

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

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**ДЕН ЕНЬІ**

УДК 78.071.22:94(510)

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**НАЦІОНАЛЬНА КУЛЬТУРНА ТРАДИЦІЯ У КИТАЙСЬКІЙ  
ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

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

\_\_\_\_\_ Ден Еньї

Науковий керівник: Булах Тетяна Борисівна – кандидат мистецтвознавства,  
доцент

**Суми –2025**

## АНОТАЦІЯ

**Ден Еньї. «Національна культурна традиція у китайській фортепіанній музиці другої половини ХХ століття».** – 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, 2025.

Національна культурна традиція у китайській фортепіанній музиці другої половини ХХ століття є потенційно цікавим простором для поглибленого дослідження, яке на сьогоднішній день набуває мистецько-культурного та історичного значення у контексті сучасних наукових досліджень у галузі музикознавства та культурології. Основна актуальність даної теми полягає в її спроможності розкрити глибокі та складні взаємозв'язки між музичним мистецтвом, культурними феноменами та соціальним контекстом, що спрямовано на опанування впливу культурних факторів на процес творчості та формування національної музичної ідентичності в різних країнах. Китай обрано як країну, яка має достатньо стійкий вектор збереження національної ідентичності при критичному підході до зовнішніх впливів, їх адаптації та асиміляції.

У світлі зростаючої культурного обміну, розуміння та збереження національної культурної спадщини набуває особливого значення. Китайська фортепіанна музика, як складова цієї спадщини, не лише відображає мистецтво творців, але й підкреслює дух епохи, культурні та історичні контексти. Тому, дослідження такої теми дозволить виявити та проаналізувати ключові аспекти у формуванні музичної культури Китаю у другій половині ХХ століття, що стане важливим кроком у збереженні та розвитку мистецької спадщини.

Вивчення національної культурної традиції у фортепіанній музиці Китаю також відповідає загальній тенденції у галузі музикознавства, яка полягає в пошуку нових методологічних підходів та інтердисциплінарних зв'язків. Застосування широкого спектру наукових методів, таких як історичний, культурологічний, структурно-герменевтичний, системний, функціональний, компаративний та музикознавчий, дозволяє глибше розкрити сутність процесу взаємодії між культурними та музичними явищами у контексті китайської фортепіанної музики.

Глибинне вивчення регіональної музичної традиції, що складалася протягом десятиліть, має вагоме значення як для академічного, так і для практичного музичного світу. Акцент на аналізі творчості китайських композиторів у сфері фортепіанної музики другої половини ХХ століття допомагає виявити унікальні аспекти мистецтва, які проявилися у творах цього періоду. Зокрема, студія творчості композиторів є ключовою для розуміння еволюції музичної мови, її зв'язку з культурною та історичною ситуацією у країні та за її межами.

Дослідження основних елементів національної культурної традиції, що відбиваються у фортепіанних творах, виявляє ключові компоненти музичного діалогу з історією, філософією та мистецтвом Китаю. Цей аналіз розкриває глибинні зв'язки між фортепіанною музикою та культурним спадом країни, що сприяє поглибленню розуміння мистецтва у контексті культурного ідентитету.

Визначення взаємозв'язку між традиційними культурними елементами та інноваціями у фортепіанній музиці дозволяє краще усвідомити динаміку розвитку музичного мистецтва в умовах культурної трансформації. Аналізуючи інноваційні підходи та їх взаємодію з традиційними елементами, дослідник отримує можливість простежити еволюцію музичної практики та виявити нові форми вираження культурної ідентичності.

Розкриття ролі творчості китайських композиторів у збереженні та розвитку культурної спадщини свідчить про важливість музичної творчості як чинника утримання та розвитку культурно-історичного спадку. Підкреслення значення співіснування різних музичних традицій та балансу між збереженням автентичності та трансформацією у формуванні китайської фортепіанної музичної ідентичності наголошує на важливості взаємодії культур у процесі формування музичного ландшафту.

Отже, дослідження китайської фортепіанної музики другої половини ХХ століття в контексті національної культурної традиції є суттєвим внеском у розвиток музикознавства та культурології, що відображає глибоке розуміння мистецтва як ключового компонента культурного діалогу та ідентичності.

У дисертації акцентовано на визначенні ключових аспектів та механізмів творчого еволюціонування китайської фортепіанної музики у контексті історичного розвитку, що належить до складних завдань наукового дослідження та вимагає системного та глибокого аналізу. Сучасність, а також формування музичних стилів і напрямків у другій половині ХХ століття в Китаї, безперечно, залежали від впливу історичних подій, включаючи Опіумні війни та їхні наслідки, які стали ключовими етапами в розвитку культурного середовища країни.

Аналіз механізмів творчого еволюціонування музичного мистецтва відображає ряд факторів, що визначали динаміку його розвитку. Це включає реакцію митців на соціальні й політичні зміни, трансформації у музичних освітніх програмах та методах викладання, а також прийоми та інновації у творчому процесі, що спонукали до новаторських підходів у створенні музичних творів. Крім того, взаємодія з іншими музичними культурами, насамперед західноєвропейськими, відіграла важливу роль у формуванні китайської фортепіанної музики. Цей процес сприяв не лише обміну музичними ідеями та техніками, але й збагаченню та розширенню музичного виразу.

Шляхом аналізу творчості видатних композиторів, таких як Тан Дун, Чжоу Лун та Цюй Сяосун, проаналізовано використання традиційних китайських елементів у сучасному мистецтві відповідно до трансформацій національних традицій та філософських поглядів. Йдеться про використання таких складових як ритуальність та обрядовість (Тан Дун), релігійно-філософських поглядів (Чжоу Лун), буддійській концепції та філософії Лао Цзи (Цюй Сяосун). Проведено аналіз творчості китайських композиторів, які інтегрують елементи західної масової музики у свої твори, що відображає глибокі та суттєві трансформації в музичній сфері, породжені процесами глобалізації культури. Прикладом такої інтеграції є твір «Ритм» композитора Інаня Вана. З таких позицій також розглянуто творчість Сяонаня Сюя, який у своїх творах демонструє органічне поєднання власних музичних традицій, що мають глибинне регіональне підґрунтя, з елементами західної музики, як ілюстрацію взаємодії культурних впливів. У його Фантазії №1 можна виділити унікальне злиття жанрового підходу фантазії західної музичної традиції з східною методикою формоутворення, що базується на імпровізаційному підході до структурної організації. Елементи авангарду розглянуто на прикладі композиції «Ліана» Тяньцзі Вана, інтеграцію та асиміляцію сонористичних технік також підтверджує аналіз першої частини «Токкати» Іфея Чжао.

Визначено риси китайської музичної естетики з позицій розвитку фортепіанної культури й виявлено, концепція Жонг хе (中和) – «центральна гармонія», Інъ роу (陰柔), або «жіноча м'якість», а також проаналізовано традиційні лади китайської музики у системі їх естетичного навантаження відповідно до специфіки формування національної традиції, у тому числі три типи гептатонічних ладів, які розвинулись з пентатонічної шкали Я Юе (використовується для ритуальної музики та музичної освіти, такі жанри, як Кунь Цю, Пі Хуан та Пекінська опера (京劇)), Цін Юе (походить із народної традиції та набув популярність на північному заході Китаю), Янь Юе (має

корені в традиційній індійській чи арабській музиці та має сильний вплив на народні пісні Сіньцзян та використовується у святковій музиці та всіма соціальними класами).

У фортепіанній музичній культурі Китаю виділено два основні аспекти традиційності. Перший аспект виникає з інструментальної музики, в той час як другий формується на основі пісенної культури Китаю. Дослідження показує, що основу для фортепіанної музики склали традиційні китайські народні пісні. Ці пісні поділяються на чотири основні жанри: сяодяо, шанге, хаоцзи та янге. Кожен з цих жанрів відображає регіональні особливості Китаю, відбиваючи його географічне положення та культурні аспекти, що впливають на музичні традиції та стилістику.

У межах дослідження було проведено аналіз одинадцяти регіонів, що відіграють важливу роль у китайській музичній культурі. Цей підхід відповідає потребі в глибокому розумінні музичної спадщини країни, оскільки кожен регіон має свої унікальні характеристики та історичні контексти, які впливають на музичні традиції та їх еволюцію. Географічне розташування і провінції визначають основні територіальні межі, всередині яких формуються та розвиваються музичні стилі та жанри. Діалектика, яка є важливим аспектом культурної ідентичності, також впливає на музичну виразовість та мову різних регіонів. Жанри та характеристики музики відображають специфіку місцевого культурного середовища та його соціально-історичні особливості. Специфіка пентатонічного ладу, який є основою багатьох традиційних китайських мелодій, також відіграє важливу роль у формуванні музичної ідентичності різних регіонів. Такий глибокий аналіз різних аспектів музичної культури Китаю дозволяє краще розуміти її складові елементи та внутрішні зв'язки між ними.

Проаналізована традиційна культура Китаю відображена у сучасній фортепіанній музиці через різноманітні жанри, художні прийоми та структури, що залишаються стійкою константою, здатною до адаптації та розвитку, а також взаємодії з сучасністю на рівні діалогу між культурами

Сходу та Заходу. Така музична традиція Китаю виявляється у різноманітних жанрах, включаючи прелюдії, фортепіанні мініатюри, програмні композиції та сонатну творчість, представлені в творчості різних композиторів, які активно адаптують і переосмислюють культурні та музичні традиції.

Виявлено, що музична традиція Китаю зберігає ключові елементи, що детермінують її унікальність. Серед цих елементів виділяються циклічне музичне мислення, що ґрунтується на континуальності та інтуїції, сакральна символіка, що переплітає музичну граматику з релігійними й космологічними поняттями, а також використання релігійних та філософських концепцій для створення емоційно насиченої музики. Ці аспекти не лише є стійкими впродовж історії, але й виявляються ключовими в контексті культурної трансформації та взаємодії з іншими музичними традиціями. Розгляд цих констант створює основу для аналізу інтегративності музичного етосу, який відображає унікальність китайської музичної культури, як суттєвого змістового носія традицій у взаємодії з глобальним музичним середовищем.

**Ключові слова:** музична традиція, китайська фортепіанна культура, регіональна музика, національна філософія світосприйняття.

### Список публікацій здобувача

#### Статті у наукових фахових виданнях України

1. Ден Еньї. Вектори збереження китайської традиційної музики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2024. № 1. С. 356–360. DOI 10.32461/2226-3209.1.2024.302101
2. Ден Еньї. Основні етапи еволюції музичної взаємодії китайської та західної музичних традиції. *Слобожанські мистецькі студії.* № 1. 2024. С.26-29. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.5>
3. Ден Еньї. Семантика назв фортепіанних етюдів Ло Майшо як перетворення традиційних національних образів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки*

та теорії і практики освіти, вип. 69, 2023. С. 104-122. DOI 10.34064/khnum1-6905

### Стаття у закордонному виданні

4. Dan Enyi. Harmonizing traditions: cultural synthesis through piano adaptations of Chinese folk songs. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, 2024 No.1 С.149-155 <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2024-1-17>

### Опубліковані праці апробаційного характеру

5. Ден Еньї. Культурна традиція у музиці Китаю. Мистецькі та культурні дослідження: матер. II міжнародної конференції. Латвійська академія музики імені Я. Вітола. Рига. 11-12 листопада 2023 р. С. 88.
6. Ден Еньї. Експерименти китайських композиторів з сучасними технологіями Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології : матеріали XV Всеукр. наук.-практ. Конф. Київ, 19 жовтня 2023 р. . Київ : НАКККіМ, 2023. С. 103-104
7. Ден Еньї. Твір Ван Цзяньчжуна «Хмара переслідує місяць» як синтез традиційної та європейської традиції. Музичний твір як інтенція художньо-виконавського мислення: Матеріали XVII Всеукраїнської студ.-аспір. наук.-практ. конф. / Дніпровська академія музики. Дніпро: ЛІРА, 2023. С. 63-65
8. День Еньї. Музичні образи у китайській фортепіанній музиці: вплив культурних традицій та розвиток європейських жанрів. Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії / Music in dialogue with the modernity: studios of educational, art history, culturological : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 17–18 квіт. 2024 р..М-во освіти і науки України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, ф-т муз. мистецтва.– Київ : КНУКіМ, 2024.С.90-92



## ABSTRACT

**Den Enyi. «National Cultural Tradition in Chinese Piano Music of the Second Half of the 20th Century».** – 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, 2025.

The national cultural tradition in Chinese piano music of the second half of the 20th century is a potentially intriguing space for in-depth exploration, which currently holds artistic, cultural, and historical significance in the context of contemporary research in musicology and cultural studies. The main relevance of this topic lies in its ability to reveal profound and complex relationships between musical art, cultural phenomena, and social context, aimed at understanding the influence of cultural factors on the creative process and the formation of national musical identity in different countries. China has been chosen as a country with a sufficiently resilient vector for preserving national identity while critically approaching external influences, their adaptation, and assimilation.

Studying the national cultural tradition in Chinese piano music also aligns with the general trend in the field of musicology, which involves the search for new methodological approaches and interdisciplinary connections. The application of a wide range of scientific methods, such as historical, cultural, structural-hermeneutic, systemic, functional, comparative, and musicological, allows for a deeper understanding of the essence of the interaction between cultural and musical phenomena in the context of Chinese piano music.

In-depth study of the regional musical tradition that has developed over decades holds significant importance for both the academic and practical music world. Focusing on the analysis of works by Chinese composers in the field of piano music from the second half of the 20th century helps to uncover unique aspects of artistry that were prominent in works of this period. In particular, studying the works of composers is crucial for understanding the evolution of

musical language, its connection to the cultural and historical context within the country and beyond its borders.

Researching the core elements of the national cultural tradition reflected in piano works reveals the key components of musical dialogue with the history, philosophy, and art of China. This analysis unveils profound connections between piano music and the cultural heritage of the country, contributing to a deeper understanding of art within the context of cultural identity.

Understanding the interplay between traditional cultural elements and innovations in piano music allows for a better grasp of the dynamics of musical art development amidst cultural transformation. By examining innovative approaches and their interaction with traditional elements, researchers can trace the evolution of musical practice and identify new forms of cultural expression.

The exploration of the role of Chinese composers in preserving and developing cultural heritage underscores the importance of musical creativity as a factor in the maintenance and evolution of cultural-historical legacy. Emphasizing the significance of coexistence among different musical traditions and striking a balance between preserving authenticity and transformation in shaping Chinese piano musical identity highlights the importance of cultural interaction in the process of forming the musical landscape.

Therefore, the study of Chinese piano music in the context of the national cultural tradition of the second half of the 20th century represents a significant contribution to the development of musicology and cultural studies, reflecting a deep understanding of art as a key component of cultural dialogue and identity.

The dissertation focuses on identifying key aspects and mechanisms of the creative evolution of Chinese piano music within the context of historical development, which constitutes a complex task of scholarly research requiring systematic and in-depth analysis. The contemporary period, as well as the formation of musical styles and directions in China in the second half of the 20th century, undoubtedly depended on the influence of historical events, including the

Opium Wars and their aftermath, which were pivotal stages in the development of the country's cultural environment.

The analysis of mechanisms of creative evolution in music reflects several factors that shaped the dynamics of its development. This includes artists' reactions to social and political changes, transformations in music education programs and teaching methods, as well as techniques and innovations in the creative process that spurred innovative approaches in creating musical works. Additionally, interaction with other musical cultures, primarily Western European, played a crucial role in shaping Chinese piano music. This process not only facilitated the exchange of musical ideas and techniques but also enriched and expanded musical expression.

Through the analysis of the works of prominent composers such as Tan Dun, Zhou Long, and Xu Xiaosun, the utilization of traditional Chinese elements in contemporary art is examined in line with the transformations of national traditions and philosophical perspectives. This includes the incorporation of components such as ritualism and ceremonialism (Tan Dun), religious-philosophical views (Zhou Long), and Buddhist concepts and the philosophy of Laozi (Xu Xiaosun). An analysis of the works of Chinese composers who integrate elements of Western popular music into their compositions is also conducted, reflecting profound and significant transformations in the musical sphere driven by processes of cultural globalization. An example of such integration is Inanya Wang's piece «Rhythm». From this perspective, the creative work of Xionan Xuyu is also considered, demonstrating the organic fusion of his own musical traditions, deeply rooted in the regional context, with elements of Western music as an illustration of cultural influences. In his Fantasy No. 1, a unique merger of the genre approach of fantasy from the Western musical tradition with Eastern methods of formal organization, based on an improvisational approach to structural organization, can be distinguished. Elements of the avant-garde are examined through Tianzi Wang's composition

«Liana», and the integration and assimilation of sonoristic techniques are confirmed through an analysis of the first part of Ifei Zhao's «Toccata».

