які спрямовані на збереження китайської своєрідності, а саме: використання елементів національної музики архаїчного періоду (мовленнєвий, співочий тематизм, малооб'ємні звукоряди, специфічні ритмокомплекси тощо), синтезування фольклорних елементів з прийомами, характерними для творів європейського імпресіонізму, сонористичних та мінімалістичних композицій (Чу Ванхуа).

Зазначено, що національний компонент у таких творах проявляється у використанні серій, близьких за структурою китайським ладам, у їхній особливій символічній навантаженості, мелодійній милозвучності. Раціональність мислення в авангардній творчості китайських композиторів знаходить вираження у застосуванні нумерологічного методу, дотриманні суворої симетрії у побудові музичних форм (Яо Хенлу).

Виявлено, що сучасна творчість композиторів Китайської Народної Республіки визначається характерною рисою – поєднанням різних авангардних музичних технік в одному музичному творі. У творчості Лян Лея можна виявити ознаки використання серійної, серіальної та сонорної техніки, у Цао Гуанпін та Тан Дун виявлено синтез сонорних і алеаторних технік. Наголошено на суттєвій перевазі вивчення нових тембральних можливостей фортепіано що спричинило розвиток сонористичного напрямку в китайській фортепіанній музиці на перехресті XX і XXI століть, представленого такими композиторами, як Тан Дун, Лян Лей і Чень Сяоюн. Виявлено, що алеаторні засоби композиції використовуються обмежено і лише в окремих фрагментах музичних творів, які використовують авангардні техніки.

Зазначено, що постмодернізм у музиці китайських композиторів функціонував як спосіб відкриття нового інтерпретаційного простору, де творчий акт може розглядатися як результат постійних експериментів та відмови від усталених норм (Чу Ванхуа, Джан Чао і Тан Дуна). Філософська складова постмодернізму проявилася у творчості Чжао Сяошена з його авторським методом тайцзи, розроблений композитором на основі однойменної давньокитайської філософсько-естетичної системи.

4. Проаналізовано ряд фортепіанних творів китайських композиторів з позиції конотації стилів. Розглянуто сонатину для фортепіано Ван Лісана (1957), як твір, що визначив магістральний вектор розвитку китайської фортепіанної музики; де виявлено традиціями фольклорного музикування та європейською академічною спадщиною. Зокрема, національний колорит

твору визначається двома основними чинниками. У Сонатині багатогранно представлено імітація звучання народних інструментів: шена (I частина), хулуси (II частина), гонгів та барабанів (фінал). З іншого боку, композитор тяжіє до використання традиційних китайських ладів: юй-лада (головна партія I частини), гун-ладаin F (побічна партія) тощо. При цьому трактування жанру: будова циклу та окремих частин, використання поліфонічних прийомів, способів мотивної розробки – зближує вказаний твір із західноєвропейськими зразками. Твір Ло Чжунжуна, «Три п'єси для фортепіано» (1986) визначено як результат поєднання західних традицій з китайськими у застосування додекафонної техніки, зокрема цей цикл є результатом вчення Й. М. Хауера про «тропи». Серійна техніка як результат збереження символічного значення природного простору та сучасних європейських композиційних технік, знайшла широке застосування в фортепіанних творах Чень Мінчжі, зокрема проаналізовано його композицію є «Вісім п'єс для фортепіано» (1982). З позицій вивчення серійного методу у китайській фортепіанній музиці наведено цикл «Дзеркало і перспектива: чотири фортепіанні п'єси на основі серії» Яо Хенлу, створений у 1990 році де використано символіку числа за якою композитор будує звуковий матеріал використовуючи шестизвучний ряд. Розглянуто твір Цао Гуанпіна «Нюйва», як один з найяскравіших прикладів використання нетрадиційних принципів нотації з введенням додаткових символів для позначення звуків та як такий, де на перший план виходять виконавські категорії – тиша, спонтанна дія, споглядання, що трактована як елементи алеаторики.

Проаналізовано фортепіанну композицію «C-A-G-E» (1993) Тан Дуна, який використовує сонорні можливості інструменту та містить закодоване значення – у монограмі (назві твору), зашифровано ім'я його вчителя – Дж. Кейджа. Ця монограма визначає й звуковисотну складову музичної тканини, яка складається з чотирьох звуків – c, a, g, e. Звуковисотні обмеження призвели до перерозподілу змістового навантаження, а саме підсилення

значущості тембру, регістру та динаміку. Композиція «C-A-G-E» продовжує низку творів китайських композиторів з розширеною інтерпретацією фортепіано та залученням додаткових предметів, які використовуються як для видобування звуку, так й самі є джерело звучання. Проаналізовано творчість Лян Лея та виявлено використання ним композиційних технік, які є за своєю сутністю конотацією композиційних методів західних традицій та філософського підходу до споглядання китайського світосприйняття: «поліфонія одного звука», «тіні», «дихання», трансформація як рух енергії тощо, які розглянуті на прикладі циклу «My Windows» (2006-2007).

З позицій вивчення постмодернізму у композиторській спадщині Китаю розглянуто сонатну творчість композиторів Чу Ванхуа, Джан Чао і Тан Дуна. Охарактеризовано еклектичність у зверненні до жанру сонати й у трактуванні її звукового простору. Виявлено деконструкцію традиційної класичної сонати, що стає джерелом творчого продукту, еклектичного за своєю суттю та звукозображальними характеристиками. Соната постає як порушена жанрово-смислова єдність, при споглядальності та духовності, без традиційно-діалектичного підходу. У фортепіанних композиціях французького та китайського композитора Чень Цигана можна виявити стильову різноманітність, включаючи синтез сонорних технік, елементи національного мистецтва та романтичні віяння. ці композитори відмовляються від радикальних авангардних технологій та звертаються до традиційних виразних засобів, що свідчить про існування поставангардних тенденцій у китайській фортепіанній музиці у 2000-х роках.

Найбільш складним різновидом синтезу національних традицій та європейської системи композиції став авторський метод творення тайцзи, розроблений композитором Чжао Сяошеном на основі однойменної давньокитайської філософсько-естетичної системи. Спираючись на «Канон змін», Чжао виклав у звуковому вигляді 64 гексаграми, що постають у вигляді серійних рядів, «розколотих» на дві нерозривні «дзеркальні» половинки – інь

і янь. У п'єсі «Тайцзі» автор поєднує західні та східні принципи формоутворення: старовинну китайську форму данина цюй, початок якої поклав однойменний народний танець, та риси сонатної форми із дзеркальною репризою.

5. Виявлено аспекти, що обумовили процес зіставлення елементів різних стилів при збереженні їх індивідуальних специфічних складових, що й створило умови для конотації та виникнення унікальних стильових зразків у фортепіанній музиці Китаю.

Історичні та культурні зміни: Після падіння імперії та встановлення республіканського уряду в Китаї на початку XX століття сталася революція, яка суттєво змінила культурний ландшафт. Цей період відзначився спробами асимілювати західні цінності та інновації, у тому числі й музику, яка стала доступною завдяки інтернаціоналізації насамперед освітнього процесу. Політичні фактори: Політичні зміни та реформи в Китаї, зокрема в період Культурної революції, призвели до обмеження доступу до західної музики. Однак після завершення цього періоду в 1970-1980-х роках відбулася велика лібералізація, що відкрила можливості для вивчення та впливу західної музики. Інноваційність композиторів: китайські композитори та піаністи продемонстрували інноваційний підхід, шукаючи способи адаптації західної музичної культури до китайського контексту. Вони експериментували з елементами європейського романтизму, імпресіонізму, які визначили магістральні тенденції до збереження власної національної культури та адаптації західних впливів, що було реалізовано у впровадженні авангардних технік та сучасних композиційних методів. Поєднання традицій та інновацій: Китайські музиканти зберігали свою національну ідентичність та музичні традиції, поєднуючи їх з ідеями та техніками західної музики. Це відзначалося, наприклад, у використанні традиційних китайських мелодій та інструментів у сучасних композиціях. Вплив культурних обмінів: зростаючий обмін культурою між східними та іншими країнами, а також важлива роль Китаю на

світовій сцені сприяли конотації стильових складових, як невід’ємної частини соціо-історичного континууму.

Отже, конотація стилів у китайській фортепіанній музичній культурі це постає як характерна риса мистецтва кінця XX – початку XXI ст.. Конотація може розглядатися як явище, що декларує збереження власних традицій, при адаптації сторонніх впливів, тобто елементи однієї культури чи стилю мистецтва можуть впливати на іншу культуру, але при цьому зберігають свою власну ідентичність. Це надає можливість використовувати нові ідеї та техніки, але при цьому не втрачати зв'язку з корінними традиціями. Стильова конотація у фортепіанній музиці Китаю протягом XX - початку XXI століть є результатом складного історичного, культурного та соціального контексту. Культурна конотація між східним і західним світом є цінним ресурсом для розвитку сучасного суспільства. Вона приносить нові можливості, розширює культурну різноманітність, сприяє інноваціям та поглиблює міжкультурне розуміння.