The features of Chinese musical aesthetics are identified from the perspective of piano culture development. Concepts such as Zhonghe (中和) – «central harmony» and Yinrou (陰柔) – «feminine softness» are explored. Traditional Chinese musical modes are analyzed in terms of their aesthetic significance within the framework of national tradition formation. This includes three types of heptatonic modes, which evolved from the pentatonic scale: Yayue (used for ritual music and music education, genres such as Kunqu Opera, Peking Opera), Qingyue (originating from folk tradition and popular in northwest China), and Yanyue (with roots in traditional Indian or Arabic music, heavily influencing Xinjiang folk songs and used in festive music across all social classes).

In the piano music culture of China, two main aspects of tradition are distinguished. The first aspect arises from instrumental music, while the second is formed based on China's song culture. Research shows that traditional Chinese folk songs laid the foundation for piano music. These songs are divided into four main genres: xiaodiao, shange, haozi, and yangge. Each of these genres reflects the regional characteristics of China, reflecting its geographical location and cultural aspects that influence musical traditions and stylistics.

Within the scope of the research, an analysis of eleven regions was conducted, each playing a significant role in Chinese musical culture. This approach corresponds to the need for a profound understanding of the country's musical heritage, as each region has its unique characteristics and historical contexts that influence musical traditions and their evolution. Geographical location and provinces define the main territorial boundaries within which musical styles and genres are formed and developed. Dialectics, an important aspect of cultural identity, also influence the musical expressiveness and language of different regions. Genres and characteristics of music reflect the specificity of the local cultural environment and its socio-historical peculiarities. The specificity of the pentatonic scale, which serves as the basis for many traditional Chinese

melodies, also plays a significant role in shaping the musical identity of different regions. Such a deep analysis of various aspects of China's musical culture allows for a better understanding of its components and the internal connections between them.

The traditional culture of China is reflected in contemporary piano music through various genres, artistic techniques, and structures that remain resilient constants capable of adaptation and development, as well as interaction with modernity through a dialogue between Eastern and Western cultures. This musical tradition of China is manifested in various genres, including preludes, piano miniatures, programmatic compositions, and sonata works, presented in the works of different composers who actively adapt and reinterpret cultural and musical traditions.

It has been found that the musical tradition of China preserves key elements that determine its uniqueness. Among these elements are cyclical musical thinking, based on continuity and intuition, sacred symbolism intertwining musical grammar with religious and cosmological concepts, as well as the use of religious and philosophical concepts to create emotionally rich music. These aspects are not only enduring throughout history but also prove to be crucial in the context of cultural transformation and interaction with other musical traditions. Considering these constants provides a basis for analyzing the integrative nature of the musical ethos, which reflects the uniqueness of Chinese musical culture as a significant carrier of tradition in interaction with the global musical environment.

**Key words:** musical tradition, Chinese piano culture, regional music, national philosophy of worldview.

### **List of author's publications**

#### **Research works**

#### **in which the main scientific results of the thesis are published**

1. Dan Enyi. (2024). Vektory zberezheniya kytays'koyi tradytsiynoyi muzyky. [Preservation vectors of traditional Chinese music]. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 1, 356–360. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302101>
2. Dan Enyi (2024). Osnovni etapy evolyutsiyi musychnoyi vzayemodiyi kytays'koyi ta zahidnoyi muzychnykh tradytsiy [Main stages of the evolution of musical interaction between Chinese and Western musical traditions]. Sloboda Art Studies. № 1. C.26-29. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.5>
3. Dan Enyi (2023). The semantics of the names of Luo Maishuo's Piano Etudes as the transformation of traditional national images. Problems of Interaction Between Arts Pedagogy and the Theory and Practice of Education 69(69):104-122 DOI:[10.34064/khnum1-69.05](https://doi.org/10.34064/khnum1-69.05)
4. Dan Enyi, Harmonizing traditions: cultural synthesis through piano adaptations of Chinese folk songs. Baltic Journal of Legal and Social Sciences, 2024 No.1 C.149-155 <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2024-1-17>

### **Research works**

#### **which certify the approbation of the materials of the thesis**

5. Dan Enyi. Cultural tradition in the music of China. Art and cultural studies. II international conference. Latvian Academy of Music named after Y. Vitola. Riga. November 11-12, 2023, pp. 88.
6. Dan Enyi. Experiments of Chinese composers with modern technologies [Experiments of Chinese composers with modern technologies]. Cultural and artistic environment: creativity and technologies: materials of the XV Vseukr. science and practice Conf. Kyiv, October 19, 2023. Kyiv: NAKKKiM, 2023. P. 103-104
7. Dan Enyi. Tvir Van Tszyan'chzhuna «Khmara peresliduye misyats'» yak syntez tradytsiynoyi ta yevropeys'koyi tradytsiyi [Wang Jianzhong's work «A Cloud Haunts the Moon» as a synthesis of traditional and European tradition]. A musical work as an intention of artistic and performing thinking: Materials of

the XVII All-Ukrainian student-aspirant. science and practice conf. Dnipro Academy of Music. Dnipro: LIRA, 2023.P. 63-65

8. Dan Enyi. MUSICAL IMAGES IN CHINESE PIANO MUSIC: THE INFLUENCE OF CULTURAL TRADITIONS AND THE DEVELOPMENT OF EUROPEAN GENRES. *Music in Dialogue with Modernity: Educational, Art History, and Cultural Studies: Proceedings of the International Scientific-Practical Conference*, Kyiv, April 17-18, 2024, Ministry of Education and Science of Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts, Faculty of Musical Arts. Kyiv: KNUKiM, 2024.P.90-92

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	17
<b>РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНИЙ РОЗВИТОК ФОРТЕПІАННОЇ КУЛЬТУРИ ЯК ВІДБИТТЯ НАЦІОНАЛЬНОГО СВІТОГЛЯДУ...24</b>	
1.1. Вплив вестернізації на визначення національного характеру композиторської творчості.....	27
1.2. Культурна революція та її вплив на формування соціального значення музичної культури Китаю.....	38
Висновки до першого розділу.....	51
<b>РОЗДІЛ 2. ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ СОЦІАЛЬНО-ІСТОРИЧНОГО КУЛЬТУРОПРОСТОРУ У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ КИТАЮ.....55</b>	
2.1. Музична культура як результат трансформаційних змін релігійно-філософської традиції Китаю.....	55
2.2. Асиміляція музичних традицій «Схід та Захід» у контексті сучасності.....	74
Висновки до другого розділу.....	98
<b>РОЗДІЛ 3. ВПЛИВ НАЦІОНАЛЬНИХ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ НА ФОРТЕПІАННУ МУЗИКУ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ.....103</b>	
3.1. Музична естетика у контексті розвитку фортепіанної музики в Китаї.....	103
3.2. Регіональні особливості у китайській музичній традиції.....	123
3.3. Фортепіанна музика Китаю другої половини ХХ століття як втілення національної культурної традиції.....	159
Висновки до третього розділу.....	185
<b>ВИСНОВКИ.....187</b>	
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....200</b>	
<b>ДОДАТКИ.....223</b>	



## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Вивчення культурної спадщини Китаю в контексті фортепіанної музики другої половини ХХ століття виступає актуальною проблемою, яка привертає увагу сучасної наукової спільноти у галузі музикознавства та культурології. Систематичний аналіз цієї теми спрямований на виявлення та розуміння складних взаємозв'язків між мистецтвом, культурними тенденціями та соціокультурними факторами, що визначають процес формування національної музичної ідентичності.

У перші два десятиліття ХХ століття створенню фортепіанних творів приділяли увагу представники різних поколінь та музичних шкіл. Їх творчі експерименти викликають постійний інтерес як вітчизняних дослідників, так і музикознавців інших країн у контексті сучасної глобалізації. В творчій діяльності китайських композиторів починаючи з другої половини ХХ століття відзначається зростаючий інтерес до фортепіанної музики. Саме це створює потенційно цікавий простір для вивчення китайської музичної культури. Зокрема, фортепіанна музика надає можливість визначити та проаналізувати найбільш актуальні напрями творчих пошуків китайських композиторів. Серед ключових художніх дилем є проблема взаємодії з національними традиціями. З урахуванням європейського генезису як інструментальних, так і композиційно-структурних та естетичних норм музичної мови, які Китай освоював з другої половини ХІХ століття, проблема національної самоідентифікації, особливо в галузі академічної музики, стоїть особливо актуально. Обрання Китаю для дослідження обумовлено не лише його значною культурною спадщиною, але й стійкістю в збереженні національної ідентичності, особливо в умовах критичного підходу до зовнішніх впливів. У світлі глобалізації та культурного обміну збереження та розуміння національної культурної спадщини стають надзвичайно важливими. Китайська фортепіанна музика, як частина цієї

спадщини, не лише відображає мистецтво творців, але й насичена духом епохи, культурними та історичними контекстами.

Дослідження цієї теми дозволяє нам виявити та проаналізувати ключові аспекти у формуванні музичної культури Китаю у другій половині ХХ століття. Використання широкого спектру наукових методів, від історичного та культурологічного до компаративного та музикознавчого, дозволяє нам глибше розкрити сутність процесу взаємодії між культурними та музичними явищами у контексті китайської фортепіанної музики.

Глибинне вивчення музичної традиції цієї країни має велике значення як для наукового, так і для практичного музичного світу. Аналіз творчості китайських композиторів у сфері фортепіанної музики другої половини ХХ століття допомагає нам виявити унікальні аспекти їхнього мистецтва та розуміти еволюцію музичної мови у культурному та історичному контексті. Зазначене формує актуальність дослідження даної теми саме у контексті виявлення ключових аспектів у формуванні музичної культури Китаю під впливом соціокультурних та історичних процесів другої половини ХХ століття з позицій культурних традицій.

**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» 20 (державний реєстраційний номер 0121U107489). Тему дисертації затверджено вченою радою Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (протокол № 3 від 31 жовтня 2022 року).

**Мета дослідження** полягає у визначення впливу національної культурної традиції на формування фортепіанної музичної творчості в Китаї у другій половині ХХ століття та вивченні регіонального контексту як потенційного генезису традиційності.

Відповідно до мети дослідження виокремлено низку завдань, а саме:

- визначити ключові аспекти та механізми творчого еволюціонування китайської фортепіанної музики у контексті історичного розвитку;
- охарактеризувати шляхи трансформації національних традицій та філософських поглядів на прикладі фортепіанної творчості китайських композиторів;
- прослідкувати процеси асиміляції західної культури у китайське фортепіанне мистецтво на прикладі фортепіанних творів китайських композиторів;
- визначити основні складові музичної естетики Китаю у формуванні традиційної складової фортепіанної музики;
- охарактеризувати музичну регіональну культуру Китаю, як основу формування традиційності у фортепіанному мистецтві;
- виявити та проаналізувати інтеграції традиційної китайської культури у фортепіанну музику другої половини ХХ ст..

**Об'єкт дослідження** – національна культурна традиція у китайській фортепіанній музиці другої половини ХХ століття.

**Предмет дослідження** – особливості взаємодії національної культурної традиції з елементами фортепіанної музики, створеної китайськими композиторами у другій половині ХХ століття.

**Методологічна база дослідження** охоплює достатньо широкий спектр мистецтвознавчих, філософських, культурологічних підходів у їх синергетичній єдності, серед них варто зосередитися на таких: історично-компаративний аналіз - цей метод дозволяє визначити ключові етапи розвитку китайської фортепіанної музики та порівняти їх з загальноісторичним контекстом; порівняльний аналіз різних періодів дозволить виявити та проаналізувати зміни в музичних традиціях та стилістиці; культурологічний аналіз дозволяє дослідити вплив культурних факторів на фортепіанну музику Китаю, а також дозволяє врахувати філософські, релігійні, соціальні та інші аспекти культури, що впливають на музичну творчість; аналіз творчої спадщини композиторів полягає у

детальному дослідженні творчості китайських композиторів, що працювали у другій половині ХХ століття, аналіз їхніх творів дозволяє виявити способи трансформації національних традицій у фортепіанній музиці; етномузикологічний аналіз сприяє вивченню музичних традицій різних регіонів Китаю та їхні впливи на фортепіанну музику, що допомагає виявити особливості музичного мовлення, мелодичної та інструментальної техніки у китайській музиці; музикознавчий метод дозволяє проаналізувати музичні форми та структури, розібрати музичні твори на елементи їхньої форми та структури, що є важливим для розуміння естетичних та композиційних рішень китайських композиторів. Логічним постає також навести такі підходи, як аналіз інтеграції традицій у фортепіанне мистецтво, що було спрямовано на виявлення та аналіз способів, які використовуються композиторами для інтеграції традиційної китайської культури у сучасну фортепіанну музику, а також мистецький контекстуалізм – цей метод допоможе розуміти вплив соціокультурного та історичного контексту на творчість митців. Він дозволить врахувати різноманітні аспекти, які формували культурну обстановку у Китаї у другій половині ХХ століття та впливали на створення музичних творів. Суттєвим для вивчення китайської музичної культури та естетики став іконографічний підхід. Цей метод дозволяє вивчати використання символів, образів та метафор у музичних творах. Він допомагає розкрити глибинний зміст творів та їхні відношення до культурно-історичних традицій. Використання цих методів дозволяє систематизувати та детально проаналізувати досліджувані аспекти у контексті поставлених завдань.

**Аналітичний матеріал дослідження** сформували фортепіанні твори китайських композиторів, виконані у різних стилях, жанрах та формах, а саме твори Тан Дун, Чжоу Лун та Цюй Сяосун, Інаня Вана, Сяонаня Сюя, Тяньцзі Вана, Іфея Чжао. Діна Шаньде, Хуана Аньлуня, Ченя Мінчжі, Вана Лісана, Чу Ванхуа, Вана Цзяньчжуна, Цзяня Веньє, Сюй Чанцзюнь.

Окремо варто наголосити на аналізі ладової специфіки китайської музики, а також регіональному дослідженні традиційних музичних рис одинадцяти регіонів Китаю, що проводився на основі аналізу існуючого музичного матеріалу у доступних джерелах, а також шляхом власного дослідження та мистецтвознавчих регіональних (фольклорних) розвідок.

**Теоретичну базу дослідження** склали праці переважно китайських та західних дослідників, які присвячені виокремленню специфічних рис китайської музичної культури (Бянь Мен, Цюй Ва, Чень Шуюнь, Ван Сяоя, Дай Байшен, Лі Мінцян, Ян Юньлін, Лі Цзюнь, Лу Сюй, Лю Чже, Лян Маочун), вивченню регіоналістики (Сун Сюецзюнь, Тан Сяобо, Чжу Тінтін, Цай, Цзан Хен, Цзян Чен'їн, Цянь Женьпін, Чжан Вей, Чжан Чжунпін, Чжан Чжень, Чжань Вань, Чжоу Чень, Чень Дань, Чень Хундо, Шан Жуй, Юй Жуйгуан) тощо. Разом з тим існує ряд праць, які виконанні українськими дослідниками, що вистілюють складові філософсько-естетичного виміру фортепіанного мистецтва, а також підходи до регіональної культури (Маркової О., Самойленко О., Стахевича А., Польської І., Степанової Л., Шейко В., Личковаха В., Каблової Т., Шевченко Л., Драч І., Шаповалової Л., Лігус О., Яковлев О., Шульгіна В.).

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає у тому, що *вперше* у музикознавстві:

- розглянуто трансформаційні процеси музичної культури, зокрема фортепіанної, у контексті релігійно-філософської традиції Китаю;
- розглянута асиміляція західних традицій музичного мистецтва як фактора активізації збереження національної культурної традиції у фортепіанній музиці;
- проаналізовано музичну естетику Китаю у контексті розвитку фортепіанної музики;
- виявлено національні традиційні риси регіональної музичної культури Китаю, а саме проаналізовано одинадцять регіонів країни;

- проаналізовано фортепіанні твори другої половини ХХ століття з позицій збереження національної культурної традиції.

Отримало подальшого вивчення питання впливу вестернізації на національний характер композиторської творчості, з акцентом на визначенні ролі зовнішніх впливів у формуванні музичних традицій, а також упорядкування підходів до історичної ретроспективи фортепіанної культури.

Також у науковий обіг введено аналітичний матеріал щодо характерних традиційних музичних рис одинадцяти регіонів Китаю.