Проведене дослідження не є вичерпним з позиції вивчення стильових конотацій у контексті впливу західних культур на фортепіанне мистецтво Китаю й передбачає подальше продовження в аспекті вивчення стильових зразків у «китайському стилі», визначення підходів до стилеутворення у сучасній композиції, аналізі творчості композиторів, а також поглибленого вивчення конотації регіональних зразків китайської музики у контексті формування фортепіанної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андросова Д. Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. Київ, 2005. 235 с.
2. Бай Е. До проблеми інтеграції китайського фортепіанного мистецтва у світовий музичний просторі [кит. мовою]. *Північна Музика. Харбін*, 2013. Вип. 241. С. 35-36.
3. Бай Е. Звуковий світ фортепіанних творів Олексини Луї. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство* : зб. наук пр. Харків: ХДАДМ, 2012. № 5 С. 105-109.
4. Бай Е. Китайська фортепіанна музика у контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва: дис. … канд. мистецтвознавства: Харків, 2014. 198 с.
5. Бай Е. Фортепіанна творчість Ван Лісаня у контексті світового процесу глобалізації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти :* зб. наук. пр. Харків, 2012. Вип. 37. С. 498 – 505.
6. Бу Лі. Розвиток фортепіанної музики в Китаї періодів Нової та Новітньої історії [кит. мовою]. *Вісник консерваторії імені Сі Сінхая*. Гуаньчжоу, 2004. № 3. С. 48 – 87
7. Бян Мен. Формування та розвиток фортепіанної культури в Китаї [кит. мовою]. Пекін: Хуа Ює. 1996. 399 с.
8. Ван Анью. Дослідження китайських фортепіанних творів в контексті гармонії нової епохи [кит. мовою]. Ухань: Видавництво Сіаньського університету, 2004. 264 с
9. Ван Анью. Проблеми гармонічних інновацій в музичних творах Китаю нашого часу [кит. мовою]. *Вісник Центральної консерваторії*. Пекін, 1985. № 2. С. 14 – 18

10. Ван Бан Сін, Ян Ханзу. Історія китайської філософії [кит. мовою]. Таїбей: Вид-во Ейр Юніверсіті Прес, 1995. 759 с.
11. Ван Ін. Особливості втілення національних традицій у фортепіанному мистецтві Китаю, естетичний аспект сприйняття [кит. мовою]. Тяньцзінь: Тяньцзіньська консерваторія, 2007. 258 с.
12. Ван Чанкуй. Культура китайської фортепіанної музики [кит. мовою]. Пекін: Вид-во щоденної газети Гуан Мін, 2010. 270 с.
13. Ван Чунь Е. Краса вільного стилю в перекладах традиційних китайських інструментальних творів для фортепіано [кит. мовою]. *Народне мистецтво*. 2009. № 7. С. 44-52
14. Ван Юйхе. Коротка історія сучасної китайської музики [кит. мовою]. Пекін: Народна музика, 1991. 127 с.
15. Ван Юйхе. Нова китайська музика першої половини XX століття та синтез східних та західних тенденцій [кит. мовою]. *Журнал Пекінської держ. консерваторії*. 1995. № 2. З. 24 – 32.
16. Ван Юйхе. Огляд творчості сучасних китайських музикантів [кит. мовою]. Ч. 1. Пекін: Література та мистецтво, 1992. 89 с.
17. Варнава Р. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу» автора (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського): дис.канд. мистецтвознав. Львів, 2017. 223 с.
18. Вей Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю:дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 187 с.
19. Вей Тінге. Розвиток фортепіанної творчості у Китаї [кит. мовою]. *Дослідження музики.* Пекін. 1983. № 2. С. 97-102
20. Вей Тінге. Співвідношення традиційного і сучасного музичних напрямів у китайській фортепіанній музиці [кит. мовою]. *Китайське музикознавство*. Пекін, 1987. С. 1 – 3.
21. Вірановський Г. Музично-теоретична система стародавнього Китаю:

(короткий нарис). *Одеський музикознавець*, 93. Одеса, 1993. С. 54-72.

22. Ву Гуолінг. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці 19-20 століть: автореф. дис. канд. мистецтвознавець. Одеса, 2006. 16 с.
23. Ву Ю. Роль жанру транскрипції у розвитку стилю китайської фортепіанної музики [кит. мовою]. Чжончін: Хінанський ун-т, 2006. 139 с.
24. Гао Ябін. Коротка історія музичних контактів Китаю із Заходом. Китайська енциклопедія. Пекін, 1994. С. 287-299
25. Герасимова-Персидська Н. Нові звучання – нові знаки: сучасна музика в історичному ракурсі. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського:* Науковий журнал. 2010. Вип. 3 (8). С. 39–46.
26. Герасимова-Персидська Н. XXI століття і musica mundana. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: Науковий журнал. 2008. Вип. 1 (1). С. 90–97.
27. Григоренко Е. Джон Кейдж. Творчість. Київ: Музична Україна, 2012. 232 с.
28. Дай Байшен. Дослідження китайської фортепіанної музики [кит. мовою]. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 2014. 384 с.
29. Дай Байшен. Особливості перекладів для фортепіано китайських народних мелодій [кит. мовою]. *Збірник праць Уханьської консерваторії*. Ухань, 1999.
30. Демченко А. І. Колаж та полістилістика у мистецтві XX ст. Мистецтво XXI ст. Литва. 2005. № 2. С. 28-52.
31. Жао Сяошенґ. Фортепіанна література [кит. мовою]. Пекін: Юйхуа Прес, 2000. 249 с.
32. Жарков А. Деякі інтегративні тенденції у мистецтві напередодні XXI століття та парадигматичний характер техніки композиції. Музикознавство: з XX у XXI ст. *Науковий вісник національної музичної*

академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. 7. С. 101-107.

33. Катрич О. Стиль музиканта виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобичі : Відродження, 2000. 100 с.
34. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. Тернопіль: СМП «АСТОН», 1998. 300 с., нот.
35. Кияновська Л. Музична антропологія і її перспективи в сучасній гуманістичній науці. Вісник НАКККіМ, № 1. 2019 С. 231-234
36. Конфуціанство у Китаї. Проблеми теорії та практики. Київ, 1982. 264 с.
37. Конфуцій. Лунь Юй. Пекін: Народне видавництво, 1998. 224 с.
38. Кун Цзивей. Музична творчість як мистецтвознавча проблема: дис. на здобуття наук.ступ. доктора філософії спец. 025 музичне мистецтво. СумДПУ імені А. С.Макаренка. Суми, 2021. 194 с.
39. Лан Лі. Минуле, сьогодення та майбутнє китайської фортепіанної освіти [кит. мовою]. Сичуань: Сичуаньський педагогічний університет, 2011. 157 с.
40. Лі Хаунчжі. Сучасна китайська музика [кит. мовою]. Пекін: Народна музика, 2000. 318 с.
41. Лі Хуасінь. Взаємодія культур у музичній творчості: китайські образи у західній музиці. Вісник НАКККіМ. № 3, 2023. С. 276-281
42. Лі Хуасінь. Історичне становлення музики, як специфічного явища культури Китаю. Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект: Матеріали XII Всеукраїнської науково-практичної конференції (13 – 14 квітня 2023 року). Київ: КМАЕЦМ, 2023. С.136-138.
43. Лі Хуасінь. Серійна техніка у китайській фортепіанній музиці. Музикознавчі студії Поділля – 2023: Тези Всеукраїнської науково-практичної конференції (20-21 квітня 2023). Вінниця. 2023. С. 50-52.
44. Лі Хуасінь. Сонористика у китайській фортепіанній музиці XX ст. *Арт-Платформа*. 2023 р. № 7. С.71-83

45. Лі Хуасінь. Специфіка ладової організації китайської музики на прикладі творчості Сюй Чанцзюн. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр.* 2023. Вип. 43. С. 175–180.

46. ЛІ Хуасінь. Стильові інтеракції Схід-Захід у фортепіанній музиці. Міжнародна наукова конференція «Мистецька освіта – культурні виміри», 15 травня 2023 р. Молдова, Академія музики, театру та образотворчого мистецтва, 2023. С.19.

47. Лі Цзіті. Введення в аналіз структури у китайській музиці [кит. мовою]. Пекін: Вид-во Центральної консерваторії, 2004. 588 с.

48. Лі Цянь. Особливості виконання деяких фортепіанних творів [кит. мовою]. *Інформаційний науковий вісник.* Шаньдунь: Лінсінський педагогічний інститут, 2008. С. 180 – 181.

49. Лі Шіюань. Сучасна музика: діалог з традиціями Заходу [кит. мовою]. Шанхай, 2004. 303

50. Лу Цзє. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ ст.: дисертація кандидата мистецтвознавства. Львів, 2017. 244 с.

51. Лю Бінцян. Музично-історичні паралелі розвитку мистецтва Китаю та Європи. Одеса: Астропринт, 2014. 440 с.

52. Лю Ї. Персоніфікація музичного вислову як виконавська проблема (на матеріалі камерно-вокальної музики китайських композиторів ХХ століття): дисертація кандидата мистецтвознавства. Харків, 2018. 246 с.

53. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Одеса, 2004. 173 с.

54. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.: дис. канд.мистецтвознав.Харків, 2018.218 с.

55. Маркова О. Герменевтичний зріз музичної культурної соціології. Вісник

НАКККіМ, 1. 2019. С. 235-239

56. Маркова О. Інтонаційність музичного мистецтва: наукове обґрунтування та проблеми педагогіки. Київ: Музична Україна, 1990. 182 с.
57. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. Концептуальні питання сучасного музикознавства. Київ: НМАУ, 2009. С. 106—111.
58. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник. Київ. 2013. 272 с.
59. Москаленко В. Творчий аспект музичної інтерпретації: дослідження. Київ, 1994. 197 с.
60. Опарик Л.М. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання: автореф. дис. … канд. мистецтвознав. Львів, 2007. 20 с.
61. Пен Цзісян. Загальна теорія мистецтвознавства [кит. мовою]. Пекін: Народная музика, 2003. 348 с.
62. Пилатюк О.Б. Першовиконання музичного твору як феномен сучасного соціокультурного континууму : дис... канд. мистецтв. Львів, 2006. 283 с.
63. Польська І. І. Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві. *Культура України*. Вип. 46, ХДАК, 2014. С. 267–275.
64. Пу Фан. Дослідження фортепіанної творчості Ван Лісана. *Музичне мистецтво.* Шанхай. 1989. № 1. С. 67–75
65. Пэй Хан. Жанр фортепіанної сюїти: компаративний аналіз європейської та китайської музичної творчості : дис. … канд. мистецтв. Харків, 2009. 160 с.
66. Рощенко О. Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму: автореф. дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03; Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського.Київ., 2006. 33 с.

67. Рябуха Н. Звуковий образ как феномен культури: досвід міждисциплінарного синтезу. *Культура і сучасність*, Київ, 2014. Вип. №2, С.112-119.

68. Сан Тун. Пам'яті В. Френкеля та Ю. Шлосса *Мистецтво музики*: журнал Шанхайської консерваторії музики, 1990. №1. С.7-18

69. Самойленко О.І. Музикознавство та методологія гуманітарного знання. Проблеми діалогу. Одесса: Астропрінт, 2002. 243 с

70. Сун Ян. Дослідження стилю та культури китайської фортепіанної музики [кит. мовою]. Пекін: Сіньхуа, 2015. 334 с.

71. Сухленко І. Ю. Твір композитора у виконавській практиці: тотожність/ідентичність-відкритість-цілісність. Аспекти історичного музикознавства. ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2017. Вип. Х. С. 169-180.

72. Сяо Ін. Обробка народної музики у фортепіанній творчості композиторів Китаю: дис. канд. мистецтвознавець. Львів, 2002. 225 с.

73. У Ген-Ір. Традиційна музика Сходу (Китай, Корея, Японія) історико-теоретичний аналіз. Пекін 2011. 415 с

74. У Гуочжу. Енциклопедія фортепіанного мистецтва [кит. мовою]. Пекін: Олімпіада, 1999. 257 с.