#### **Практичне значення одержаних результатів дослідження.**

Теоретична важливість пов'язана з аналітичним розглядом раніше невідомих фортепіанних творів сучасних китайських композиторів, визначенням специфіки їхнього творчого методу та порівнянням результатів дослідження з провідними національними тенденціями. У зв'язку з цим матеріали дослідження можуть бути використані у ряді історико-теоретичних курсів, актуальних як для російських, так і для закордонних вузів, що визначає практичне значення дисертації. Практичне значення роботи підсилюється тим фактом, що результати дослідження можуть сприяти підвищенню відомостей про твори серед музикантів-практиків, їх більш точному розумінню та збільшенню кількості виконавських інтерпретацій.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення та висновки дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (Суми, 2022 – 2024) і презентовані на наукових конференціях різних рівнів, у т.ч. міжнародній: Мистецька освіта – культурні виміри (Рига, Латвія 2023); всеукраїнських: «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 2023), Музичний твір як інтенція художньо-виконавського мислення (Дніпро, 2023), (Київ, 2024).

**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 (261 найменування) та додатків. Загальний обсяг дисертації становить 224 сторінки, основний текст викладено на 185 сторінках.

## РОЗДІЛ 1

### ІСТОРИЧНИЙ РОЗВИТОК ФОРТЕПІАННОЇ КУЛЬТУРИ ЯК ВІДБИТТЯ НАЦІОНАЛЬНОГО СВІТОГЛЯДУ

У сучасному соціально-історичному континуумі, мистецтво гри на фортепіано є однією з найбільш динамічних галузей академічної музики в Китаї, що знаходить на етапі активного розвитку. На світовому рівні країна представлена широким спектром піаністів, кожен з яких має власну індивідуальність. До них відносяться: Чень Са (陳薩, 1979), Лан Лан (郎朗, 1982), Лі Юньді (李云迪, 1982), Шень Веньюй (沈文裕, 1986), Ван Юйцзя (王羽佳, 1987). Цей перелік постійно розширюється завдяки регулярним перемогам молодих виконавців з Китаю на різних міжнародних конкурсах. Відповідно до зростання виконавської активності спостерігається й зростання на рівні педагогічної майстерності, яка також переживає період активного розвитку. Окрім двох найбільших консерваторій – Центральної (Пекін) та Шанхайської – вищу освіту в галузі виконавського мистецтва на даний момент можна отримати в понад 20 профільних навчальних закладах. При цьому постійно утримуються та поглиблюються зв'язки з навчальними установами в Європі та США.

Зацікавленість сучасних китайських композиторів у фортепіанній музиці відзначається їх активною творчістю. Протягом перших двох десятиліть ХХІ століття різні покоління та школи звертались до створення фортепіанних творів. Серед заслужених майстрів можна назвати імена Чжоу Веньчжуна (周文中, 1923–2019), Ван Лисаня (汪立三, 1933–2013), Чу Ванхуа (儲望华, 1941), Чжао Сяошена (赵晓生, 1945), Цуй Шигуана (崔世光, 1948), Чень Цигана (陈其钢, 1951). До молодшого покоління відносяться: Чжан Шуая (张帅, 1979), Ван Пухань (王谱函,



1980), Ван Амао (王阿毛, 1984), Жао Пенчена (饶鹏程, 1990), Чень Цзяня (陈子安, 1997), Се Менхао (谢梦昊, 1998). Їхні творчі експерименти викликають постійний інтерес як вітчизняних дослідників, так і, враховуючи сучасну глобалізацію, музикознавців з інших країн. При цьому фортепіанна музика дозволяє визначити та проаналізувати найбільш актуальні напрямки творчого пошуку китайських композиторів. Серед основних художніх дилем – проблема взаємодії з національними традиціями. З урахуванням європейського генезису як інструментарію, так і композиційно-структурних та естетичних норм музичної мови, які Китай опановував з другої половини ХІХ ст., проблема національної самоідентифікації саме в галузі академічної музики стоїть особливо гостро. Умовно визначимо сучасний історичний період взаємодії західних та східних традицій, нагадавши про трактат Ліанші (连士) «Легенди про давніх музикантів» (古代音乐家的传说, 1883), у якому він закликав до відродження національних традицій у музиці [77, 537]. Крім того, висловлення сучасних музикантів підтверджують, що проблема не втратила своєї актуальності. У цьому відношенні симптоматичне висловлювання професора Центральної консерваторії, директора Інституту музикознавства, керівника кафедри композиції Шанхайської консерваторії Цзя Гопіна, який постійно демонструє свій інтерес до національного мистецтва: «При створенні кожного твору композитор проходить через процес осмислення традиції – традиції музичних інструментів, традиції музичної мови, музичного стилю та синтаксичної структури» [78, 18].

В історії будь-якого виду мистецтва, так само як і в творчій біографії видатного художника, письменника чи композитора, питання періодизації має особливе значення. Конкретний історичний момент характеризується складною взаємодією багатьох факторів, серед яких політична, ідеологічна

та соціальна ситуація, етичні та естетичні установки. Основний критерій, тобто основа для аналітичного розгляду історичного процесу, обраний дослідником як «система координат», визначає специфіку кожного з запропонованих варіантів періодизації, комплексне вивчення яких дозволяє досягти більш точного та багатогранного розуміння історичного процесу.

Процес розвитку фортепіанної музики в Китаї був багаторазово розглянутий різними вченими. При невеликих відмінностях у визначенні часових меж періодів, загальна тенденція, пов'язана із спиранням на важливі історичні події для країни, залишається незмінною.

Перший варіант періодизації був запропонований Бянь Меном у своєму дослідженні 1994 р. У розвитку фортепіанної культури вона виділяє шість основних періодів:

- Походження та народження;
- Створення перших державних музичних установ за європейською системою (1919–1937);
- Роки війни (1937–1949);
- Китайська Народна Республіка (1949–1966);
- Період «Культурної революції» (1966–1976);
- «Нові шляхи» (з 1976 року) [8, 6–18].

Схожий варіант періодизації наводиться в книзі Ян Хунбіна «Китайське фортепіанне мистецтво»:

- Зародження фортепіанної музики в Китаї (до 1910-х років);
- Пошуки «китайського стилю» (20–30-ті роки ХХ століття);
- Розвиток фортепіанного мистецтва в час війни (1937–1949);
- Період розквіту (1949–1966);
- Період «Культурної революції» (1966–1976);

Всебічний розвиток фортепіанної музики в Китаї (1976–1996 роки до наших днів), включаючи розвиток музичної освіти, композиторської та виконавської творчості, аж до сучасного часу». [221, с. 3–5].

Більш узагальнений варіант періодизації представила Чень Шуїнь, яка отримала професійну освіту в на Заході. Вона виділяє три періоди:

- «Від 1915 до 1950-х років;
- 1950-і – 1970-і роки;
- 1980-і – 2010-і роки». [188, с. 8].

Варто також зазначити запропоновану періодизацію Чжао Юе [199], яка в цілому поєднує усі три підходи виокремлюючи три загальний періоду, певним чином уособлюючи усі проведені до неї дослідженні.

Спираючись на сформовані завдання, та, відповідно, тематичну спрямованість дослідження, слід розглянути історію китайської фортепіанної музики з точки зору взаємодії національної та європейської культур. Відповідно до змісту національного у системі цінностей під час глобалізаційних процесів, які призвели до вестернізації китайської музичної культури, доцільним вбачається виділити два основних етапи.

Перший з них (до 1980-х рр.) пов'язаний із переважанням універсальних методів творчого переосмислення національного матеріалу, загальних для широкого кола композиторів, професійно адаптованими академічними музикантами. Враховуючи кардинальні зміни культурно-політичної ситуації, перший етап слід розглядати у трьох періодах: 1915–1949; 1949–1966; 1966–1978;

Другий етап (після 1980-х рр. і до сьогодні) характеризується індивідуалізацією методів та форм композиторської роботи й охоплює період з 1978– й триває по теперішній час (2020-ті роки).

### **1.1. Вплив вестернізації на визначення національного характеру композиторської творчості**

Гене́за створення першого китайського твору для фортепіано, залишається об'єктом дискусій до цього часу. Деякі дослідники вказують на

роботу Чжао Юаньжена (赵元任) «Марш миру» (和平进行曲) як найранішого фортепіанного твору, який був опублікований у «Науковому журналі» у 1915 р. і був представлений як перший твір для клавішних інструментів в Китаї.

Однак у 2015 р. дослідники Лі Мінцян і Ян Юньлінь звернули увагу на ще ранній твір того ж автора – «Хуабабань» (花八板, 1913) для акордеона. За їхнім висновком, завдяки певному конструктивному спорідненню фортепіано та акордеона, цей твір увійшов у практику гри на фортепіано і, отже, наукові концепції можуть бути виправлені. Додаючи це твір до збірки «Сто років класики китайської фортепіанної музики», дослідники чітко висловлюють свою позицію у передмові: «Ми вважаємо, що найраніший фортепіанний твір – «Хуабабань» Чжао Юаньжена» [66, 3].

Такий вільний інтерпретаційний підхід, зрозуміло, викликав наукові дискусії щодо того, чи можна віднести твір, створений для акордеона, до фортепіанної музики. Китайський історик музики Лян Маочун вірно заперечує: «Хуабабань написана для акордеона, відображає очевидні особливості акордеонної музики, тому її не слід розглядати як початок китайської фортепіанної музики» [93, 8].

Визнаючи обґрунтованість доводів Лян Маочуна, звернемо увагу на той факт, що в «Хуабабань» – на відміну від стилістично нейтрального «Маршу мира» – композитор вводить етнічні елементи. У праці «Роздуми про сторічну історію фортепіанної музики у Китаї» Чень Хундо так розмірковує про «Хуабабань»: «Робота з багатоголосою текстурою та її реалізація в творі, призначеному для клавішного інструменту та водночас, обладнаному національним колоритом, відкрили китайським композиторам нову еру у створенні фортепіанної музики» [186, 61].

Першою китайською композицією з етнічними елементами, створеною спеціально для фортепіано, вважають «Іноді» (偶成, 1917) Чжао Юаньжена. У статті, опублікованій у 2015 році «Століття фортепіанної

поезії – зародження китайського фортепіанного творчості» Лян Маочунь зауважує: «У творі Чжао Юаньжена «Іноді» – творча спрямованість на національний стиль. Цей твір став першим, відзначеним національним колоритом» [92, 9].

Отже, вже у ранніх творах для фортепіано простежуються два взаємодіючі стилістичні вектори – орієнтація на стильову систему західноєвропейської музики і використання національних елементів. Цю амбівалентність національного фортепіанного мистецтва фіксує Сю Хайлінь у своєму дослідженні: «У китайській музиці існує модель «подвійної культури», тобто одночасне існування китайської музичної культури та нової мови музики, сформованої під впливом західного впливу» [127, 30].

Розмірковуючи про фортепіанну музику Китаю і враховуючи генезис інструменту, шляхи його поширення в країні та основний репертуар, сформований до початку ХХ століття, ми постійно ставимо питання взаємодії національних та західних традицій. Коротко оглядаючи основні естетичні позиції, що виникли в останньому чверті ХІХ – початку ХХ століття, повертаючись у часі, визначимо три принципово відмінні підходи.

Перший із них пов'язаний з іменем Ліанши. Як вже згадувалося, у 1883 році він опублікував працю «Легенди про давніх музикантів», у якій висловлював ідею повного відмови від західних впливів і повернення до традиційної китайської музики. Його антагоністом став Фейши (费石), який, навпаки, прагнув до тотального переходу до західної традиції. Так, у книзі «Теорія удосконалення китайської музики» (中国音乐理论的改进, 1903) він «гостро критикує традиційну китайську музику, вказуючи на її елітарність і неспроможність об'єднувати китайський народ» [78, 537].

Інша позиція, яка передбачає тісну взаємодію західних та національних традицій, була сформульована видатними музикантами та культурними діячами першої половини ХХ століття. Так, вчений і

політичний діяч Цай Юаньпей (蔡元培) у своєму виступі на зустрічі музичного дослідницького товариства Пекінського університету (11 листопада 1919 р.) зауважував: «Музика – це інструмент, який сприяє культурному прогресу. Ми повинні спільно вивчати теоретичні знання про музику, розвивати творчі здібності, використовувати переваги західної музики для виправлення недоліків китайської музики та досягнення швидкого прогресу в китайській музичній сфері» [169, 355].

У 1920 році у статті, опублікованій у журналі «Музика», вчений уточнив свою думку: «Розвиток китайської музики залежить від двох факторів. По-перше, необхідно впроваджувати західні інструменти та твори, порівнюючи їх із китайською музикою. По-друге, слід звернутися до західних теоретичних знань про музику, щоб розвинути власну китайську музику» [169, 387].

Схожу позицію висловлював і Сяо Юмей (萧友梅). Проте він акцентував увагу музикантів на тому, що, вивчаючи західну музику, китайські композитори повинні опанувати необхідний інструментарій для створення музики національного характеру. У статті «Нове життя музиканта» (4 травня 1934 р., 音乐家的新生活) він пише: «Коли я пропагую західну музику, я не хочу, щоб ми стали Моцартами або Бетховенами, а я хочу, щоб ми вчилися у них. Ми повинні використовувати їхні методи, щоб створювати музику, відображаючи наш національний характер» [134, 381].

Йому вторює Хуань Цзи (黄自) у своєму виступі на конференції «Як створювати національну музику нашої країни» (21 жовтня 1934 р., 怎样才能产生我国民族音乐): «Західна музика дійсно розвивається швидше, ніж китайська музика. Вони, західні музиканти, мають науковий підхід до нотації, композиції та оркеструванні, якого ми ще не досягли. Тому нам потрібно позичати найкращі методи західної музики для вивчення та

систематизації китайської традиційної музики та створення нових творів у національному стилі» [161, 57].

Певні кроки в цьому напрямі були зроблені. У 1930–40-х роках з'являється ряд творів, пройнятих національним духом: «Пастушок, що грає на дудочці» (牧童短笛, 1934) Хе Люйтїна (贺绿汀); «Колискова» (摇篮曲, 1934) Цзян Динсяня (江定仙); «Увертюра» (序曲, 1934) Чень Тяньхе (陈田鹤); «Сюнян Йеюе» (浔阳夜月, 1943) і Соната № 3 «Пейзажі Цзяннані» (江南风光, 1945) Цзян Венъе (江文也); «Хуагу» (花鼓, 1945) Цюй Вей (瞿维); сюїта «Веселий свят» (春之旅组曲, 1945) Дін Шанде (丁善德); Перший фортепіанний концерт (1945) Чжан Сяоху (张肖虎); «В тому далекому місці» (在那遥远的地方, 1947) Сан Тун (桑桐) і так далі.

Однією з найвідоміших композицій є «Пастушок, що грає на дудочці» Хе Люйтїна. При створенні основного тематичного матеріалу композитор використовує музичний стиль регіону Цзяннань (江南). У фортепіанній п'єсі він створює пасторальну картину: маленький пастушок, що сидить на спині корови, виконує на дудочці наївні мелодії. Автори «Дослідження про створення національної фортепіанної музики Китаю» зауважують: «Застосовуючи пентатоніку як гармонійну основу, він успішно відтворює характеристики китайської бамбукової дудочки, ніби імітуючи естетику красивої китайської живопису тушшю» [194, 122]. Чен Тяньхе в своїй увертюрі використовує пентатоніку. У мелодійній лінії композитор чергує до-дієз юй-лад і ре-бемоль гун-лад, що представляє собою національну адаптацію характерних для європейської музики мажора і мінора.

Важливо відзначити, що, використовуючи пентатоніку у мелодиці, композитори в більшості випадків дотримувались заходів щодо гармонізації за західними принципами, встановлюючи паралелі з європейським

романтизмом. Інший спосіб роботи з національною музичною традицією - використання мелодійного матеріалу народних пісень. Характерним прикладом є «Хуагу» Цюй Вея. Основою твору став мелодійний матеріал двох фольклорних образців – народної пісні провінції Цзянсу «Жасмін» (茉莉花) і народної пісні провінції Аньхой «Хуагу» (花鼓). При цьому мелодії пісень цитуються не абсолютно точно: у пісні «Хуагу» змінено ритм і висоту звуку, в мелодію «Жасмін» додано додаткові тона. Зауважимо, що в заключній частині твору композитор поліфонічно об'єднує обидві теми. Є очевидним, що цей твір є не лише прикладом творчої переробки фольклорного матеріалу, але і одним із перших зразків, які гармонійно поєднують культурні атрибути різних регіонів Китаю: «У цьому фортепіанному творі композитор звертається до кількох музичних традицій, це поєднання південного і північного письма» [124, 94].