75. Фань Літянь. Основи китайської буддійської філософії [кит. мовою]. Перше видання. Пекін: Видавництво Китайського народного університету, 2002. 1269

76. Фань Юй. Серійна техніка у китайській камерно-інструментальній музиці 1980–1990-х років. *Вісник Сіаньської консерваторії* [кит. мовою]. Сіань, 2019. С. 20-25.

77. Фекете О. В. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харків, 2010. 20 с.

78. Фэн Чанчунь. Музичні тенденції у Китаї першої половини XX століття [кит. мовою]. Пекін: Китайська академія мистецтв, 2005. 238 с.

79. Хе Сисянь. Дослідження китайських фортепіанних творів нового

періоду розвитку Китаю [кит. мовою]. Мистецтво, науки та технології. Ханчжоу: Чжецзянська академія сценічного дизайну. 2017. № 30 (10). С. 55-58.

80. Хоу Юе. Професійне фортепіанне виконавство та навчання Китаї у першій третині ХХ століття [кит. мовою]. Пекін. 2008. 198 с.

81. Хуан Пін. Стародавній Китай – філософія музики та музика філософії. *Вчені Китаю* [кит. мовою]. 2006. № 12 (202). С. 31-32.

82. Хуан Чжулін. Відображення філософської категорії «Чі» у фортепіанній музиці Китаю. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти. ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. Вип. 21. С. 109 –116.

83. Хуан Я. Особливості ритму у фортепіанних п'єсах «в стилі Сіньцзян» [кит. мовою]. *Вісник Інституту Шіцзячжуана*. 2005. № 2. С. 115-118.

84. Хуан Я. Специфіка стилетворення у китайській музиці». *Вісник Інституту Шіцзячжуана.* 2005. № 4. С. 100-112.

85. Хуан Я. Фортепіано та національні стилі [кит. мовою]. *Вчені Китаю* 2006. № 12 (202). С. 38-39.

86. Цзен Сяоань. Вивчення стилів китайської фортепіанної музики [кит. мовою]. Пекін: Комерційна преса, 2010. 221 с.

87. Цзюй Ціхон. Сучасні китайські музики [кит. мовою]. Цінь Дао, 1997. 235 с.

88. Цзян Байань «Музична культура та естетика» [кит. мовою]. Пекін: Народная музика, 1993. 423 с.

89. Цзянь Цзін. Огляд китайського музичного мистецтва [кит. мовою]. Пекінський ун-т, 2001. 25 с.

90. Цинь Тянь. Образ рідного краю у фортепіанних творах китайських композиторів : дис. … канд. мистецтвознавства. Харків, 2012. 240 с.

91. Цюй Ва. Творчість Чу Ванхуа як відбиття провідних тенденцій китайської музики ХХ ст. [кит. мовою]. Тяньцзінь: Тяньцзіньська

консерваторія, 2015. 239 с.

92. Цюй, Ва. Фортепіанна творчість Чу Ванхуа в контексті фортепіанної музики ХХ століття : дис. на здобуття наук. ступ. канд. мист-ва. Київ, 2015. 231 с.

93. Цянь Женьпін. Історія китайської культури ХХ ст. Шанхай: Видавництво Шанхайської консерваторії. 2012. 514 с.

94. Чень Жуаньсюань. Імпресіонізм у фортепіанній музиці китайських композиторів: дисертація … канд. мистецтвознавства: Харків. 2014. 262 с.

95. Чень Лінцюнь. Музика Китаю ХХ століття [кит. мовою]. Шанхай, 2004. 453с.

96. Чень Лінцюнь. Музична культура Китаю в умовах Китайсько-японської війни [кит. мовою]. Шанхай, 2001. 275.

97. Чень Цзяньхуа. Поява і розквит західної духової музики в період династій Сун, Сін та Цин [кит. мовою]. *Вісник Сіаньської консерваторії* Сіань, 2009. Т. 29. №1. С. 44 — 50

98. Чжан Мін. Коротка історія фортепіанного мистецтва [кит. мовою]. Кайфен: Вид-во Хенанського університету, 2008. 278 с.

99. Чжан, Хуой, Гу, Юе, Гао, І. Дослідження культури фортепіанної музики [кит. мовою]. Чанчунь: Цзилінський університет, 2012. 248 с.

100. Чжао Дунмей. Новаторство та спадщина елемента висоти звуку китайської традиційної музики в сучасній музичній творчості [кит. мовою]. Китайська консерваторія, 2012.202 с.

101. Чжао Сяошен. Контекст китайського фортепіано [кит. мовою]. Шеньсійський педагогічний университет, 2003. 413 с.

102. Чжао Сяошен. Шлях до фортепіанної гри [кит. мовою]. Шеньсійський педагогічний университет, 2005. 231 с.

103. Чжао Юе. Походження китайської фортепіанної культури як приклад діалогу культур. *Мистецькі дослідження: різні сфери, підходи,*

досвід матер. І міжнародної конференції. Латвійська академія музики імені Я. Вітола. Рига. С. 82-88

104. Чжао Юе. Періодизація фортепіанної культури Китаю у дискурсі наукових підходів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2022 р. № 2. С. 188-192

105. Чжао Юе. Специфіка китайської музичної культури як філософсько-культурний код. *Мистецтво естради: проблеми виконавської практики, системи освіти й наукових досліджень : матер. V Всеукраїнської науково-практичної конференції* Київ: КМАЕЦМ. 2022. С.97-98

106. Чжихао Янь Проблеми фортепіанного мистецтва Китаю у працях китайських дослідників. *Українська музика: Науковий часопис.* Львів, 2017. 4 (26). С. 94 – 101.

107. Чжоу Чжан. Сучасні китайські композитори та їх музичні твори [кит. мовою]. Пекін: Нац. музика, 2003. 297 с.

108. Чжоу Чінь. Розвиток історії китайської фортепіанної музики [кит. мовою]. *Мистецтво фортепіано*. 2004. №3. С. 29-32.

109. Чи Шіюань. Китайська сучасна музика: діалог Вітчизни із Заходом [кит. мовою]. Шанхай, 2004. 303 с.

110. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об′єкт інтерпретології . Проблеми взаємодії мистецтва, педагогики та теорії і практики освіти: зб. наук. праць. Харків, ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2007. Вип.21. С. 178-188.

111. Шевченко Л. Стильова парадигма української фортепіанної культури ХХ ст. у світовому просторі.

112. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

113. Юань Юньцзя. Історія розвитку китайського симфонічного оркестру у першій половині ХХ ст. Циндао: Циндаоський університет, 2011. 62 с.

114. Ян Веньян. 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, 2011. Вип. 12.С. 362 – 371.

115. Ян Іюань. Вивчення формування стилю китайської фортепіанної музики. Сіань: Видавництво Шенсіського педагогічного університету, 2016. 240 с.

116. Ян Менлі. Статті по давньокитайській музиці [кит. мовою]. Пекін: Центральна музична консерваторія, 2001. 145 с.

117. Ян Хунбін. Китайське фортепіанне мистецтво [кит. мовою]. Пекін Видавництво університету Цінхуа, 2012. 309 с.

118. A Chinese Festival Thirty Pieces in Saibei Folk Style: Volume I by An-Lun Huang (Composer), Alton Chung Ming Chan (Editor) [Notes]. Warner Brothers Publications Date Published: 2002. 85 p.

119. A new compilation of the piano works by Huang An-Lun [Notes]. Shi Dai Wen Yi Publishing House, 2008. 196 p.

120. Amiot J. Memoire sur le musique des Chinois, Paris, 1997. 207

121. An J. Look at the two-way exchange/ bilateral nature between Chinese and Western music exchange, Northern Music, 9 (110). 2015. P. 133-134.

122. Anderson, W. & Campbell, P. (eds). Multicultural Perspectives in Music Education, Volume 3, Plymouth: Rowman and Littlefield Publishing.2010. 256 з.

123. Anselmo K. Chinese cultural in historical process. 2020. 346 p.

124. Banowetz J. The Pianist's Guide to Pedaling (Midland Book) ISBN: 978-0253207326, 1992. 320 p.

125. Bian Zushan. My Personal Opinions about the Master Works of Twentieth Century Chinese Composition. *People's Music,* Beijing, China, December 1995. 255 p.

126. Chen Lian. Chinese musical styles. People's Music, Beijing, China,

October, 1984. P. 55-57.

127. Chinese Music Society of North America. Home Page. 2018. 217 p.

128. Dawson R. S. The Chinese chameleon: an analysis of European conceptions of Chinese civilizatio. London, New York [etc.] : Oxford U.P., 1967. 135 p.

129. Friesen Phillip E. Unique Characteristics of Chinese Melody: From a Western Point of View. Chinese Music, XI / 3, 2008. P. 46-53.

130. Han K. The Modern Chinese Orchestra, Asian Music, 2007. № 11 (1). P. 1-43.

131. Idema Wilt L. Old Tales for New Times: Some Comments on the Cultural Translation of China's Four Folktales in the Twentieth Century.Taiwan Journal of East Asian Studies. 2012, № 1. P. 42-62.

132. Jones S. Ensembles: Northern Chinese. The Garland Encyclopedia of World Music . New York : Routledge, 2002. Vol. 7 : East Asia: China, Japan, and Korea. P. 199—202.

133. Lai A. Locating East Asia in Western Art Music (review), Notes: Quarterly Journal of the Music Library Association, 2004. 61(2). 454-456.

134. Lam J. Chinese Music and its Globalized Past and Present, Macalester International. 2004. 21 (1): 9.

135. Lei Weng. Influences of Chinese Traditional Cultures on Chinese Composers in the United States since the 1980s, as Exemplified in Their Piano Works : D.M.A. diss.; Division of Graduate Studies and Research of the Univ. of Cincinnati. USA, 2008. 176 p.

136. Li Huaxin (2023) Development of Chinese Piano Art of The 20th Century in the Context of Adaptation of Western Influences. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, 2023 No. 3 P.123-129

137. Li Xi-An. An Answer to the World's Challenge: Huang An-lun's Symphonic Concert. Research of Literature and Art, Beijing, China, February 1995. P. 84-88.

138. Lin Lezhi. Unterrichtsordnung der Anglo-Chinese College. Chen Xuexun (hrsg.): Lehrnachschlagewerk der chinesischen Erziehungsgeschichte in Neuzeit. Band III. Beijing, 1986. P. 138 – 150.

139. Lindorff J. (2004). Missionaries, Keyboards and Musical Exchange in the Ming and Qing Courts, Early Music. 2004. 414.

140. Liu C. C. A Critical History of New Music in China. Hong Kong : The Chinese University of Hong Kong, 2010. 960 p.

141. Lok Ng. Modern Chinese Piano Composition and its Role in Western Classical Musik: A study of Huang An-Lun's Piano Concerto № 2 in C Minor,Op. 57 : D.M.A. diss.; Univ. of North Texas. USA, 2006. 139 p.

142. Lu Jie. The Category of ―Concept‖ in the Paradigm of European and Chinese Music Cultures. Educational and behavioral Issues in Modern World II. Collected Works. Ternopil, 2014. P. 155-165.

143. Mao Cui. The best carrier of inheritance and development of Chinese national music culture. Hunan Normal University, 2011. 325 p..

144. Melvin S. Rhapsody in red: how western classical music became ChineseSheila Melvin. New York : Algora, 2004. 362 p.

145. Melvin S., Jindong C. Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese. New York: Algora Publishing, 2003. 179 p.

146. Mittler Barbara. Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949. 253 p.

147. Mungello, D. The Great Encounter of China and the West, 1500-1800, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers. 2009. 331 p.

148. Pei Yushu. An Analysis of the Attempted Amalgamation of Western and Chinese Musical Elements in Huang An-lun's Piano Concerto in G minor, Op. 25b. : Ph.D. diss; Univ. of North Texas. Denton, 1997. 41 p.

149. Robertson Roland. Globalization: Social Theory and Global Culture (Theory, Culture & Society Series). SAGE Publications, 1992. Printed in GreatiSritain by The Cromwell Press Ltd, Broughton Gifford, Melksham,

Wiltshire. 310 p.

150. Sebes J. Schobert S.J. The Treaty of Nerchinsk (Nipchu). A Case Study of the Initial Period of Sino-Russian Diplomatic Relations Based on the Unpublished Diary of Father Thomas Pereyra of the Society of Jesus. Macau, 1999, s. 257 – 260.

151. Shen Sin-Yan. Chinese Music in the 20th Century. Chicago : Chinese MusicSociety of North America, 2001. 284 p.

152. Shinichi Suzuki. Nurtured by Love: The Classic Approach to Talent Education. Translated by Waltraud Suzuki. 2003. 111 p.

153. Sun Jinan. Musikerziehungsgeschichte am Jahrestag in der Neuzeit (1840-2000), 2004. S. 9-10.

154. The Cambridge history of Chinese literature / edited by Kang-i Sun Chang and Stephen Owen. Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 2010. Vol. 1. 711 p.

155. Time Place and Music. An anthology of ethnomusicology observation c. 1550 to c. 1800 / Ed. F. Harrison. Amsterdam: Frist Knuf, 1973. 221 p.

156. Utz Ch. Cultural Accommodation and Exchange in the Refugee Experience: A German-Jewish Musician in hanghai. 337 p.

157. Wang Hui. China from Empire to Nation-State. Translated by Michael Gibbs Hill.Harvard University Press, 2014. 200 p.

158. Wing Yung. My Life in China and America. New York,1909. 320 p.

159. Wong, Hoi Yan. Recurrence as Identity in Chen Yi's Music. A Thesis Submitted in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree of Master of Philosophy in Music (Theory). The Chinese University of Hong Kong, 2007. 161 p. P. 9-10.

160. Wonhoven Frank. Developments in Mainland China’s New Music. Part I: From China to the United States. 227 p.

161.Zhang Q. An Introduction to Chinese History and Culture.Berlin & Heidelberg: Foreign Language Teaching and Research Publishing. 2015. 217 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Список публікацій здобувача

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Лі Хуасінь. Сонористика у китайській фортепіанній музиці. *Арт-Платформа,* № 7 (№ 1), 2023. С. 71-83 doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.71-83
https://art-platforma.kmaecm.edu.ua/index.php/art1/article/view/132
2. Лі Хуасінь. Специфіка ладової організації китайської музики на прикладі творчості Сюй Чанцзюн. *Мистецтвознавчі записки*.2023. Вип. 43. С. 175–180. DOI 10.32461/2226-2180.43.2023.286857
https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/MZ_2023_43_11.pdf
3. Лі Хуасінь. Взаємодія культур у музичній творчості: китайські образи у західній музиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 3. С. 276–281.
DOI 10.32461/2226-3209.3.2023.289856
https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/Visnyk_2023_3_nov.pdf

Стаття у закордонному виданні

4. Li Huaxin (2023) Development of Chinese Piano Art of The 20th Century in the Context of Adaptation of Western Influences. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, 2023 No. 3 P.123-129 https://doi.org/10.30525/2592-8813-2023-3-16
http://baltijapublishing.lv/index.php/bjlss/article/view/2174/2176

Відомості про апробацію результатів дисертації

Участь у міжнародних конференціях:

1. Лі Хуасінь. Стильові інтеракції Схід-Захід у фортепіанній музиці. Міжнародна наукова конференція «Мистецька освіта – культурні

виміри», 15 травня 2023 р. Молдова, Академія музики, театру та образотворчого мистецтва, 2023. С.19.

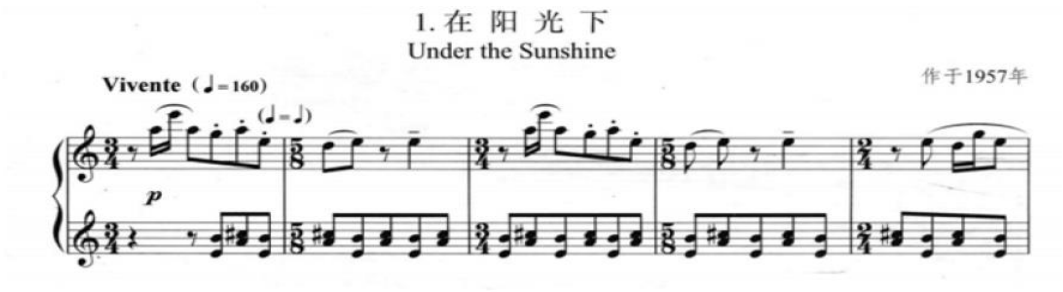
всеукраїнських:

1. Лі Хуасінь. Історичне становлення музики як специфічного явища культури Китаю. Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект: Матеріали XII Всеукраїнської науково-практичної конференції (13 – 14 квітня 2023 року). Київ: КМАЕЦМ, 2023. С.136-138.
2. Лі Хуасінь. Серійна техніка у китайській фортепіанній музиці. Музикознавчі студії Поділля – 2023: Тези Всеукраїнської науково-практичної конференції (20-21 квітня 2023). Вінниця. 2023. С. 50-52.
3. Лі Хуасінь. Естетика музики Тан Дуня (на прикладі музичного альбому до фільму «Тигра, що крадеться, дракон, що причайвся»). Музичний твір як інтенція художньо-виконавського мислення: матеріали XVII Міжвузівська студентсько-аспірантська науково-практична конференція. Дніпровська академія музики. Дніпро: ЛІРА, 2023.С. 36-39.

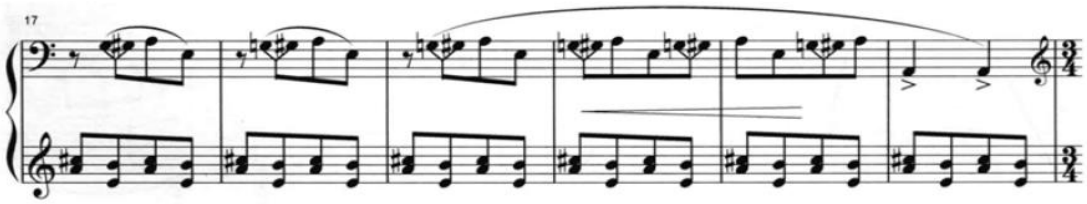
ДОДАТОК 1

Сонатина Ван Лісан

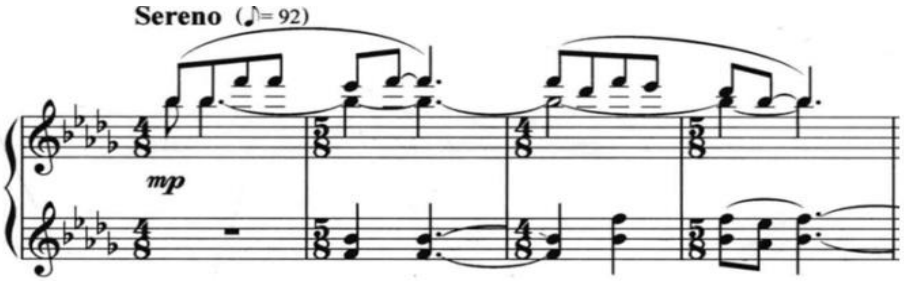
Головна партія



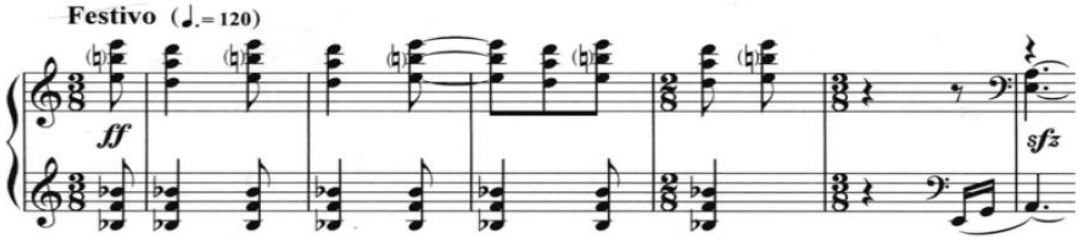
Контрастний елемент у головній партії (тт.17-22)