Також слід звернути увагу на дві фортепіанні композиції, які передбачають тенденції пізнішого періоду: Соната № 3 «Пейзажі Цзяннані» Цзян Венъє та п'єса «У тому далекому місці» Сан Туна. У першому випадку мова йде про композиційно-структурні особливості сонати, які роблять її близькою до народної китайської музики. У Сонаті № 3 Цзян Венъє відмовляється від традиційного для європейської музики трьох- або чотирьохчастинного циклу. Одночасна Соната № 3 має внутрішнє розподіл на п'ять розділів, що схоже на деякі принципи народної китайської музики. Як відзначають дослідники: ««Пейзаж Цзяннані» – це соната, яка відрізняється від західного «сонатного» стилю. У цьому творі в більшій мірі використовується багато сегментна структура національної інструментальної музики» [184, 66].

Від ранніх творів значно відрізняється п'єса Сан Туна «У тому далекому місці». Автор звертається до національної мелодії, проте, на відміну від вищезгаданих творів, створених на основі класично-романтичної гармонії, акомпанемент у цій п'єсі є атональним. З приводу оригінального і сміливого для свого часу стилю цього фортепіанного твору



китайські музикознавці пишуть: «Як тому п'єси «У тому далекому місці» композитор взяв мелодію народної пісні провінції Цінхай з ясною тоновістю і характерним регіональним стилем, і «по горизонталі» отримує мелодію. Однак для створення «вертикалі» композитор використовує вільну атональну <...> все разом створює особливий музичний стиль, в якому поєднуються етнічна приналежність і сучасність» [135, 94].

Другим рівнем першого етапу можна вважати період з 1949 по 1966 рік. Цей рівень розвитку національної культури, так само, як і всього соціально-політичного життя країни, збігається з утворенням Китайської Народної Республіки в 1949 році. Важливою його характеристикою, яка, власне, й обумовила розвиток у більш пізньому контексті специфічних рис музичної культури, став тісний взаємозв'язок мистецтва з ідеологічними та соціально-політичними установками. Варто відзначити, що загальну лінію партії Мао Цедун визначив раніше: так, перше обговорення ролі літературної та художньої творчості в китайському суспільстві серед членів Комуністичної партії відбулося у 1942 року на літературно-художньому зібранні в Яньяні (延安). Саме тоді Мао Цзедун, чітко визначивши свою позицію, заявив: «Мистецтво повинно служити масам». Водночас він відчував і позначав у своїх висловлюваннях діалектичний зв'язок між мистецтвом та політикою: «...мистецтво підпорядковане політиці, але воно також впливає на політику» [102, 863]. «Літераторам, художникам необхідно тісне спілкування з політичними, економічними працівниками та товаришами з армії, щоб об'єднатися з ними <...> тим, хто не». є літераторами та художниками, необхідно також більше спілкуватися з ними» [106, 426].

У період початку формування нової Китайської держави завдання інтенсифікації культурного життя було сформульовано як одне з основних завдань: 21 вересня 1949 року під час засідання нового скликання Політичної консультативної ради Мао Цзедун у своєму офіційному приватному виступі зауважив: «З приходом буму економічного будівництва

неухильно з'явитися». хвиля культурного будівництва, і ми виходимо на світову арену як нація з високим рівнем культури» [107, 345]. Фактично, вперше Комуністична партія, виступаючи як основна та визначальна сила єдиної політичної системи, визначила напрямок розвитку мистецтва, визначивши як пріоритетне завдання «будівництво» мистецтва, що відповідає духовним потребам оновленої країни, та міжнародне визнання. Таке формулювання завдань у багатьох відношеннях встановлювало можливості шляхи їх вирішення, засновані на вивчених західних традиціях та їх поєднані з національними. Схожий підхід також чітко сформульовано Мао Цзедунем на зустрічі з представниками музичного мистецтва, яка відбулася 24 серпня 1956 року: «Музика може використовувати іноземні раціональні принципи або іноземні музичні інструменти, але вона повинна мати національні особливості і свій неповторний стиль» [108, 76]. Дуже виразно виражене і наступне висловлювання Мао: «Поєднуючи західні музичні принципи і національну практику Китаю, можна створити багаті можливості для самовизначення та впевненого розвитку» [108, 78].

У сфері фортепіанного мистецтва характерною рисою цього періоду стало прагнення до докладного вивчення досягнення західних музикантів та інтеграція отриманих знань у композиторську, виконавську та педагогічну діяльність. Саме в цей час Китайська Народна Республіка направляє групу молодих музикантів-студентів для навчання в закордонні. Знаковими для виконавського мистецтва Китаю стали перемоги піаністів на престижних міжнародних конкурсах. Наприклад, Фу Цун (傅聰) посів третє місце на Міжнародному конкурсі піаністів імені Шопена (Варшава, 1955); Лю Шикунь (刘诗昆) – друге місце на Першому Міжнародному конкурсі імені П.І. Чайковського (Москва, 1958); Ін Ченьцун (殷承宗) виграв золоту медаль на конкурсі піаністів, що проводився в рамках Всесвітнього фестивалю молоді та студентів (Відень, 1959).

Разом із зростанням виконавської та педагогічної майстерності активно розвивається композиторська творчість. Автори, вивчаючи західні композиторські техніки, починають обговорювати питання створення національного стилю музики. При цьому китайські музиканти усвідомлюють, що перебувають у періоді випробувань, пошуків та експериментів: «Створення китайської фортепіанної музики на 17-му році заснування Китайської Народної Республіки відрізняється широким спектром тем, стилів, багатим змістом, простотою та оптимізмом. Це характерно для цього періоду творчості. У той же час ми продовжуємо досліджувати та випробовувати найкраще в поєднанні національної гармонії та фортепіанної техніки з точки зору творчих прийомів» [15, 112].

Намагаючись використовувати методи роботи, Хе Люйтін дає такі рекомендації щодо вибору матеріалу: «Основні характеристики нашої національної музики повинні виявлятися в двох аспектах: по-перше, це народні пісні та мелодії з різних регіонів, а по-друге, місцеві опери, а також твори для національних музичних інструментів» [78, 17].

Додатково варто відзначити, що щодо творчих технік і методів, Хе Люйтін висловлюється аналогічно Сяо Юмейу і Хуан Цзи. У відомому звіті він зауважує вивчення: «Наша мета західної музики – це використання їхнього досвіду та законів для дослідження закономірностей власної музики, розвитку власної теоретичної системи та створення музики в національному стилі» [161, 21].

Відповідаючи на вимоги часу, композитори в останній період частіше звертаються до характерних етнічних та регіональних музичних культур, часто включають національні мелодії у фортепіанні твори. При цій програмі назви чітко відображають певні культурні явища. Серед фортепіанних композицій, створених у цей період, знаходимо фортепіанну сюїту «Картині Башу» (巴蜀之画, 1958) Хуан Хувей (黄虎威), «П'ять народних пісень Юньнані» (云南民歌五首, 1958) Ван Цзянчжуна (王建中), Перший і Другий

танці Синьцзяну (第一新疆舞曲, 1950; 第二新疆舞曲, 1955) Дін Шаньде, «Вірші про сільське свято» (乡土节令诗, 1950) Цзян Веньє, «Сім обробок народних пісень Монголії» (内蒙民歌主题曲七首, 1952) Сан Туна, фортепіанну обробку старовинної пісні «Янгуань Сенді» (阳关三叠, 1957) Чжоу Веньчжуна.

Один з ранніх зразків сюїти (дуже популярного жанру, який зберігає свою актуальність протягом усієї історії китайської фортепіанної музики) – «Картина Башу» Хуан Хувей. Тут композитор використовує музичні елементи, притаманні етнічній культурі провінції Сичуань.

Шан Жуй підкреслює характерні особливості цього твору: «У «Картині Башу» чітко відчувається чарівність традиційних сичуаньських пісень завдяки прийомам формоутворення, тут пропонуються нові форми інтеграції сичуаньської народної музики та фортепіанного мистецтва» [211, 155].

Образний лад фортепіанного циклу «Вірші про сільське свято» Цзян Вені тісно пов'язаний з національними традиціями. Створюючи яскраві жанрові сцени-нариси, «автор зосереджується на зображенні популярних звичаїв, фіксує дух часу мовою простої народної музики, виражаючи безмежний оптимізм, прямий і відкритий характер народу» [123, 82].

Цей цикл складається з дванадцяти частин, кожна з яких відповідає місяцю китайського календаря і пов'язана з обрядами або святами. Наприклад, твір «Святкування фонарів» (元宵花灯) стосується п'ятнадцятого дня першого місяця за місячним календарем, що символізує завершення китайського Нового року. Цей день зазвичай святкують разом з родичами та друзями, а композиція, написана в тональності соль гун-лад, із жвавою мелодією та швидким ритмом, точно передає атмосферу святкування.

Окремі елементи, характерні для китайської національної музики, використовуються композиторами і в непрограмних творах. Наприклад, «Етюд» (1955) Ду Мінсіня (杜鸣心), де композитор, відповідно до традиційної китайської гармонії, створює характерну образність. Лян Маочун так описує цей твір: «Хоча Етюд Ду Мінсіня не має назви, його відрізняє національний шарм; жива атмосфера того часу повністю відображає новий стиль китайської фортепіанної музики 1950-х років» [123, 9].

У контексті дослідницької проблематики важливо згадати фортепіанний концерт з оркестром «Молодість» (青春, 1959; автори – Лю Шикунь, Пань Імін (潘一鸣), Хуан Сяофей (黄晓飞) і Сунь Ілінь (孙亦林)). У цьому великому творі взаємодія з національною традицією проявляється одразу на кількох рівнях. Суттєвий аспект пов'язаний із сучасною політичною обстановкою. Центральний образ – «те молоде покоління студентів, які встали на захист інтересів партії і відповіли правим... Славний образ усього цього покоління молодих людей став основною темою і характерною ідеєю цієї роботи» [223, 1]. Варто відзначити, що особливістю концерту є звернення до національних оркестрових інструментів, що надає музичному твору особливий колорит. Підкреслимо той факт, що китайські дослідники визначають «Молодь» як перший концерт з участю оркестру китайських національних інструментів.

Аутентичний компонент також проявився у формуванні тематичного матеріалу. Автори включають у партитуру концерту мелодії, широко поширені в північній провінції Шеньсі: «Битва при Наньгоу» (打南沟岔) і «Одна за одною хвиля, одна за одною гора» (一道道水来, 一道道山).

Отже, роблячи певний проміжний підсумок, відзначимо, що протягом зазначеного періоду одночасно з інтенсифікацією фортепіанного навчання та зростанням виконавської майстерності значно збільшилася кількість

творів, створених для фортепіано. Серед них особливе місце займають програмні твори, назви яких мають посиланнями на рідну культуру. У деяких випадках композитори використовують національні мелодії та пісні як тематичний матеріал, які можуть бути використані як в незмінному, так і в переробленому варіанті. З точки зору розвитку гармонічної мови варто відзначити окремі спроби вийти за рамки класично-романтичної гармонії. У згаданій вище п'єсі «Святкування фонарів» Цзян Венъе експериментує з гармонією, в основі якої поєднання двох чистих квінт. А Ван Лісань у п'єсі «Квітка орхідеї» (蓝花花, 1953) підкреслює етнічний колорит за рахунок обширного використання у гармонії септими та нон.

## **1.2. Культурна революція та її вплив на формування соціального значення музичної культури Китаю**

Різкі зміни в суспільно-політичному та культурному житті відбулися у 1966 році – з початком «Великої пролетарської культурної революції» (無產階級文化大革命, 1966–1976). Перші передвісники «Культурної революції» з'явилися раніше 1966 року. У цьому відношенні ілюстративними є дві події, які дозволяли припустити радикальну зміну політичного вектора.

12 грудня 1963 р. на зібранні Центрального відділу пропаганди щодо «Звіту про стан літератури і мистецтва» (文艺情况汇报) Мао Цзедун критично оцінив ситуацію: «У різних формах мистецтва, таких як драма, музика, образотворче мистецтво, танець, кіно, поезія та література, існує багато проблем <...> Соціалістична реформа триває у багатьох галузях, але до цього часу її результати дуже невеликі. Багато комуністів із захопленням пропагандують мистецтво феодалізму і капіталізму, але не виявляють такої

самої рішучості стосовно соціалістичного мистецтва, що вважається дивним явищем» [103, 436–437].

27 червня 1964 р. Мао Цзедун зробив зауваження до звіту «Звіт про хід кампанії самокритики на Всекитайській асоціації працівників літератури та мистецтва» (关于全国文联和各协会整风情况的报告),

Департаменту літератури та мистецтва Центрального відділу пропаганди: «Протягом п'ятнадцяти років ці асоціації (асоціації працівників літератури та мистецтва – прим. авт.) та видання під їхнім контролем, в основному, не виконували політику партії, вели себе як чиновники та аристократи, не зустрічалися з робітниками, селянами та солдатами і не відображали революцію та будівництво соціалізму» [104, 91].

Ці два згадані документи, категорично заперечуючи досягнення китайського мистецтва протягом другого етапу, тобто цього періоду, що розглядається у даному параграфі, викликали великий резонанс у культурному середовищі. На початку 1966 року настали програмовані заяви від керівництва країни, які не залишали сумнівів у настанні нового етапу.

У березні 1966 року на «Робочій конференції з літературного та художнього творчості» (部分文艺工作会议) Мао Цзедун зауважив, що творчість сучасних авторів не наближується до мас, а навпаки відображає елементи капіталізму, внаслідок чого мистецтво визначається як продукт буржуазії. Через місяць, у квітні 1966 року, на конференції «Про літературно-художню роботу в армії» (部队文学艺术工作座谈纲要) Цзян Цін (江青) висловила дуже різко: «Література та мистецтво в Китаї з моменту заснування країни не мали жодного значення і результатів, все це було «оціальною отруйною травою»» [105].

Дійсно, як відомо, після цих висловлювань наступили масштабні репресії, які поширилися і на творчу інтелігенцію. Вся культурна сфера була максимально політизована, вільний розвиток мистецтва суттєво

обмежувався, висловлення суб'єктивних поглядів, які не збігалися з політикою партії, могло призвести до дуже серйозних наслідків. Загальний настрій на боротьбу з буржуазним і капіталістичним торкнувся й музичної освіти. Фортепіано раптово втратило свою привабливість та популярність. Сергій Айзенштадт пояснює причини раптово зміненого сприйняття цього інструменту суспільством: «Ідеологічний удар по фортепіано передусім пояснювався тим, що європейський інструмент в очах широких народних мас стійко асоціювався з образом життя китайських багатіїв. Влада КНР проголосила лозунг «опори на бідноту» [108, 26].

Розвиток фортепіанного мистецтва майже зупинився, якщо не сказати, регресував. При цьому в композиторському творчості були введені суворі обмеження: тематичне і образне наповнення створюваних творів повинно бути пов'язане з національною культурою, політикою та революцією; найбільш «безпечний» жанр – транскрипція, що заснована на національному матеріалі; найбільш «безпечна» форма роботи – колективна творчість. З одного боку, цей спосіб співтворчості тісно пов'язаний із пануючими ідеологічними установками та політичною системою. З іншого боку, як правильно відзначає Цюй Ва: «...під час припинення вищої освіти (60-70-і роки минулого століття) колективне творчість було єдиною можливістю професійно вчитися та обмінюватися досвідом» [175, 31]. Завдяки цьому жанрова палітра фортепіанних творів була трохи розширена. Творчими групами композиторів було створено ряд фортепіанних концертів, деякі з них зберігають свою актуальність та популярність аж до сьогодення.

Найбільш ілюстративними є такі твори для сольного фортепіано: «Легенда про червоний ліхтар» (红灯记, 1968) Іннь Ченцзуна, «Відображення місяця у джерелі» (二泉映月, 1972) Чу Ванхуа, «Сто птахів вкланяються феніксу» (百鸟朝凤, 1973) і «Пісня про квіти сливи у трьох куплетах» (梅花



三弄, 1973) Ван Цзянчжуна, «Сяо і барабани на сутінках» (夕阳箫鼓, 1975) Лі Інхая. Особливу увагу дослідників традиційно привертає фортепіанний концерт «Хуанхе» (黄河, 1969), до складу його авторського колективу входять Інь Ченцзун, Чу Ванхуа, Шен Лихун (盛礼洪), Лю Чжуан (刘庄), Ши Шучен (石叔诚), Сюй Фейсин (许斐星).

Більша частина сольних фортепіанних творів, створених у цей період, належить до жанру транскрипції. Відомий вчений Дай Цзяфан класифікує такі твори, обираючи як критерій специфіку першоджерела [39]. Отже, до першого типу він відносить сольні твори для фортепіано, основою яких є традиційна інструментальна музика («Пісня про квіти сливи у трьох куплетах» (1973), «Різнокольорові хмари ганяються за місяцем» (彩云追月, 1975) Ван Цзянчжуна; «Осінній місяць над озером Пінху» (平湖秋月, 1975) Чень Пейсюня (陈培勋). У другому випадку при створенні фортепіанної транскрипції композитор звертався до мелодій народних чи авторських пісень («Чотири народні пісні Північної Шеньсі» (陕北民歌四首, 1973) Ван Цзянчжуна; «Сяйво Червоної зірки» (红星闪闪放光彩, 1974) Чу Ванхуа). Нарешті, до третього типу дослідник відносить фортепіанні твори, створені на основі музично-театральних постановок («Червоний жіночий загін» (红色娘子军, 1975) Ду Мінсіня на основі театральної п'єси; фортепіанний твір «Дует північний вітер» (北风吹, 1976), створений Інь Ченцзуном на основі балету «Сива дівчина» (白毛女, 1964)).

Зазначимо, що «Легенда про червоний ліхтар» Інь Ченцзуна була одним із перших вдалих спроб у мистецтві фортепіанної транскрипції. Композитор звернувся до музики одного з восьми «прикладних революційних вистав», дозволених у роки «Великої пролетарської

культурної революції». При цьому автор створив дві версії аранжування фрагментів однойменної опери: спочатку він аранжував матеріал для фортепіано, вокалу та національних ударних інструментів, друга версія написана для соло фортепіано. У останній спостерігається оригінальне поєднання традицій: характерна тематика оформлюється за допомогою фактурних прийомів, властивих романтичному фортепіанному письму. Композитор активно використовує віртуозні пасажі, акордові послідовності та *martellato*, відсутні в тексті оригіналу.

Зазначимо, що «Легенда про червоний ліхтар» Ін Ченцзуна була одним із перших вдалих спроб у мистецтві фортепіанної транскрипції. Композитор звернувся до музики одного з восьми «прикладних революційних вистав», дозволених у роки «Великої пролетарської культурної революції». При цьому автор створив дві версії аранжування фрагментів однойменної опери: спочатку він аранжував матеріал для фортепіано, вокалу та національних ударних інструментів, друга версія написана для соло фортепіано. У останній спостерігається оригінальне поєднання традицій: характерна тематика оформлюється за допомогою фактурних прийомів, властивих романтичному фортепіанному письму. Композитор активно використовує віртуозні пасажі, акордові послідовності та *martellato*, відсутні в тексті оригіналу.

Висновок цього періоду є фортепіанний концерт «Хуанхе». Чу Цзе відзначає: «Хуанхе відображає багатство китайського національного духу, демонструючи тверді патріотичні почуття та невмирущу волю дітей своєї Батьківщини у боротьбі з агресією» [210, 165]. Загальна кількість творів, створених на цей час для фортепіано, була досить скромною. У більшості випадків їх тематика тісно пов'язана з вокальними чи сценічними творами, часто революційної спрямованості. З позиції використання сучасних композиторських технік, цей період здавався часом примусовою зупинкою, проте існуючи обставини стимулювали розвиток жанру фортепіанної транскрипції.

Наступний період (1978–2020-ті роки) свідчить про відновлення та розвиток культури та мистецтва після Культурної революції. Незважаючи на окремі позитивні досягнення творчих рішень, Культурна революція вочевидь призвела до стагнації у галузі культури і мистецтва. Ймовірно, усвідомлюючи загальний регрес та вирішивши свої політичні завдання, Мао Цзедун у 1975 році заявляє про необхідність змін у ставленні Комуністичної партії до літератури та мистецтва: «Політику партії треба скоригувати: програми в галузі літератури та мистецтва повинні поступово розширюватися... Композиторів, якщо вони не здійснюють контрреволюційну діяльність, слід підтримувати» [105, 446].

Після смерті Мао Цзедун (1976) та розгрому «Банди чотирьох», яка, за офіційною версією, мала намір захопити владу (1976), період Культурної революції наблизився до завершення. На Першому Пленумі ЦК КПК (1977 рік) було оголошено, що «Культурна революція офіційно завершена» [105]. Варто зазначити, що «Банда чотирьох» це термін в китайській історіографії, який вказує на групу осіб, що були близькими до Мао Цзедун. До групи входили Цзян Цзін (остання дружина лідера), Ван Хунвен (один з заступників Голови ЦК КПК), Чжан Чунцяо (мер Шанхая) і Яо Веньюань (член Політбюро, відповідальний за ідеологічну роботу).

Приход Ден Сяопіна до влади у 1978 році маркує початок нового етапу в розвитку китайського суспільства та культури. З цього часу Китай впроваджує реформи в різних галузях, таких як економіка, суспільне життя, наука та техніка, культура і так далі, популяризуючи нові ідеї, сучасні підходи і інновації. Політичний тиск на музичну культуру зменшився, що дозволило композиторам вільніше шукати шляхи індивідуального розвитку.

Вже у 1978 році формується кілька програмних заяв лідера країни. Так, 10 жовтня 1978 року Ден Сяопін на конференції «Впровадження політики відкритості та вивчення передових світових науково-технічних досягнень» офіційно заявив, що відмова від західної культури під час «Культурної революції» була невірним рішенням: «Раніше у нас був період,

коли вивчення науки та технологій розвинених країн називалося «схилянням і підлабузництвом перед Заходом». Тепер всі розуміють, що це була помилка. Нам потрібно, щоб наші громадяни вийшли за межі країни і побачили, як виглядає світ. Якщо ми будемо стояти на місці, ми не зможемо розвиватися» [43, 132].

Ця сама думка висловлювалася й стосовно культури та мистецтва. 30 жовтня 1979 року на Четвертому Всекитайському конгресі працівників літератури і мистецтва Ден Сяопін вказав на необхідність більш вільного художнього мислення та синтезу різних національних культур: «Всі працівники літератури і мистецтва повинні серйозно вивчати, опанувати та інтегрувати найкращі риси китайського та зарубіжного мистецтва, створюючи твори, які відображають національний стиль та епоху. Ми повинні зосередитися на тому, щоб допомогти працівникам літератури і мистецтва звільнити свій розум та розірвати окупи, створені під час «Культурної революції»» [108, 212–213].

На цьому конгресі Ден Сяопін сформулював три характеристики, якими повинно володіти актуальне мистецтво:

- література та мистецтво, позиціонуються як важлива та невід'ємна частина життя народу, оскільки їх естетичні характеристики та виховальні функції не можуть бути замінені іншими формами, повинні задовольняти різноманітні потреби народу;
- література та мистецтво повинні створювати правдиві та яскраві образи людей нової епохи соціалізму, виховувати народ та стимулювати його ентузіазм;
- література та мистецтво повинні сприяти підвищенню ідеологічного, культурного та морального рівня всього суспільства [43].

При чіткому висловленні ідеологічної та виховальної ролі мистецтва в першій характеристиці вказана необхідність «різноманітності». Представлене в тісному зв'язку із «потребами народу», ця якість дозволила китайським митцям значно розширити діапазон художніх рішень.

Ідею про «багатообразність» у мистецтві, яка набула значного поширення, періодично піднімають багато видатних політичних діячів протягом усього розглянутого періоду. Аналогічний погляд на «різноманіття» форм мистецтва висловив Генеральний секретар ЦК КПК Цзян Цземінь (江泽民). У статті «Роздуми Цзян Цземіня про різноманіття в музиці» (江泽民对音乐方面提倡多样化的思考) ми знаходимо висловлення політичного діяча про те, що китайська музика повинна бути різноманітною у своїх формах вираження, мати певні перетини з західною музикою, але не імітувати її: «У травні 1990 року Цзян Цземінь взяв участь у концерті, присвяченому 60-річчю творчої кар'єри пекінського оперного музиканта Лі Муляна, і відзначив, що ми повинні розмножувати національне, але не виступати проти кращого з західного. Ми повинні виступати за взаємодію західної і китайської культур, за поєднання традицій і сучасності» [115].

У 2011 році аналогічні роздуми висловив тодішній Генеральний секретар ЦК КПК та Голова КНР Ху Цзіньтао під час Дев'ятого Всекитайського конгресу Китайської асоціації літераторів та митців (22 листопада 2011 року): «Потрібно активно взяти імпліментувати та опанувати найкращі сторони культур різних країн світу, дотримуватися принципів всеосяжного та інтегративного підходу, створювати новий образ та атмосферу китайського мистецтва. Необхідно розширювати простір уявлення, підтримувати оригінальні твори, стимулювати творчу активність, пропагувати всеосяжний розвиток жанрів, тем, форм та засобів, сприяти активному оновленню концепцій, змісту, стилю та течій, зміцнювати виразність, привабливість і вплив мистецтва, представляючи все більше високоякісних творів з китайськими особливостями, стилем і духом» [112].

У 1987 році, в рамках китайського конкурсу «Кубок Китаю і Заходу», композитор Чжао Сяошен висловився досить категорично, вказавши: «Якщо використовується лише мелодії у китайському дусі, а сам твір створюється за допомогою європейських методів композиції, у ньому немає

культурної конотації; технічні аспекти можуть бути вдосконаленими, але відсутній справжній дух» [196, 6]. Розглядаючи певні досягнення китайських композиторів у вивченні сучасних композиторських технік, Чжао Сяошен висунув ідею, що музичний твір повинен мати національний дух, а не лише зовнішні ознаки національного стилю [196, 26].

Зокрема, у 1989 році Чжао Сяошен подальшим розвитком своїх думок поділився у статті «Китайська музика і східна естетика» (中国音乐与东方美): «Найбільша проблема, з якою стикається сучасна китайська музика, полягає не в відставанні у техніці композиції, а в зміні концепції... Китайська музика об'єднує в собі поезію, живопис і музику, які взаємодіють одне з одним, і поетичний дух та художнє натхнення китайської музики часто не можна пояснити конкретними зображеннями або словами. Тому в творчості повинні бути не лише зовнішні риси китайського національного стилю, а й дух китайської музики» [197, 13].

Аналізуючи ряд творів, які виникли у цей період і пов'язані з національними традиціями, здається можливим виділити два основних вектори руху композиторської думки. Умовно їх можна позначити як традиційна та персоналізована творчість.

У першому випадку композитори звертаються до національних пісень і інструментальних мелодій, вводячи у зону художніх пошуків гармонійні, ритмічні та тембральні аспекти. Іноді образно-змістовний аспект пов'язаний з народними звичаями або історичними подіями. До цієї групи ми відносимо наступні твори: «Весняний танець» (春舞, 1978) Сунь Іцяна (孙以强), «Три шістки» (三六, 1991) Лю Чжуан, «24 прелюдії для фортепіано в китайському святковому стилі» (钢琴前奏曲 24 首, 中国节令风情, 1999) Ляо Шеньцзіна (廖胜京), «Три імпрізації Лю Тяньху» (刘天华即兴曲三首, 1998–2000) Цуй Шигуана, «Китайські пентатонічні фортепіанні етюди» (中国五声音阶

练习曲, 2000) Сюе Вейеня (薛伟恩), «Жасмін» (2003) Чу Ванхуа, «Китайська мрія» (中国梦, 2013) Чжан Чао, етюд «Блоха»(2011) Ло Майшо, фортепіанний концерт «Великий похід» (长征, 2016) Ма Шухао.

Інший популярний прийом відтворення національного колориту – імітація звучання народних інструментів за допомогою фортепіанних засобів. До подібного вирішення звертається Чжан Чао, імітуючи гуцін у композиції «Китайська мрія». Поетичну оцінку цього твору дає Чжоу Чень: «Туманна краса «Китайської мрії» пов'язана не лише із ідеєю мрії, сну, але і імітацією звуку гуциня, що робить сонорний результат ефектним і повним чарівності» [205, 104].

Фортепіанний концерт «Великий похід» Ма Шухао – достойний зразок застосування методу транскрипції відносно розгорнутої концертної форми (в більшості випадків пов'язаної з формами, характерними для сольних композицій). Розмірковуючи про твір Ма Шухао, що базується на «Сюїті пісень «Великий похід»», Хуан Чжунцзюнь висловлює йому наступну оцінку: «Фортепіанний концерт «Великий похід» став музичним відголоском великих подвигів, віддавши високу дань національному духу» [163, 47].

На відміну від більш традиційного підходу, деякі композитори шукають персоналізовані, глибоко індивідуальні рішення. У такому випадку, при опосередкованому відображенні національних традицій композитор уникає звертання до впізнаваного мелодійного матеріалу. Автор спирається на глибокі значення, культурні конотації, духовні категорії. Цей творчий метод описується Дай Пеньхаєм у роботі «Шість дискусій про національний стиль»: «Деякі з подібних робіт демонструють виняткове розуміння національного стилю (що підкреслює дух і чарівність твору), який формується за рахунок «внутрішніх» характеристик, таких як зміст та значення <...> частково ігноруючи «зовнішні» форми характеристик музичної мови»[38, 27].

Найбільш актуальними технологічними прийомами для музикантів, що таким чином підходять до створення композиції, стали використання сучасних композиторських технік, взаємодія з абстрактними категоріями та робота зі структурними одиницями та метроритмом. Так, цілий ряд фортепіанних композицій базується на синтезі національних музичних елементів і сучасних композиторських технік. До числа подібних творів входять: «Двадцять чотири вірші Сікунту» (司空图二十四诗品, 1980) Лінь Хуа (林华); «До Е» (多耶, 1984) Чень І (陈怡); «Три фортепіанні п'єси» (钢琴曲三首, 1987) Ло Чжунжун (罗忠镕); «Балада Юньнань Наньшань» (滇南山谣, 1992) та концерт «Рапсодія Айлао» (哀牢狂想, 1996) Чжан Чао; «Сцена» (情景, 1994) Ван Цзянчжун; етюди «Музика вітру», «Коло», обидва – 2011, Ло Майшо.

Взаємодія з національною культурою за допомогою узагальнено-філософських та абстрактних категорій відбувається у творах «Тайцзи» (太极, 1987) Чжао Сяошена та «Два вірші династії Тан» (唐人诗意两首, 2000) Сюй Чженьміна (徐振民).

Якщо «Два вірші династії Тан», як видно з назви, тісно пов'язані з національною поезією, то для композиції «Тайцзи» Чжао Сяошен створює особливий метод творчої роботи, який він сам називає «методом композиції Тайцзи» (太极作曲法). Звертаючись до «Іцзин», Чжао Сяошен встановлює взаємозв'язок між концепцією «їн-ян» та серійними принципами організації звукового матеріалу. Як пояснює Чень Дань: «Кореляція, відмінність, проникнення і розвиток «їн» і «ян» відповідає регулярному збільшенню або зменшенню діапазону та кількості тонів, що містяться в серійному ряді і виявляють властиву музичній структурі виразність» [182, 23].

Інтерпретація «Тайцзи» китайськими дослідниками дозволяє говорити про три рівні реалізації національних традицій. За словами Цянь



Женьпін: «Музичний матеріал не має національного характеру в поверхневому сенсі» [161, 19]. Однак звертання до ритму санбань (散板), характерного для пекінської опери, безпосередньо корелює з національною культурою. Другий рівень є «попередньо встановленим» і пов'язаним з особливою ідеологією «Іцзин». Третій рівень невиражений і може бути пережитий тільки через слухання» [178, 19].

Важливе значення в творчості сучасних композиторів має робота з метроритмічними структурами. З цього погляду особливою увагою заслуговують такі твори: Ні Хунцзінь (倪洪进) «Чотири фортепіанних етюди» (四首钢琴练习曲, 1979), Лі Інхай етюд «Дитячий образ» (儿童形象练习曲, 1988), Чжан Чао «Піхуан» (皮黄, 1995), Чень Циган «Миті Пекінської опери» (京剧瞬间, 2000) та концерт «Ерхуан» (二黄, 2009); Ван Амао «Шен, дань, цзин, мо, чоу» (生旦净末丑, 2007), Ван Пухань «Втрачений щоденник» (遗失的日记, 2007), Гао Вейцзе (高为杰) «Зимовий сніг» (冬雪, 2005), Жао Пеньчен «Орхідея» (幽兰, 2013), Ло Майшо етюди «Круг», «Тушью» (обидва – 2016), Ма Шухао «Юйшахе» (豫沙河, 2019).