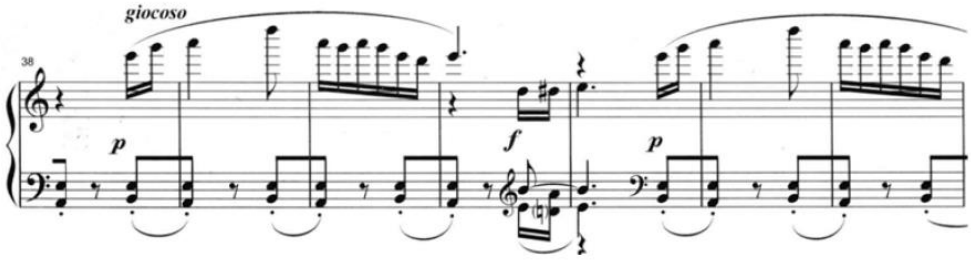
II частина



Фінал

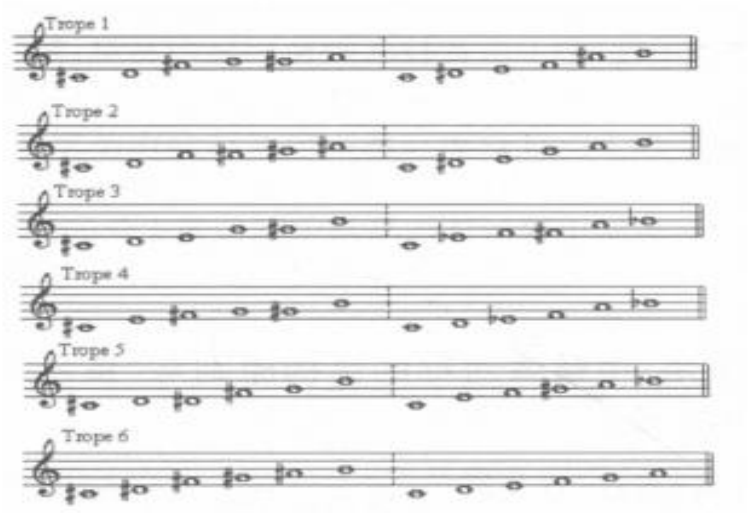


Скерцозний елемент фіналу

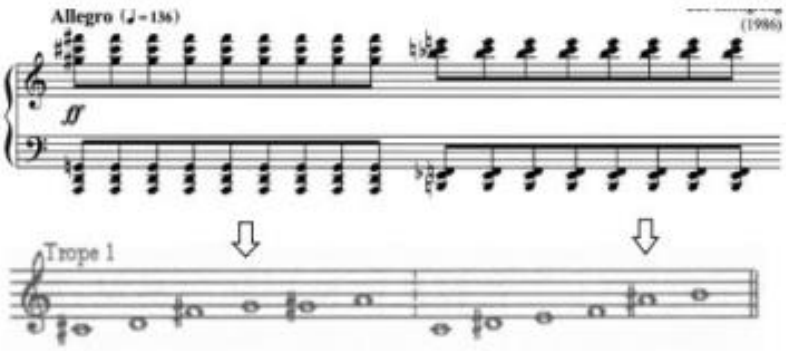


ДОДАТОК 2

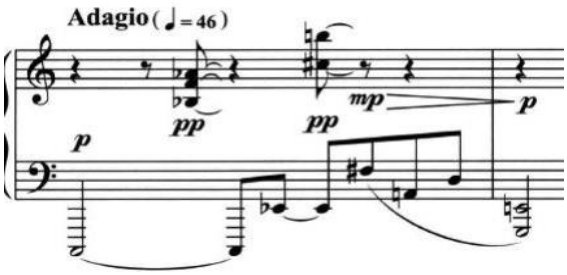
Тропи Ло Чжунчжун у творі «Три п’єси для фортепіано»

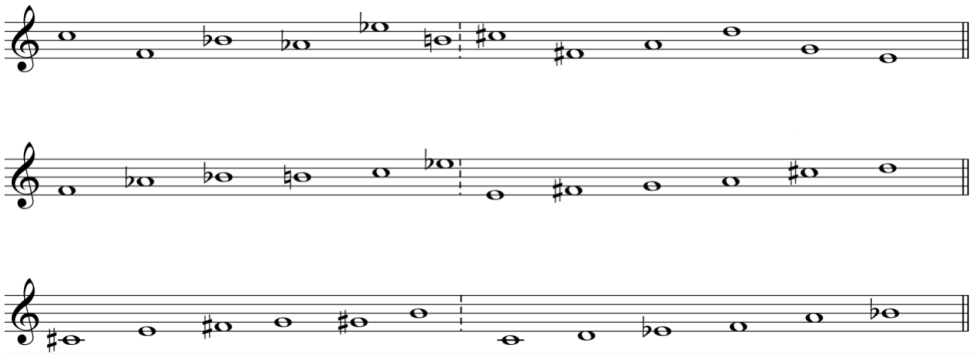


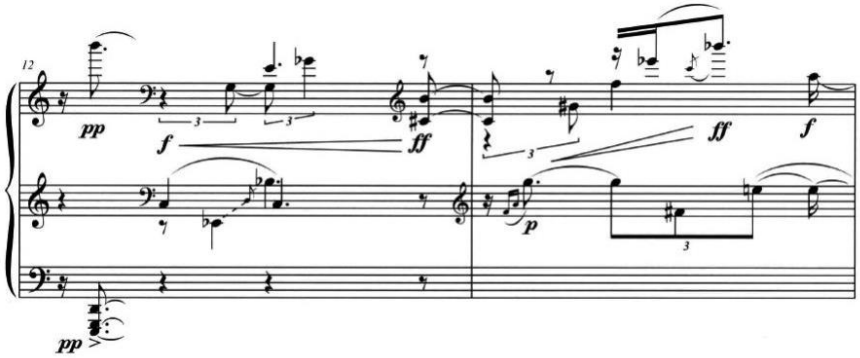
2.1. Токката. «Три пєси для фортепіано»Ло Чжунчжун



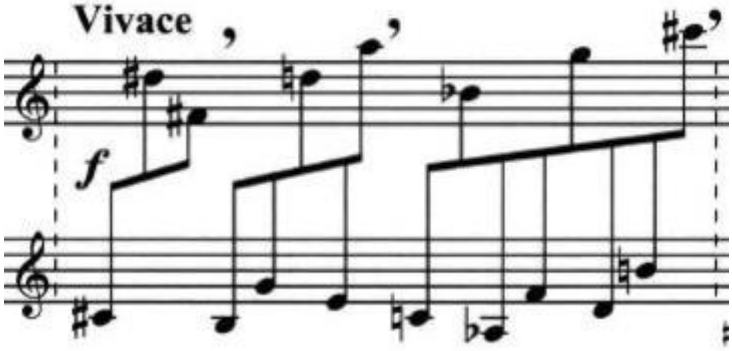
2.2.Мрії

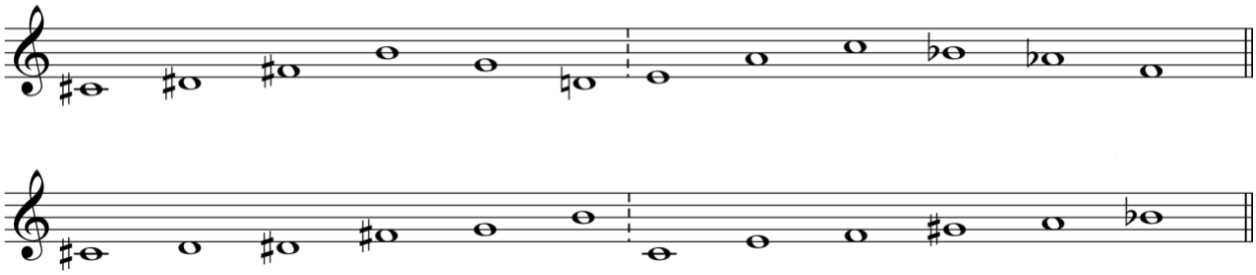


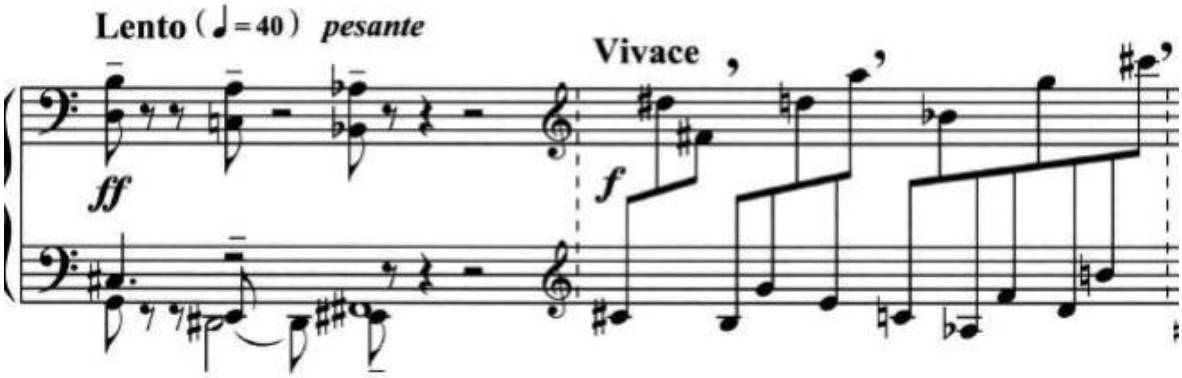




2.3. Арабеска

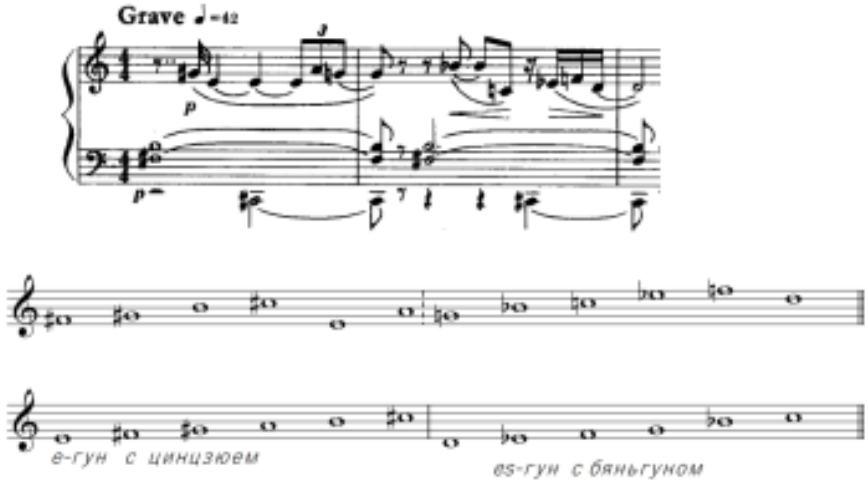





Lento (♩=40) pesante
ff
Vivace
f

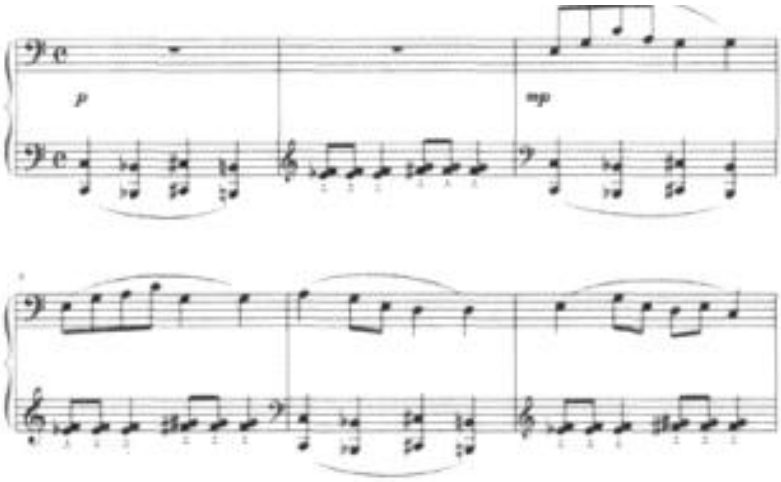
ДОДАТОК 3

Чень Мінчжі «Вісім п'єс для фортепіано»



ДОДАТОК 4

Лю Дуньнань «Дитячі рими для піаністів XXI століття».