У своїх творах Лі Інхай, Ван Амао, Ма Шухао звертаються до баньші, як до принципів метро-темпової організації матеріалу. Аналогічно до цього підходить Чжан Чао у композиції «Піхуан». Щодо неї Чжан Вей пише: «В основі концепції всього твору, його загального розвитку – взятий з Пекінської опери стиль баньші, який виступає в якості його структурної основи» [169, 89]. Зазначимо, що композиційна структура, визначена баньші, має значення, схоже на значення складної трьохчасткової форми в європейській культурі, що встановлює певні аналогії і точки дотику між західною та східною культурами. Особливий інтерес викликає фортепіанна п'єса «Орхідея» Жао Пеньчена, в якій автор спирається на вільний метр: «У

творі відсутні такти <...> Музичний матеріал ґрунтується на традиційній музиці для гуциня, при цьому «Пісня про квіти сливи у трьох куплетах» містить нерегулярні метроритмічні структури» [51, 83].

На закінчення варто відзначити, що кількість фортепіанних творів, написаних після 1980 року, є досить значущою. У створенні фортепіанних композицій одночасно існують (і в деяких випадках взаємодіють) два напрямки: орієнтація на традиційні форми та індивідуалізовані рішення. Вплив національної культури проявляється на різних рівнях, охоплюючи змістовний аспект (що часто виявляється у програмних назвах), структуру твору, принципи метроритмічної та гармонічної організації, мелодичний матеріал.

На теперішній час доцільно зазначити, що з 2013 року, коли Сі Цзіньпін взяв на себе посаду Голови Китайської Народної Республіки, було посилено орієнтацію на «культурне відродження та культурну впевненість». Першим практичним кроком було створення в грудні 2013 року Національного фонду мистецтва (国家艺术基金), неприбуткової організації, серед конкретних завдань якої було названо розвиток талантів у сфері мистецтва, створення та просування художніх творів. Грантова програма, яку реалізує фонд, дозволила різним культурним установам (включаючи університети, консерваторії, театри, культурні центри, окремі творчі колективи і т.д.) взяти участь у створенні нових творів мистецтва.

З 2013 року, коли Сі Цзіньпін зайняв пост Глави Китайської Народної Республіки, спостерігається зростання спрямованості на «культурне відродження та культурну впевненість». Першим практичним кроком було створення у грудні 2013 року Національного фонду мистецтва, неприбуткової організації, завданням якої є розвиток талантів у сфері мистецтва, створення та просування художніх творів. Грантова програма, яку реалізовує фонд, дозволила різним культурним установам (університетам, консерваторіям, театрам, культурним центрам, окремим

творчим колективам і т. д.) приймати участь у створенні нових художніх творів. Сі Цзіньпін, виступаючи на конференції з розвитку літератури та мистецтва в Пекіні 15 жовтня 2015 року, зазначив: «Для досягнення великого відродження китайської нації необхідно процвітання та розквіт китайської культури; китайський дух є душою соціалістичної літератури та мистецтва; необхідно створювати видатні твори, гідні своєї епохи, і слідувати напряму творчості, спрямованому на народ» [110, 23]. Цей глибокий зв'язок із національними традиціями стає важливим критерієм для творів, які отримують підтримку Національного фонду мистецтва.

Розміри діяльності фонду є значущими: наприклад, у 2023 році серед отримувачів грантів було 703 творчих проекти, з яких 148 грантів виділено на підтримку молодих митців. Важливо відзначити, що до створення фонду робота, пов'язана з фінансуванням достойних творчих проектів, велася не системно. До певної міри це замінювали професійні конкурси, які також дозволяли виявляти та підтримувати найбільш талановитих музикантів. Композиція Чжао Сяошена «Тайцзи» отримала першу премію на згаданому раніше конкурсі «Кубок Сходу і Заходу» (1987, Шанхай). Чжан Шуай був удостоєний премії «Золотий дзвін» (2002, фортепіанний цикл «Три прелюдії», 中国音乐金钟奖). «Піхуан» Чжан Чао завоював перше місце на китайському музичному конкурсі «Кубок Палатіно» (2002, 帕拉天奴杯). Слід відзначити, що згадані твори, безсумнівно, володіють високими художніми достоїнствами, що підтверджує їх популярність серед виконавців.

### **Висновки до першого розділу**

Зважаючи на історію розвитку китайської фортепіанної музики, можна ідентифікувати два важливі етапи взаємодії з національними музичними традиціями. До 1980 року більшість фортепіанних творів стилістично спадкоємці європейського романтизму та імпресіонізму. У цей

період китайські композитори адаптували національні мелодії, використовуючи гармонійні, фактурні та композиційні норми цих визначних європейських музичних стилів.

Починаючи з 1980 року, спостерігається значна інтенсифікація творчих пошуків серед китайських композиторів, де пріоритетом стає розробка індивідуального стилістичного рішення. У цей період особлива увага приділяється базовим характеристикам національної музики, таким як її структурні особливості, метроритмічні та метро-темпові характеристики. Значна кількість композиторів екстраполюють немусичні (філософські, поетичні) ідеї на музичний матеріал, що призводить до унікального художнього виразу в китайській фортепіанній музиці.

Цей період творчого експериментування та розвитку унікального стилю в китайській фортепіанній музиці ілюструє істотні зміни у сприйнятті та використанні національних музичних традицій. Систематичне використання елементів національної музики та пошук нових шляхів її інтерпретації дозволяє китайським композиторам не лише створювати музику, але і виражати філософські, культурні та історичні аспекти китайського суспільства через музичне творчість.

Отже, етапи розвитку китайської фортепіанної музики до 1980 року та після нього можна охарактеризувати як період традиційного творчого доробку та період творчого плюралізму, відповідно. Ці етапи не лише відображають еволюцію китайської фортепіанної музики, але й створюють платформу для подальшого розвитку унікального музичного виразу у цьому жанрі. У світлі нових досліджень та викликів, які ставить перед сучасною музикою китайське суспільство, дослідження цих етапів взаємодії з національними музичними традиціями має велике значення для розуміння сучасних тенденцій у фортепіанній музиці Китаю.

Розвиток китайської фортепіанної музики після 1980 року відзначається важливими змінами у підходах до використання національних музичних традицій. Акцентовано, що музиканти уникали простого

аранжування національних мелодій, зосереджуючись на вивченні глибинних художніх характеристик китайської культурної спадщини. Вони пропагували її глибинні канони краси, певні якості, і використовували їх як основу для нової концепції, яка базувалася на національному темпераменті та інтелекті й впливала на музичну культуру.

Цей підхід відображає особливості мислення, спрямовані на розширення спектру методів та прийомів у творчій роботі. Він створює можливості для альтернативного використання національних музичних традицій і відкриває нові шляхи для вираження культурної ідентичності через музику.

Проте інтенсивні творчі пошуки китайських композиторів, що тривали протягом останніх сорока років, створюють певні труднощі в термінологічному визначенні даного періоду. Стиль сучасної китайської музики може бути визначений тільки як еkleктичний. Що хоча й достатньо умовно, але відображає складність у понятті стилю та напрямку в сучасній китайській музиці.

З урахуванням цих аспектів, доцільним є визначити період до 1980 року, як періодом підвищення уваги до традиційної творчості, коли композитори головним чином використовували класичні музичні традиції для створення своїх творінь. А новий етап розвитку китайської фортепіанної музики (з 1980 року до сьогодні) можна охарактеризувати як період творчого плюралізму, де відбувається поєднання різноманітних стилів, технік і концепцій у музичному творчості.

Така двоетапність у становленні музичної культури надає підстави для композиторів, дозволяючи їм відбити у своїй творчості не лише національну ідентичність, а й власну індивідуальність та глибокі емоції, що існують у синергетичній єдності з загальносвітовими тенденціями. При цьому національні традиції саме у китайській музичці лишаються як потенційний простір для вивчення їх впливу, що відбувається незалежно від часового континууму. Такі творчі пошуки не лише відображають розвиток

китайської фортепіанної музики, але й створюють фундамент для поглиблення досліджень у напрямку вивчення впливу культурних традицій та музичне мистецтво Китаю.

## РОЗДІЛ 2

### ТРАНСОФРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ СОЦІАЛЬНО-ІСТОРИЧНОГО КУЛЬТУРОПРОСТОРУ У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ КИТАЮ

#### **2.1. Музична культура як результат трансформаційних змін релігійно-філософської традиції Китаю**

Один із провідних принципів художньої творчості в китайському мистецтві відбувається в прагненні до естетизму, що проявляється у вихваленні «витонченої краси», як у традиційному живописі, так і в поезії, літературі, музиці та й загальному світосприйнятті. Цей принцип завжди активний і має вплив на музичну культуру. Так, поетичні конструкції і вирази мови традиційно слугували «програмою» для музичних творів стародавньої епохи у китайській культурі. Ця модель поєднання поезії та музики залишається актуальною в сучасній музиці, так і в старовинній, вона пов'язана з людиною, як носієм індивідуальних рис та її сприйняттям краси у мистецтві загалом.

Проте на музику впливають й соціокультурні фактори, такі як релігія, філософія, література та інші види мистецтва. Кожен з них представляє собою цілісну та самостійну систему, а з іншого боку вони взаємодіють та доповнюють один одного. Китайська музика демонструє певну естетичну свідомість, культурні конотації, дух нації і сучасності. Серед культурних елементів, які залишають свій слід у музичному мисленні та творчості композиторів, присутні не тільки унікальна китайська народна музика усної та писемної традиції, але й позамузичні явища традиційної китайської культури. Найдревнішим з них є народна обрядова сфера.

Магія та магична обрядовість відіграють ключову роль у культурному житті, що базується на дослідженнях антропологічного характеру. Згідно з

науковими розвідками відомого антрополога Джеймса Джорджа Фрезера, магія є передісторичним явищем, що попереджає виникнення релігії та зникає при її настанні. На ранніх етапах розвитку суспільства, люди вірили у свої можливості змінювати навколишній світ шляхом магичних практик. Зазначене дозволяло позиціонувати магію як систему думок та переконань, що дозволяли людині утворювати видимість використання таємничої сили для впливу на події та матеріальні речі. Важливо наголосити на сутнісному значенні особи, яка була здатна акумулювати такі риси, а саме мага – особи, що володіє навичками магії для впливу на природу та людей або для отримання мудрості через надприродні явища.

Згідно з науковими дослідженнями у галузі фольклору та антропології, існують традиції й уявлення про колдунів (магів) у різних культурах, які можуть бути пояснені шляхом соціокультурних факторів та психологічних механізмів. У багатьох етнічних групах колдуни та маги вважаються особами з особливими здібностями, які отримують свої надприродні сили або від народження, або за умови укладення договору з іншими світами або надприродними силами. Також важливо враховувати, що в багатьох культурах колдуни та маги виконували різноманітні функції, у тому числі вплив на природу, суспільство та індивідуальних осіб. Їхня роль в соціумі може бути пов'язана з вірою суспільства щодо їхньої здатності забезпечувати благополуччя та захист від небезпеки. Магічні обряди, у якій обов'язково використовувалися музика, спів та танці, можуть бути пояснені як спроба здійснити психологічну та емоційну маніпуляцію для досягнення певних цілей в спільноті або в індивідуальному рівні. У давніх текстах, присвячених магії, існує значна кількість записів. У своїй праці «Історія релігійних ідей в Китаї» Ван Чжисінь зауважує, що майже всі класичні тексти (Цзін, Цзи, Ші) містять елементи чаклунства: Ін'ю і Ян (у «І Цзін» – Книзі Змін), Усінь (у «Шаншу»), Мінтан (у «Лицзі») і Уцзі (у «Шицзін» – Книзі Пісень) тісно пов'язані з таємничим і надприродним чаклунством. У процесі розвитку китайської цивілізації досягнення в



багатьох науках (таких як право, письменність, математична астрономія, медицина) були нерозривно пов'язані з чаклунством. Музична культура також нерозривно пов'язана з давніми магічними обрядами, діями та їх музикою, які є джерелом оригінальних ідей для багатьох сучасних композиторів Китаю [19, 101-102].

В контексті наукових досліджень та аналізу, людина сприймається як синтез природних і культурних впливів, що суттєво впливає на сприйняття нею музичного матеріалу, особливо у контексті історично-культурних подій, які відбуваються навколо людини.

Американський музикознавець Леонард Б. Мейер визначив два аспекти сприйняття музики людиною: вроджена система, яка обумовлена психологічними особливостями особистості та залишається сталою упродовж життя, і набута система, яка розвивається на основі досвіду та навчання [111]. У цьому контексті «природа» відноситься до вроджених фізіологічних та психологічних особливостей людини, тоді як «культура» охоплює характеристики, які формуються під впливом суспільства та оточуючого середовища. Цей підхід дозволяє зрозуміти та дослідити взаємодію між біологічними та соціокультурними чинниками у формуванні особистості та її сприйнятті світу через музику та інші аспекти культури.

Серед китайських музикантів, насамперед творчість композитора Тан Дуна слугує підтвердженням такої взаємодії. Його музика наповнена особливою атмосферою народного магізму. З дитинства на композитора суттєво впливає і органічно відбивається у його творчості культура Чулін, західної частини провінції Хунань. Композитор зазначає: «Коли я працюю, ... я вважаю, що у моїй свідомості є щось, від чого я ніколи не позбудуся: це вплив культури та магії провінції Хунань... Він автоматично керує мною, вирішує, як я створюю музику» (Цитата з документального фільму «Корінь музики – Тан Дун спілкується з рідною землею», зафільмованого Бо Шеньцзі).

Наприклад, народна драма «Носі» представляє собою локальний варіант традиційної опери, що виникла як складова частина обряду Уно. Учасники опери «Носі», зазвичай виступають у дерев'яних масках (в деяких провінціях – з гримом) та виконують ритуальні танцювальні рухи під супровід ударних інструментів, таких як гонги та барабани, а також залучають голосові ефекти. Ця форма опери «Носі» в основному представляється не у звичайні дні, а під час конкретних святкових обрядів, що підтримує її тісний зв'язок з ритуальною практикою.

Камерна композиція «Диявольське діяння» Тана Дуна має генезис у магічному народному обряді, що поширений у провінції Хунань. У цій композиції відбувається поєднання різних елементів та достатньо цікавий інструментарій, а саме традиційні музичні інструменти, такі як піпа і струнний квартет, а також незвичайні матеріали, такі як папір, камінь і метал, а також людський голос. У другій та четвертій частинах твору використовуються драматичні елементи, запозичені з традиційної опери «Носі», зокрема роль колдуна, яка доручається актору драми. Під час виконання, актор виконує специфічні рухи, шепоче собі під ніс і грає, імітуючи вираз обличчя колдуна, який здійснює магічні обряди. Це створює таємничу атмосферу та надає композиції своєрідності. Особливість цього твору полягає у використанні «чистої» музики, драматичного дійства та імітації магічного ритуалу, що створює враження комплексності та глибини в музичному виконанні. Тобто відбувається поєднання театралізації як складової будь-якого обряду та музичного матеріалу, який є авторським відповідно до композиторської творчості. Виступ у рамках концертного виконання часто стає сценічною театралізацією, яка може бути визнана як перформанс у власному розумінні, який поєднує в собі архаїчність і сучасність, утворюючи особливу форму культурної комунікації. У такому контексті виникає ідея, що людина, з одного боку, віддаляється від традиційних архетипів, а з іншого – зближується з ними у діалозі. Яскраво це простежується у використанні теми Уно, магічного

обряду, що використовується у мультимедійній роботі композитора, зокрема в першій частині «Драма Носі і плач» роботи «Карта». Тут використовується традиційний метод заплаканого співу, що є характерним для Уно та обряду екзорцизму, що дозволяє припуститися думки щодо спроби композитора боротися з певними «демонами», як власними, так і зовнішніми, що відчувається в підтексті [112, 34].

Релігійні системи, зокрема буддизм і даосизм, відіграли значну роль у формуванні китайської культури. Після виникнення концептуального комплексу Дзен (чань-буддизм), більшість китайських венжень почали висловлювати своє бачення проблем, пов'язаних з цим рухом. Характерно, що венжені, володіючи різноманітними артистичними здібностями, впливали на розвиток традиційної китайської музичної культури, яка включала народну, придворну, релігійну та створену венженнями музику різних історичних періодів. Протягом еволюції китайської музичної культури, ідеї буддизму та даосизму впливали як позитивно, так і негативно на структуру та інновації в музичному творчості, що могло як розширювати, так і обмежувати її можливості. У будь-якому випадку, ці релігійні впливи залишали свій унікальний відбиток на культурний ландшафт Китаю [27, 142-144].