ДОДАТОК 5

Лян Лей «Вісім садів»

Структура пентатонічних серій (порядок звуків) у композиціях циклу.

Назва твору	**Порядок звуків**
«Небо»	fis-a-h-d-e-f, h-e-a-fis-f-d, f-h-d-a-fis-e, a-fis-f-e-d-h, d-f-e-h-a-fis, d-e-fis-f-h-a
«Земля»	f-d-e-h-fis-a, e-f-fis-d-a-h, d-fis-a-e-h-f, h-a-d-f-e-fis, a-e-h-fis-f-d, fis-h-f-a-d-e
«Схід»	a-h-f-fis-d-e, fis-a-h-e-f-d, h-d-e-f-fis-a, e-fis-a-d-h-f, d-f-fis-a-e-h, f-e-d-h-a-fis
«Захід»	fis-h-a-f-e-h-a-h-a-d-d-fis-d-fis-e-e-f-f-a-f-f-d-e-fis-d-fis-h-d-e-f-a-h-h-fis-a
«Південь»	e-d-a-f-h-fis, d-f-fis-h-e-a, fis-e-f-d-a-h, f-h-e-a-fis-d, h-a-d-fis-f-e, a-fis-h-e-d-f
«Північ»	a-h-fis-f-a-h-fis-h-d-e-d-e-e-fis-d-e-f-f-a-f-d-fis-d-fis-e-a-h-a-d-f-e-h-h-a-fis

ДОДАТОК 6

Приклади деяких спеціальних позначок у творі «Нюйва» Цао Гуанпіна

Удар Чао-чжоуського гонгу «шень бо»

Удар Чао-чжоуського гонгу «су»

Удар по стійці металевого великого гонгу

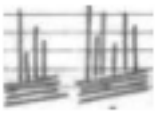
Використання специфічної палички для видобування звуку з гонгу

Удар двома каменями

Удар по трикутнику

Використання металевого молоточка для трикутника

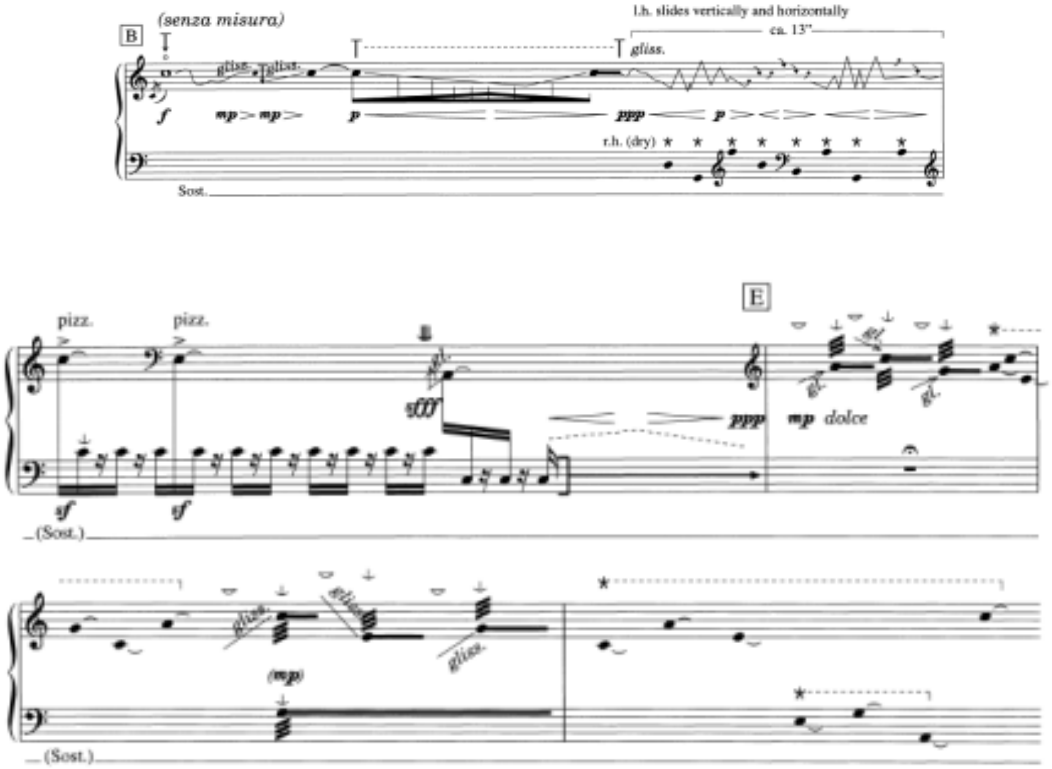
Вільне виконання звуків



вільне виконання швидких звукових комплексів

ДОДАТОК 7

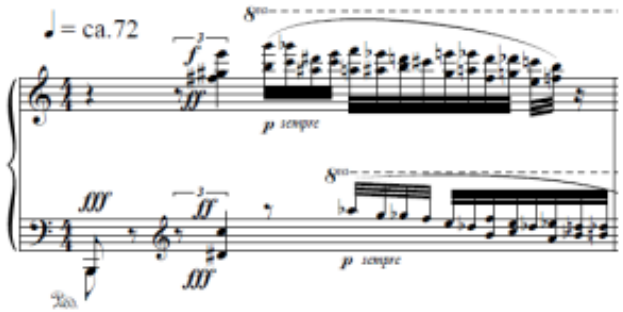
Композиція «C-A-G-E» Тан Дун

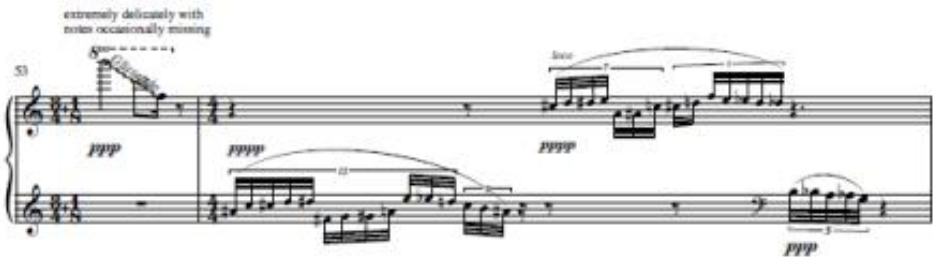


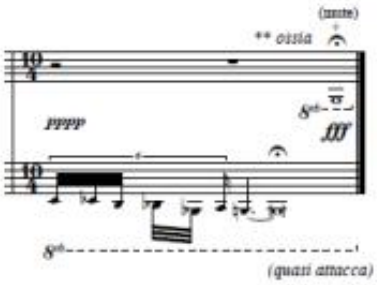
ДОДАТОК 8

Лян Лей «My Windows»

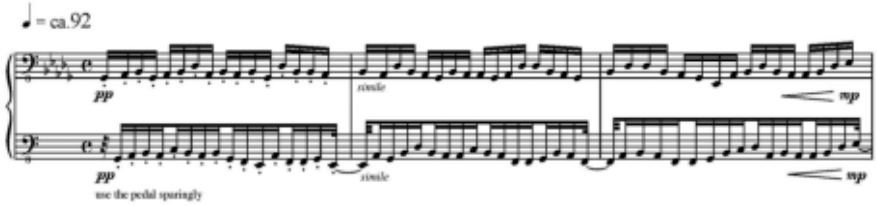
Лян Лей. «Сім шляхів Сонцю». Т.1



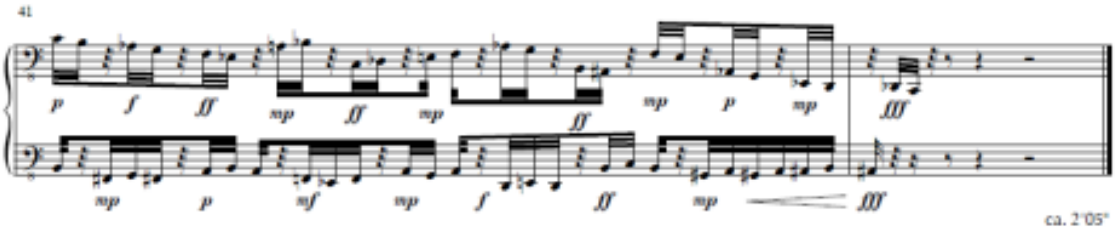




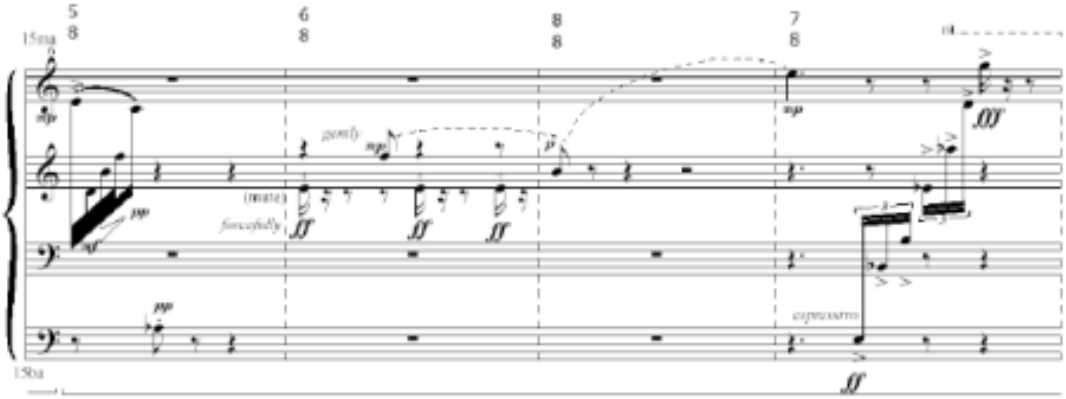
8.1. Лян Лей «Магма»



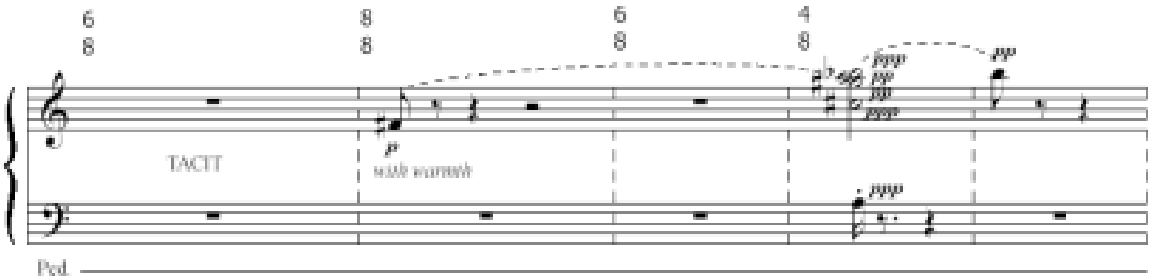
Додаток 8.1.1. Лян Лей «Магма»



Додаток 8.2. Лян Лей «Тиша… очікування бурі...»