Наприклад, типова естетика та філософія дзен, характеризується використанням лаконічних та економних засобів виразності. Ця специфіка впливає на синтаксис музичної традиції, особливо в контексті китайської музики. З погляду синтаксису, китайська музика складається в основному з коротких музичних висловів, що відрізняються від великої кількості довгих музичних фраз, що характерні для творів композиторів, таких як Ріхард Вагнер, Густав Малер та Сергій Рахманінов. Ця особливість музичного синтаксису відображає глибокі культурні зв'язки з філософією та естетикою китайської традиції, виражаючи простоту та значущість музичного вислову.

Ще однією характеристикою китайської музичної традиції є часте використання вільного ритму, який в Європейській музиці відомий як *Senza*

Misura та Ad libitum. Цей особливий формат такту не має фіксованого темпу та не підпорядковується правилам сильного і слабого доля. Він часто зустрічається у народній інструментальній музиці, піснях та драмах. На перший погляд, вільний ритм може здатися відсутнім фіксованого ритму, але насправді він включає в себе як сильні, так і слабкі долі, швидкі та повільні темпи, які залежать від відчуттів музиканта. Це також свідчення впливу дзену на традиційну китайську музику, яке виражається в її ідентичному відчутті свободи.

Буддизм увійшов до Китаю з Індії дві тисячі років тому, на часі правління династії Хань. Його поява та розвиток у формі самобутньої китайської буддійської традиції є одним з найяскравіших прикладів міжкультурного взаємодії в історії Китаю. Крім того, ставши однією з основних релігій, буддизм глибоко впливає на філософію, літературу та мистецтво. Наприклад, концепція просвітлення та внутрішніх особистісних переживань відіграє вирішальну роль у творчому мисленні сучасних китайських композиторів [242, 34].

Дзен – це одна з найпоширеніших і розвинених шкіл китайського буддизму. Цей термін походить з палійської та санскритської мови Dhyana (дхьяна). У широкому розумінні, дзен відображає школу містичного споглядання або вчення про просвітлення, що виникло на основі буддійського містицизму. Китайські венжені всіх династій включають дзен до своїх концепцій, пов'язуючи його з творчістю. Дзен виступає важливим джерелом та опорою для мислення в китайському мистецтві. Його основа полягає у саторі – внутрішньому особистісному переживанні, яке включає медитативну практику та містичний досвід, відсторонення [148, 452-458].

З точки зору дзен, путь відсторонення може бути узагальнений у чотирьох ієрогліфах «Мінсінцзяньсін», що перекладається як «Проникнення в сутність, розуміння природи; пізнання душі та характеру людини». Ця концепція акцентує на пошуку глибокого розуміння і внутрішнього осяяння, відображаючи основні ідеали дзен-буддизму.

Уникнення суєти та досягнення просвітлення, що втрачене через забруднені мислі, визначає сутність буддизму. Це відображається в мантрах і практиках дзен, які спрямовані на очищення розуму від засмічень і досягнення внутрішнього спокою. Наголос на «неспиратися на слова та текст» свідчить про те, що дзен не може бути повністю висловлений словами, оскільки його сутність полягає в безпосередньому досвіді і сприйнятті. Це концептуальне обмеження примушує дослідників шукати інші, більш нестандартні методи вивчення феномену дзен.

Чотири принципи дзен полягають у наступних формулюваннях: особлива передача поза святими писаннями; неспиратися на слова та текст; прямий вплив на свідомість людини; споглядання своєї природи для досягнення просвітлення» та становлять основу для розуміння та практики дзен. Вони покликані не лише допомогти у розвитку духовності, а й створити основу для внутрішнього зростання та самоосвіти [148, 502-508].

Менталітет сучасних азійських композиторів відображає вплив релігійно-філософських поглядів, що знаходять своє віддзеркалення у їхній творчості. Релігійні системи, такі як буддизм, даосизм та суфізм, глибоко вкорінені в культурі багатьох азійських народів, і вони впливають на спосіб мислення та сприйняття світу музикантів.

Варто наголосити, що однією з основних характеристик музики, що пронизана цими концепціями, є медитативність. Вона відображає той стан спокою та контемпляції, який часто властивий духовному практикуванню, такому як медитація. Проте, крім медитативності, музика, пов'язана з релігійно-філософськими ідеями, може також відображати інші аспекти культури та світогляду. Релігійні образи, символіка та ритуали можуть бути втілені в музичних композиціях, надаючи їм глибший сенс та емоційне збагачення.

Чжоу Лун, як композитор, звернувся до буддистської концепції «Сявейсянь» (відлучення) у своїй творчості через те, що ця ідея закликає до зосередження уваги та відсторонення від різноманітних думок з метою

досягнення стану просвітлення. Ця концепція має значний вплив на структуру та зміст його музичних творів. Виходячи з цього, Чжоу Лун використовує різноманітні музичні прийоми, щоб передати шлях від звичайності до спокою та очищення, що спостерігається у його композиції «Дзен». Ці зміни в музичних структурах, ритмі, діапазоні, тембрах та звуку відображають внутрішню та духовну трансформацію, яка сприймається слухачем через звукові образи та музичні відтінки. Такий підхід є важливим аспектом реалізації буддистських концепцій у музичному мистецтві, а також виявляє глибину Чжоу Луна як композитора, що творить музику, яка не лише сприймається слухом, але й відтворює духовний вимір та зміст.

Робота виражає концепцію завершеності (або безпосереднього закінчення існування) та нескінченності реального світу, що розкривається через призму філософії Дзен. У музичному творі, відповідно до буддійської думки, відбувається ступінчастий процес, в якому взаємно змінюються «існування» та «неіснування». Цей феномен відображає основні принципи буддійської теорії про пустоту (шун'ята), де всі явища природи розглядаються як пустота, відображення, бажання, ідеї та свідомість, що уявляються як непідвладні всебічному зрозумінню. Переглянута через цей призму, духовна гармонія досягається через розуміння та прийняття відсутності перешкод, що дозволяє душі досягти спокою. Отже, творчість виражає цей внутрішній стан «неіснування» (ву) як найвищий ступінь духовного розвитку, що досягається через музичний процес [94, 7-9].

Композитор Цюй Сяосун, який активно використовує буддійські ідеї Лаоцзи у своїй творчості, може бути розглянутий з позицій поєднання музичної теорії та культури Китаю та Заходу. Його роботи відзначаються глибоким впливом буддійських концепцій на музичний вираз, що відображається у використанні специфічних музичних прийомів для передачі певних духовних ідей та емоційних станів. Аналізуючи творчість Цюй Сяосуна, можна побачити, що він вдається до використання музичних засобів для відтворення ключових концепцій буддизму, таких як спокій,

скромність, внутрішній мир та просвітлення. У своїх творах він намагається передати спокій і гармонію, які характерні для буддійського світогляду, використовуючи музичні елементи, що створюють відчуття ефемерності та духовної прозорості. Це відкриває можливості для дослідження впливу буддійських ідей на музичну творчість та розуміння того, як музика може служити засобом вираження духовних концепцій і внутрішніх станів. Такий аналіз може сприяти розвитку культурологічних досліджень у сфері взаємозв'язку музики і релігійних практик, а також розумінню впливу культурних контекстів на творчість композиторів.

Твір «Тиша I: Тиха долина» у контексті камерної музики Цюй Сяосуна є важливим виявом впливу середовища, що оточувало композитора та ставало простором для реалізації творчий процесу композитора. Цей твір відображає його пошуки нових музичних ідей під час перебування в атмосфері іншої культури, у Сполучених Штатах. Цюй Сяосун, як композитор-дослідник, перетворив свої враження в музичну форму, впроваджуючи концепцію «Тиші» у музичне мовлення.

У контексті музичної творчості Цюй Сяосуна цей твір виявляється як перехідний етап у його розвитку, де він експериментує зі звучанням та структурою музики, намагаючись виразити внутрішній спокій та гармонію через музичні звуки. Його вибір інструментального складу та музичних засобів, таких як флейта, кларнет, фортепіано та інші, свідчить про його увагу до тембральних можливостей кожного інструменту та їх співвідношення.

Цюй Сяосун, як автор, пояснює, що його бажання зменшити кількість звуків у творі та створити атмосферу «тиші» було спрямоване на досягнення спокою і контролю в музичному виразі. Це свідчить про його бажання відшукати нові шляхи в музичному мистецтві та вплинути на аудиторію через власні відчуття, емпатійний досвід реципієнтів під впливом його композиції [190].

Прагнення до тиші в мистецтві музики знаходить своє втілення через відмову від попередніх музичних схем та шаблонів, щоб досягти нового стану спокою та гармонії. За своєю сутністю, концепція «тиші» в музиці втілює ідею постійності, неосяжності та природності. Згідно з буддистською та даоською філософією, цей стан є фундаментальною характеристикою духовного світу.

Творчість Цюй Сяосуна спрямована на «натяк на постійну тишу за допомогою звуків», що відображається у його композиціях через використання пауз та статичних звукових образів. Ці паузи відіграють психологічну роль і надають музиці особливого значення, підкреслюючи важливість моментів спокою та розмірковування для слухача. Таким чином, творчість Цюй Сяосуна відображає його внутрішній діалог із концепцією тиші, яка стає важливим елементом його музичної естетики та вираження духовних прагнень.

В цілому, взаємозв'язок між поняттями «рух» і «спокій» можна порівняти з відношенням між буддійськими концепціями «наявність» і «відсутність». В буддійській філософії «наявність» відображає тимчасову, змінну та протиприродну природу світу, тоді як «відсутність» означає непохитний, безмежний стан, що вище за матеріальний світ.

У контексті музичного мистецтва, це відношення може виявлятися у взаємодії руху та спокою в композиціях. Музичний рух може відображати динамічність, темпоральні зміни та емоційну напругу, тоді як моменти спокою в музиці створюють відчуття стабільності, гармонії та внутрішнього спокою для слухача. Таким чином, музика може створювати аналогію до буддистської філософії, де рух відображає тимчасовість і змінність світу, а спокій – його безмежну та непохитну сутність.

Музичний твір, на перший погляд, може здаватися простим, але він приховує глибоке внутрішнє значення, яке змушує слухача зануритися в світ роздумів та спокою. Автор, який описує свою композицію, зазначає: «Я відчув вперше, що цей звук – не що інше, а лише необхідність. Мені



потрібно саме це, більше чи менше вже буде неправильно». У перших 53 тактах з 139 використовується лише три ноти (d, des або cis, es), що створює враження мінімалізму. Проте, різноманітні музичні аспекти, такі як висота звуку, ритм, тембр та динаміка, постійно змінюються, запобігаючи музиці стати монотонною. Ця постійна зміна створює в слухача враження пульсації, що захоплює його увагу та поглиблює емоційне сприйняття.

Відомо, що під впливом індійського буддизму та ідей Дзен Джон Кейдж у 1940-х роках сформулював індивідуальні естетичні погляди, пов'язані з мовчанням. Його перша книга називається «Тиша» («Silence», 1961), в якій він зібрав кілька статей та доповідей про експериментальну музику, зокрема «Доповідь про наявність» та «Доповідь про відсутність», які розкривають авторське розуміння мислення на основі Дзен. Можна стверджувати, що філософсько-літературний проект Кейджа знайшов своє втілення в музиці Цюй Сяосуна.

Доцільним вбачається зазначити, що відомий американський композитор Джон Кейдж створив трьохчастинну композицію «4'33"» у 1952 році, під час виконання якої не має жодного звучання. Зміст цієї композиції полягає в тому, щоб сприймати звуки оточуючого середовища, які відчуваються у момент «виконання», як музику, а не просто як чотири хвилини тридцять три секунди тиші. Ця композиція стала одним з найбільш обговорюваних творів ХХ століття. У 1988 році, під час інтерв'ю з американським композитором Вільямом Даквортом, Кейдж розповів про свою творчу концепцію: «Люди завжди сприймають «наявність» як основу звуку, і саме це усвідомлення призвело до непорозуміння моєї роботи. Тільки коли вони сприймуть її відповідно до поняття «відсутності», перед людьми з'явиться шлях до того, що все можливо» [57, с. 107]. Такий ефектно-шокуючий характер творіння Кейджа розглядається у контексті мети Цюй Сяосуна, який досягає балансу шляхом використання пауз та звучання.

Під впливом буддійського поняття «Бодхі» композитор Сюй Мендун розробив серію камерних творів під назвою «Бодхі I-IV» для різних музичних інструментів. Термін «Бодхі» зазвичай трактується з палійської та санскриту як просвітлення (визволення, пробудження) – стан ясності, усвідомленості та розуміння практик. У творі «Бодхі I» (для фортепіано, 2007 рік) композитор багаторазово використовує короткі мотиви, що звучать остінатно з геміольним перебором такту, що несе у собі особливості естетики мінімалізму. Музика в розділі з таким викладом створює відчуття спокою. Він контрастує з іншими розділами, де присутні рух та імпульс, що відображає ідеї визволення та пробудження.

З культурно-музичного погляду, ансамбль гуцинь і сяо, що має своє коріння в старовинній китайській музичній традиції, стає символом гармонійного поєднання двох різнорідних тембральних світів. Тембр сяо, як характеризують його, відрізняється м'якістю та ніжністю, тоді як тембр гуцинь має тиху та вишукану якість. У творі «Бодхі IV» композитор Сюй Мендун (蘇曼丹) вдало поєднує звучання цих інструментів, утворюючи особливу атмосферу, яка натхненно відображає духовність просвітленого рівня. Таке музичне поєднання можна трактувати як символічне відображення гармонії між людиною та природою, що є похідним з релігійних концепцій та китайського світосприйняття у цілому.

У контексті музичної культури Китаю, велика увага приділяється естетичним аспектам творів, а не лише технічному виконанню. Це свідчить про вплив ідеї «просвітлення» на музичне мислення. Водночас, західний мінімалізм, який виник в США в середині ХХ століття, також відзначається залученням до музичних творів концепції «просвітлення» через ідеї Дзен. Композитори-мінімалісти, такі як Ла Монт Янг, Террі Райлі, Філіп Гласс, Стів Райх і Джон Адамс, стали піонерами цього напрямку, використовуючи репетитивність і остінатність в музичних конструкціях для створення специфічної музичної атмосфери, яка сприяє духовному зближенню.

Сучасні китайські музиканти, під впливом ідей Дзен, активно розвивають одноголосну мелодичну музику, яка повністю відтворює виразність «Юнь» – абстрактного класичного стилю, де мінімальна кількість нот виражає максимум духовного та художнього змісту. Поняття «Дао» в китайському контексті включає дві складові: філософський даосизм та релігійний даосизм. Філософський аспект є складовою традиційної китайської культури, тоді як релігійний аспект тісно пов'язаний з китайськими поглядами на життя та світосприйняття [240, 34-36]. Саме цей спротагувала композитора Тана Дуна на створення ним симфонії «Даосизм». У цьому творі склад оркестру практично повністю відтворює склад традиційного даоського обряду, з використанням переважно традиційних ударних та духових інструментів, а також бас-кларнету та контрафаготу, які імітують сумні звуки даоських труб куаньцзи. Це надає твору початкової містичної атмосфери даоських обрядів. Композитор у своїй симфонії вдало відтворив народний звичай прощання з померлими, використовуючи як традиційні, так і сучасні засоби музичного виразу, наближаючи древній обряд до сучасності.

Слід відзначити непряме проявлення суфійських впливів ісламу, які є природними для уйгурського населення північно-західного Китаю, у музиці сучасних авторів через ритми мукаму, які супроводжували читання Корана. Особливості мукаму, зокрема його ритміка, виявляються у другій частині другої симфонії Чен І.

Можна зауважити, що релігійні та обрядові елементи китайської культури виявлялися в музиці в різні періоди часу, зникали та знову з'являлися, інтенсивність їх впливу змінювалася, що дозволяло музиці розвиватися більш або менш інтенсивно. У «період відкриття» зацікавленість корінними культури, у тому числі і релігійними, ставить релігійні елементи у позицію привабливих, стимулюючих для творчості факторів. Філософія буддизму, даосизму, конфуціанства втілювалася в музиці через ідеї тиші, спокою, відсутності, одного звуку тощо. Релігійно-

філософські константи повернулися не лише у практичному значенні у суспільному житті Китаю, але й у художньо-опосередкованому шляхом камерної та симфонічної музики, як складова синтезованого образно-музичного мовлення.