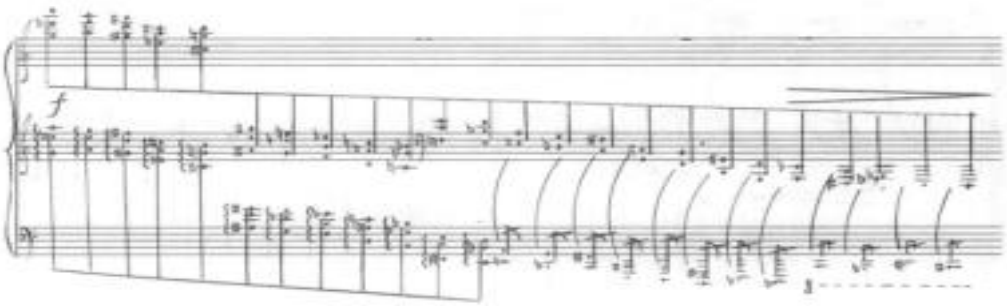


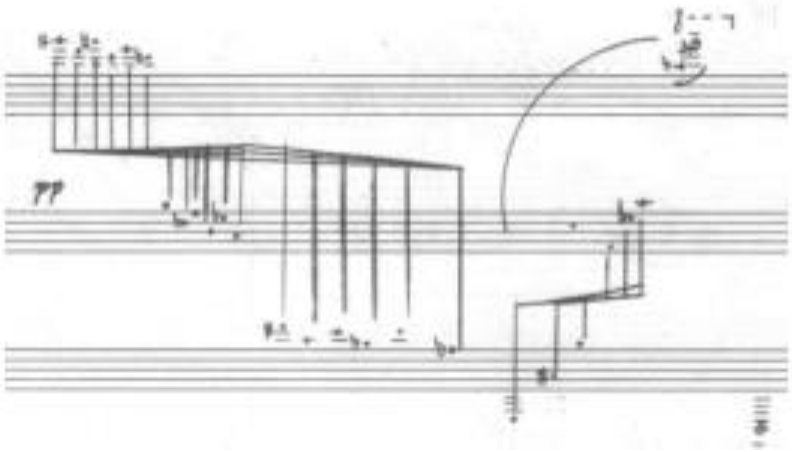
Додаток 8.2.1. Лян Лей «Тиша… очікування бурі...»



ДОДАТОК 9

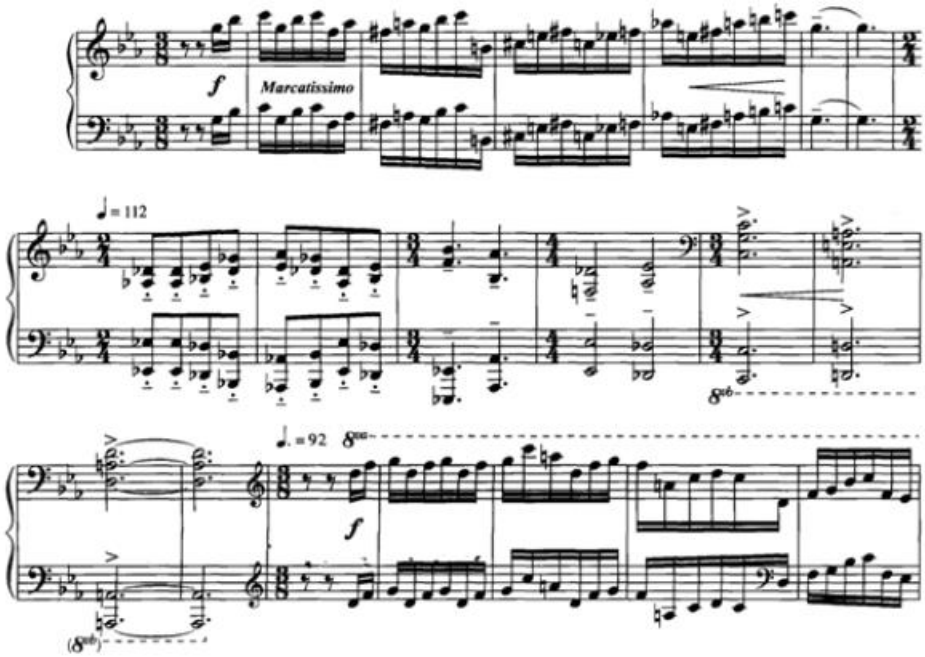
Цао Гуанпін «Нюйва»



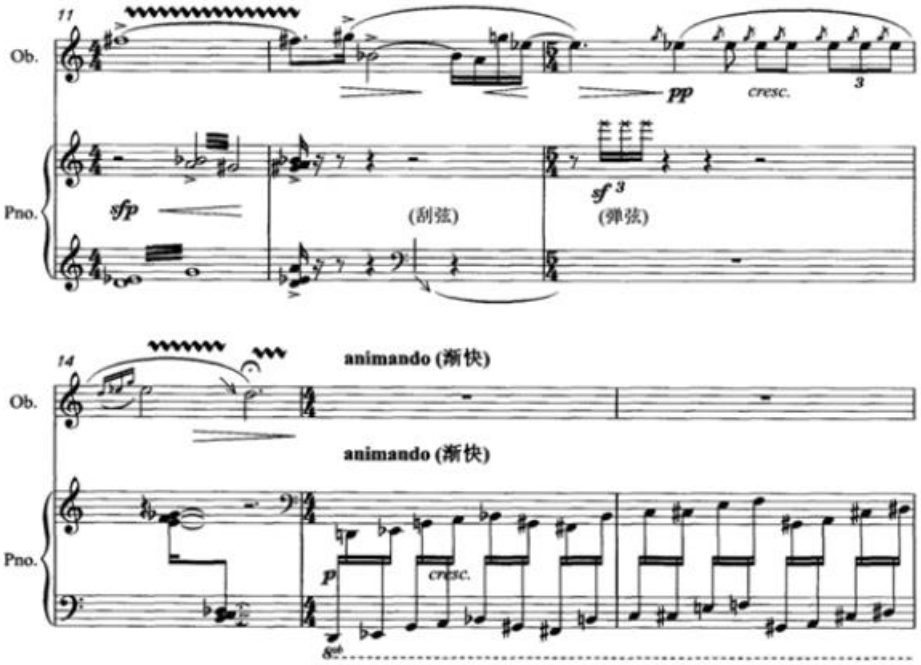


ДОДАТОК 10

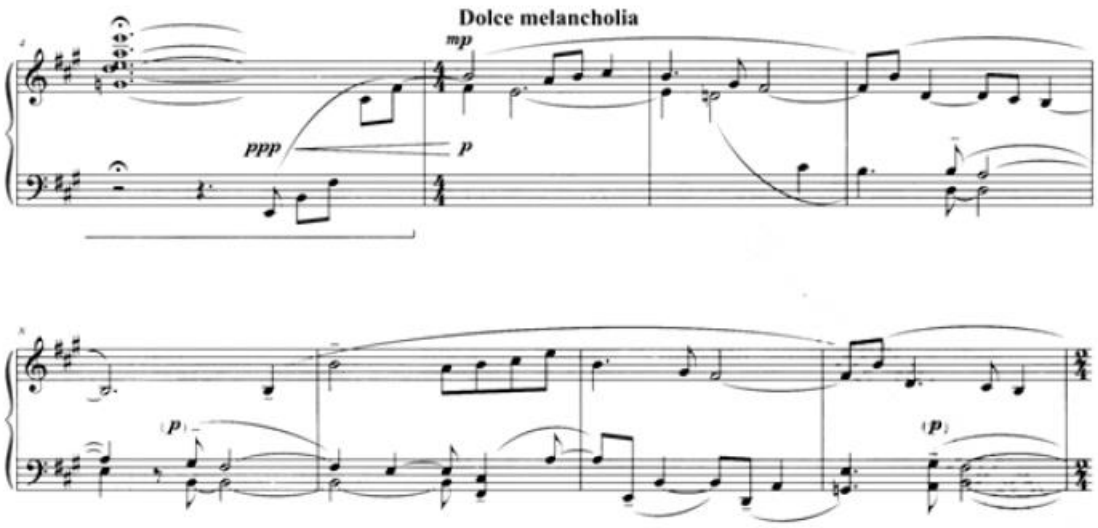
Чу Ванхуа. Соната для фортепіано № 2



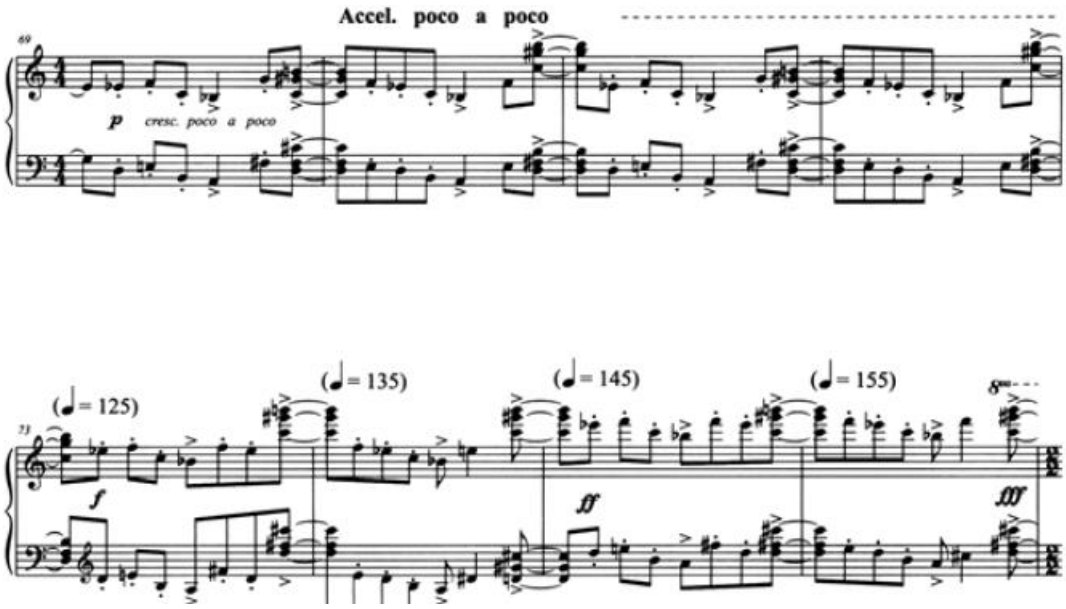
10.1. Чжан Чао. Соната для гобоя с фортепіано, I ч.



10.2. Тан Дун. Соната для фортепіано «The Banquet»

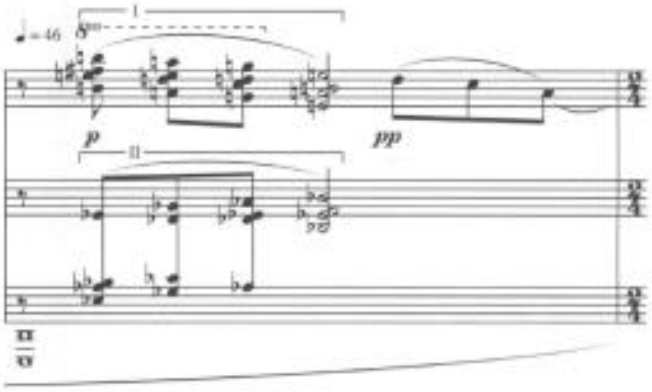


10.3. II частина



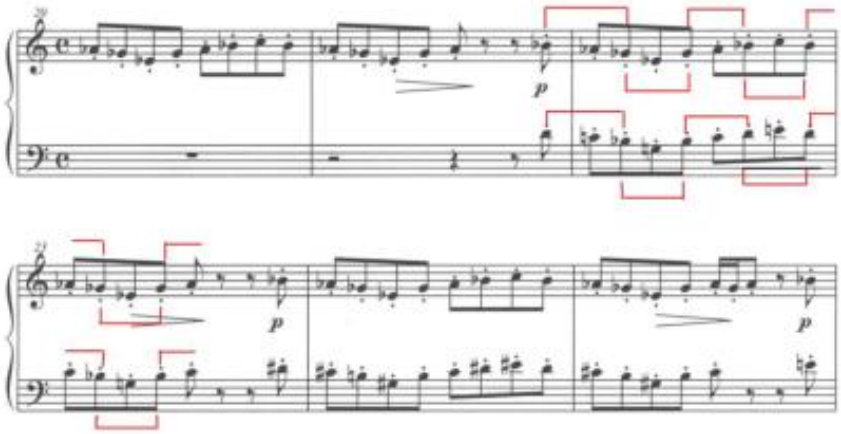
ДОДАТОК 11

Чень Циган «Миті Пекінської опери»

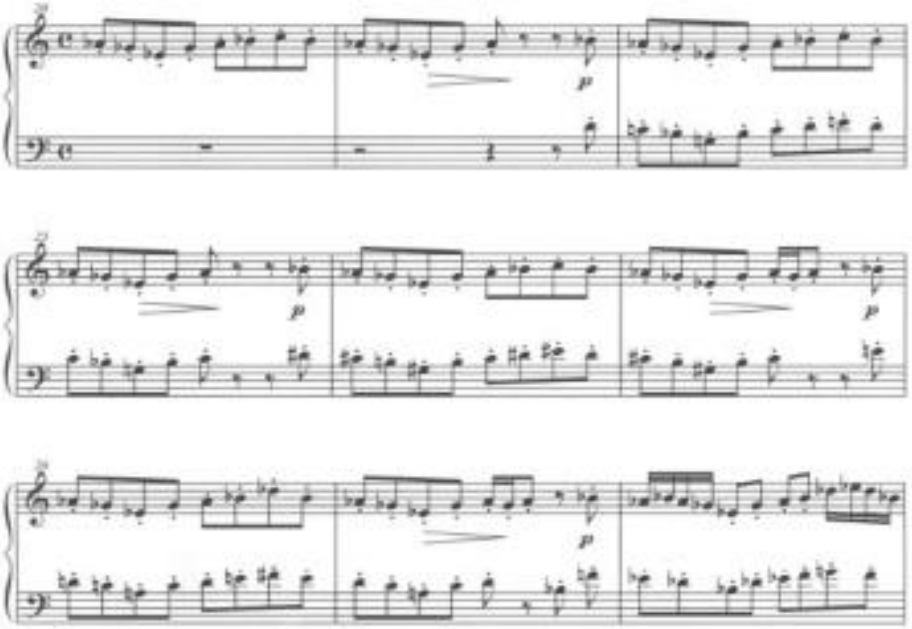


Контртема (II)

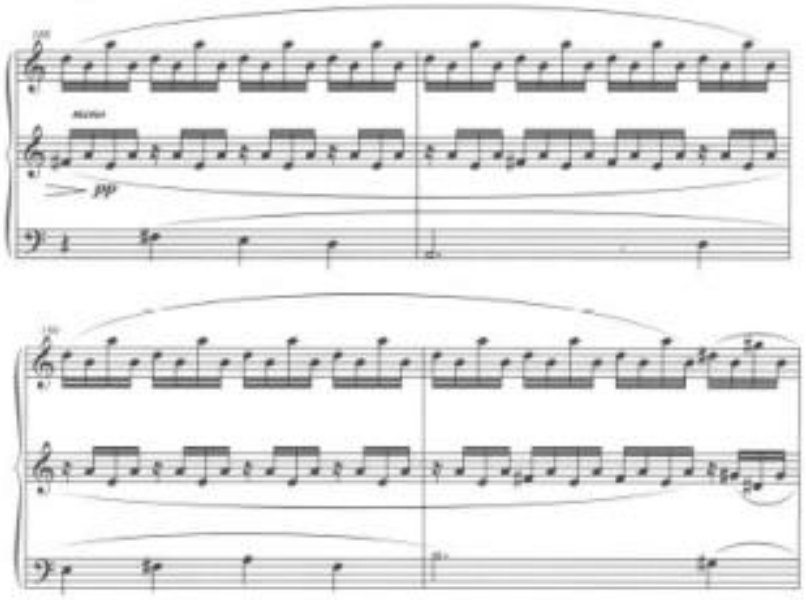
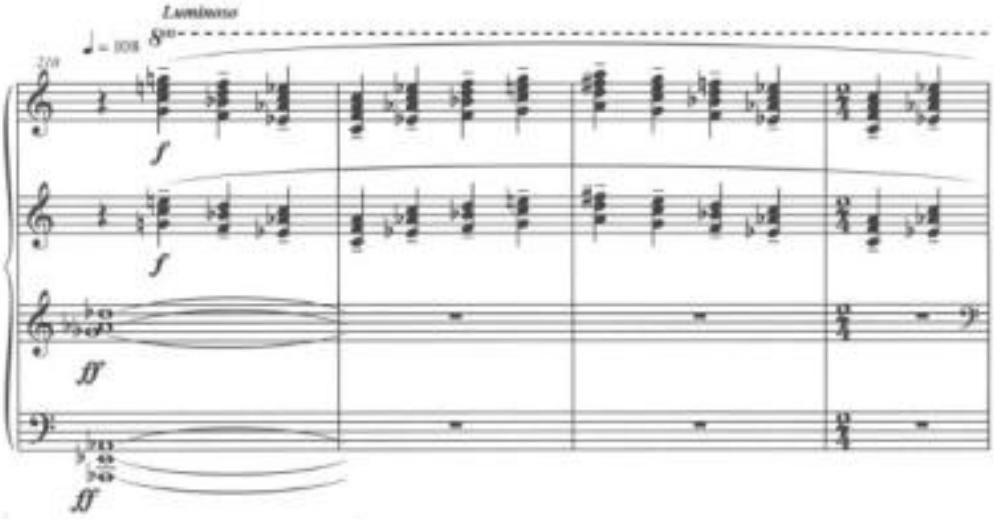
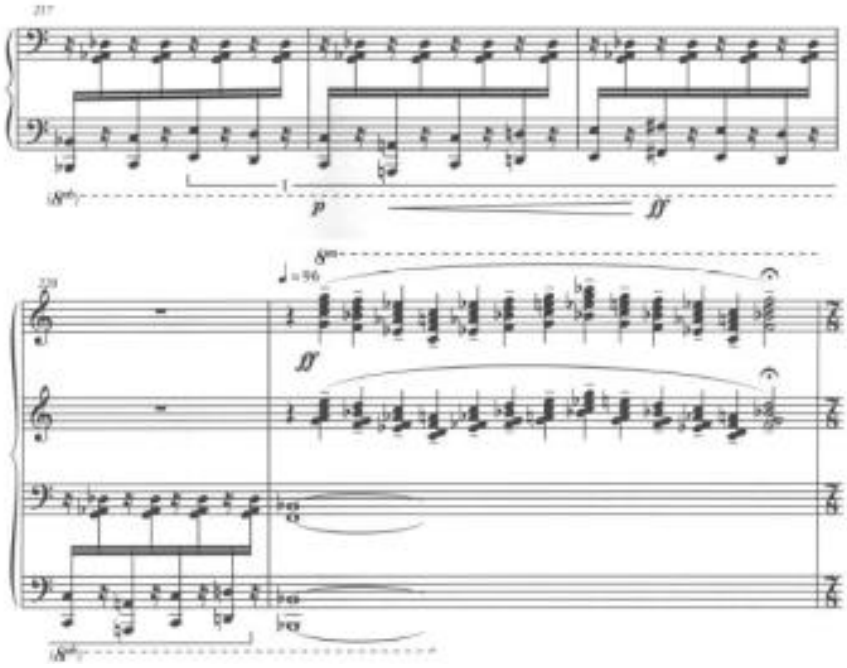
11.1. Симетричні побудови



11.2. Транспозиція ладу



11.3. Ліричний центр циклу.



11.4. Кульмінація циклу