Варто наголосити, що у стародавньому Китаї відсутня була така галузь наукового дослідження, як «філософія», і саме поняття не використовувалося як академічна категорія. Це поняття було запозичено з англійської мови з грецького слова «philosophy» та вперше застосовано японським мислителем Сіджоу в його творі «Байісіньлунь» («Сто нових теорій»), яке було опубліковано у 1874 році. Вочевидь, що це не означає, що в Китаї відсутня була філософська думка.

У давні часи вже існували вислови, такі як «Людина з розвиненими знаннями – мудрець», і поняття «філософ». У «Кансі цзилян» («Словник-Кансі»), це словник китайської мови, який вважався стандартним посібником протягом XVIII і XIX століть. Він був складений (у 1710-1716 роках) за наказом імператора Кансі з династії Цин. Укладачами були Чжан Юйшу і Чень Тінцзин), містяться такі записи: «філософія – мудрість» (з «Ера тлумачення слів»), «філософія – знання» (з «Янцзі діалекту»). Слово «філософ» вказує на «мудреця». Таке тлумачення міститься у книзі «Шаншучжен –І Ісюнь», укладену під редакцією Кун Інда на початку династії Тан. Книга містить сотню вступних матеріалів та 58 статей. Її вважають найважливішою для вивчення книгою «Шан шу». «Шан шу» є однією з назв збірника «Шу цзин» («Книга історій» або «Книга документів»). Перед своєю смертю Конфуцій з відчуттям говорив: «Гора Тайшань падає! Стовп обрушується! Філософ вмирає!»

У книзі «Ши цзи» («Історичні записки») збережені життя та праці Конфуція – давнього мислителя і філософа Китаю, засновника конфуціанства [253, 67].

Відомий сучасний вчений Ху Ші у своїй книзі «Історія існування китайської філософії» розділив розвиток філософії на три періоди. Перший

період – Давньокитайська філософія (VI–II ст. до н.е.) - від часів Лао Цзи до часів Хань Фейцзи. Цей період відомий як період змагань «ста шкіл». Другий період – Середньовічний період китайської філософії (II ст. до н.е. - X ст. н.е.). Характерною особливістю цього періоду є полеміка між конфуціанством, легалізмом і даосизмом, в якій конфуціанство переважає як державна релігія та етика. У I столітті н.е. з Давньої Індії до Китаю проник буддизм. Третій період – Новий час китайської філософії (з 1000 року н.е.) – характеризується догматизацією конфуціанства, яке підноситься до релігійного піднесення значення, і внесенням ідей буддизму в розвиток китайської філософії. У цей період до Китаю також проникає християнство, яке також впливає на китайську філософію [156].

Саме в давній китайській філософії зароджуються поняття та категорії, які потім стають традиційними та доходять до сучасності. Давньокитайська філософія має дуже специфічний характер. По-перше, вона визначається своєю підпорядкованістю політичній та моральній практиці, тобто редукцією до так званої практичної філософії. Питання етики, ритуалу, управління країною, побудови ідеального суспільства, упорядкування відносин між «верхами» і «низами» та інші були в ній домінуючими [245, 22]. Співвідношення з політикою було не лише проблемним, а й, скажімо так, обов'язковим. У своїй основі специфіка китайської філософії полягає в «тяньженьхеі» (органічному єднанні природи, людини та суспільства). Саме тому в період становлення Китайської Народної Республіки релігійні основи філософії втратили свою актуальність.

У давній китайській філософії поняття «небо» (tiān 天) і «людина» (rén 人) займають центральне місце і мають глибокі філософські конотації. Існує три основних тлумачення поняття «небо». Перше з них – це уявлення про всемогутність і контроль, пов'язаний з імператорською владою, де «небо» символізує вищу космічну силу, що керує світом. Друге тлумачення вбачає «небо» як природне явище, що включає в себе погодні явища, ритми

природи і загальний порядок космосу. Третє тлумачення розглядає «небо» як набір законів та принципів, що визначають порядок у всесвіті [240, 78-81].

Поняття «хеі» (hé 和), що перекладається як «гармонія», є ключовим елементом давньокитайської філософії. Це поняття визначається не лише як взаємна згода і спокій, але й як рівновага та взаємодія між протилежностями. У контексті китайської філософії, «хеі» втілює ідею єдності в різноманітності, де протилежності взаємопов'язані та не можуть існувати окремо одна від одної [240, 81].

Ці концепції відображають фундаментальні аспекти світосприйняття давньокитайської культури та відіграють важливу роль у формуванні системи моральних, політичних та соціокультурних цінностей.

«Іцзин» – унікальний твір китайської літератури, в якому вміщені концепції «тяньженьхеі», що символізують об'єднання людини і неба. «Волю неба» можна розпізнати через передбачення за допомогою гексаграм. Саме під впливом ідей давньої «Книги змін» Тан Цзяньпін створив композицію «Сюаньхуан». Слово «сюаньхуан» походить від «Іцзин». У книзі «Іцзин – Кунь» міститься опис картини: дракон схиляється на полі бою, його кров забарвила землю у «сюаньхуан» (суміш синього та жовтого кольорів). У період Чжаньго (475–221 рр. до н.е.) слову «сюаньхуан» надали іншого значення: суміш кольорів вказує не лише на кров дракона, але й на кров неба і землі. Сам композитор описує початкову концепцію своєї композиції так: вона «...явно виражає ідеологію «тянь-ді» (неба-землі) давньої китайської культури, включає філософські ідеї. Це стало двома провідними мотивами для створення композиції... Коли я писав музику, я відтворював не бій дракона і кольори неба та землі, а через абстрактність виразності музики... відтворював свої почуття до вражаючих сил» [136, 5]. Філософські позиції «Іцзин» глибоко вплинули на образ мислення представників китайської культури. У книзі міститься 64 знаки, які китайці називають «гуа» і символізують весь світовий процес як

чергування ситуацій. У європейській традиції «гуа» відомі як «гексаграми». Кожна з них розглядається як поєднання двох триграм (символів з трьох ліній). З іншого боку, ця книга сприяла загалом розвитку людського суспільства. Німецький математик і філософ Г.В. Лейбніц саме в «Іцзін» знайшов натхнення та створив двійкову систему числення 0-1, яка стала основою комп'ютерів. У сучасній молекулярній біології виявлено, що кількість генетичних кодів ДНК складає точно 64, що збігається з кількістю гексаграм в «Іцзін».

У сфері мистецтва Чжао Сяошен, спираючись на ідеї «Іцзін», розробив власну теорію композиції, за якою створив багато своїх творів. За його словами, філософське обґрунтування та математична логіка цієї теорії базуються на принципі «інь-ян» з «Іцзін», унікальному творі китайської філософії [196, 56].

У процесі творення для ефективного відтворення концепції «єдності неба і землі» Тан Цзяньпін здійснював спеціальні екскурсії до парку Чжуншань та Тяньтань (Храм Неба). Він удавався туди, щоб поглибити своє натхнення, відчутти велич давніх китайських архітектурних монументів, зокрема Шецзитаня (Алтар Землі і Неба) та палацу Цинятьдяня. Під час виконання своєї композиції він стратегічно розмістив вісім віолончелістів у чотири кути, по два у кожному, і флейтиста у центрі, створивши вражаючий образ «небесного своду над землею» за допомогою їх музичних тембрів [196, 61-62]. Такий розподіл виконавців не тільки забезпечував стереофонічний звук, але й візуально реконструював уявлення про концепцію «тяньдісянхе» (єдність неба і землі) в контексті китайської філософії.

Ще одне творіння Тан Цзяньпіна – композиція «Хоуту» для народних інструментів, створена в 1997 році за замовленням азійського оркестру, відображала його бажання зберегти історичну спадщину, використовуючи сучасні творчі підходи. Під час створення твору він дотримувався строгих вимог, уникаючи традиційних композиційних схем та змінюючи

стилістичний підхід з метою викликати новаторські емоційні реакції у слухачів.

У «Сюаньхуан» композитор виразив даосизм недіяння, що відображає ідею дій, які гармонізуються з природним порядком, у відмінність від цілеспрямованої діяльності, що суперечить природному ладу. Це не бездіяльність, а діяльність, що узгоджується з природним порядком світу.

У «Хоуту», натомість, виражено конфуціанство «жуші» (проникнення через справи), що коротко описується як збереження спокою розуму під час будь-яких дій та відсутність прагнень. Натхнення для цього твору з'явилося, коли Тан Цзяньпін побачив дошку з написом «Небо – Бог», що висить у дворці Циньтядяня. Він вирішив створити «Хоуту» згідно з традиційною китайською ідеєю, де «тянь» означає небо, а «ді» – землю.

Він розповів: «Протягом тисячоліть культурно-історичного розвитку поняття «Хуантянь хоуту» постійно отримує нові значення, його зміст прокидається та виходить за межі нашого уявлення... Ці ієрогліфи привернули мою увагу, вони викликали у мене бажання зосередити увагу на такому святому та таємничому духовному стані». Після ретельного занурення у стан вивчення ієрогліфів, композитор трактує традиційні поняття глибше: «Хоуту це не земля під нашими ногами, а «земля» у серцях людей. Вона повинна бути спадщиною духовного життя давніх людей, їхнього світогляду, сприйняття природи та суспільства» [137, 127].

Обидва вищезгадані твори Тан Цзяньпіна були написані наприкінці ХХ століття під впливом напряму «роздумів та відкриття істини» у культурі. Це стало результатом його звернення до вивчення історії та духовної культури Китаю, що свідчить про важливість подібної тематики для творчості. У ХХ столітті спочатку на Заході, а потім по всьому світу поширилося рухання «Повернення до коренів, до давньої культури». Під її впливом в Китаї з середини 1980-х років в літературі виникла відповідна течія за ініціативи письменників, які стали звертатися до національно-культурних традицій та свідомості. Представником цього напрямку є Мо



Янь (莫言), лауреат Нобелівської премії з літератури 2012 року. Рух охопив кіно, живопис і музику. Після уважного вивчення сучасної культури та мистецтва Заходу, музиканти напрямку «Повернення до коренів» висловлюють думку, що сліпо слідувати за західними композиторами неправильно, навіть найкраща імітація не зможе дати оригінальний результат у творчості. На їхню думку, знайти життєздатні теми в китайській культурі – це більш відповідний та продуктивний шлях для сучасної китайської музики [145, 27-29].

Філософська ідея даосизму «інь-янь» – це поняття, що визначає жіночу, темну, пасивну силу «ін» та чоловічу, активну, світлу силу «янь», має велике значення в світовій філософській системі. Вона залишає помітний слід у творчості як китайських, так і іноземних композиторів, таких як Чжоу Веньчжун, Джон Кейдж, Юн Ісан. За словами А. Крома, особливо в Америці в умовах «толерантності до різних релігійних конфесій» та «генетичної вразливості до нових впливів», зацікавленість у Сході та його релігійних практиках була безпрецедентною [62, 26].

Чжоу Веньчжун – композитор, який отримав освіту за кордоном до утворення КНР, але добре знає китайську традиційну культуру. Перебуваючи в Америці, він зацікавився східною філософією і творчо втілює її у своїх творах. Його теорія «Змінні лади» (Variable Modes) пояснює, як кожен звук управляє накопиченням та розсіюванням енергії на основі принципу «інь-янь», а також як контролювати цей дуалістичний процес структурних змін у всіх їхніх формах. Про виявлення принципу «інь-янь» у його творах є наступний запис: «У композиції «Юнь» 1969 року природні звуки перетворені в музику, що відображає органічне єднання природи, людини і суспільства. Все це побудовано на естетичних засадах «гармонії між людиною і природою, відповідає не лише рівновазі, але й балансу «інь-янь» (тут: звуку та тиші)» [16, 32].

Отже, у давньому Китаї естетичні традиції конфуціанства та даосизму впливали на культуру нації протягом багатьох століть. Конфуціанство

акцентувало на взаємодії людини та суспільства, що стало визначальним для його філософської системи. У той час як даосизм підкреслював природні властивості речей та прагнув до гармонії з природою. Ці естетичні концепції знайшли відображення в творчості багатьох сучасних композиторів, де спокій та простота музичної мови стали ключовими стилістичними характеристиками. Таким чином, традиційне китайське філософське та естетичне мислення впливає на сучасне мистецтво та знаходить відображення у новій китайській музиці.

## **2.2. Асиміляція музичних традицій «Схід та Захід» у контексті сучасності**

У процесі аналізу китайських музичних творів, створених у новому тисячолітті, можна говорити про формування в межах національної культури самостійної лінії розвитку фортепіанного мистецтва, яке відповідає загальному розвитку китайської музики. Відправною точкою цього процесу став так званий «період відкритості» (з 1976 року), коли почалася активна взаємодія китайської культури з Заходом. Як зазначає Ван Юйхе, на даний час існує два основних напрямки китайської музики, які отримали найбільше поширення – це «нова хвиля» (авангардне напрямом з активним процесом європеїзації), «повернення до коренів» (реакційний рух, пов'язаний з використанням зразків китайської і зокрема давньокитайської музики) а також їх «органічний сплав», який у даній роботі доцільно називати «асиміляцією»[20, 47].

У сучасному східному мистецтві гостро стоїть проблема європеїзації як процесу прийняття норм і цінностей західної культури і повної заміни ними власних традицій. Небезпека її впливу в мистецтві полягає в тому, що це може призвести до повного знищення унікальних рис мистецтва і втрати власної ідентичності національного мистецтва.

Процес асиміляції західних музичних традицій китайською культурою триває вже понад століття, що свідчить про тривалий і складний

шлях «європеїзації» у музичній практиці. Цей напрямок характеризується широким спектром високохудожніх методів, що охоплюють як авангардні новаторські техніки, так і застосування традиційних класичних прийомів. Важливо зазначити і значний вплив західної масової музики на цей процес.

У музикознавчих дослідженнях зіставлення східних і західних традицій, особливо у контексті фортепіанного мистецтва, важливо обрати відповідну термінологію, що дозволяє адекватно передати суть культурних процесів. Термін «асиміляція», який використовувався у наукових розробках Лю Цзюньї [89] та, ще раніше, у наукових дослідженнях О. Самойленко [116, 118], визначається як процес, що включає прийняття та інтеграцію однієї культури в іншу, при цьому зберігаючи основні елементи обох. Цей термін володіє позитивними конотаціями, які підкреслюють конструктивний характер взаємодії без втрати культурної ідентичності.

Використання «асиміляції» у науковому контексті дозволяє описати процеси стильового впливу між західноєвропейською та китайською музичними практиками не як одностороннє поглинання, а як взаємне прийняття та адаптацію. Такий підхід підтримує ідею, що обмін культурними елементами може стати джерелом творчих інновацій, де нові музичні форми виростають зі збереженням унікальності кожної культури.

На відміну від більш нейтрального чи абстрактного «впливу» або «взаємодії», «асиміляція» акцентує на процесі інтеграції та модифікації, що сприяє більш глибокому зрозумінню та аналізу культурних взаємовідносин. Таким чином, цей термін є більш придатним для опису динамічних процесів у музиці, де відбувається активне поєднання традиційних елементів з інноваційними методами, формуючи унікальні та новаторські музичні стилі. З іншого боку, «конотація культур» може вказувати на більш абстрактні чи важливі аспекти культурних понять, але може викликати ризик невизначеності та спотворення смислу у зв'язку з багатозначністю терміну «конотація». Такий вибір терміну може призвести до менш чіткого та точного розуміння процесу взаємодії культур у вказаному контексті. Явище,

що розглядається, також може бути охарактеризоване терміном «гібридизація», який визначається як «суміш різнорідних культурних елементів, що породжує нові форми культури внаслідок взаємодії глобальних, національних та регіональних потоків культурних впливів та їх обробки на локальному рівні»[119, 67 ]. Смісловий відтінок поняття як процесу неоднорідного, неестетичного, також спонукав нас відмовитися від його використання. У цій роботі ми розглядаємо асиміляцію та європеїзацію як взаємозалежні та взаємопов'язані процеси «свого та чужого» у культурі та мистецтві у першому випадку, і односпрямований вплив з тенденцією до відмови від власної культури, – у другому випадку.

Загалом у сучасній китайській музиці важко зустріти чисті зразки описаних Ян Іюань і прийнятих у нашій роботі за основу напрямків «повернення до коренів» або «європеїзації» [219]. Зазвичай вони в тій чи іншій мірі відображають синтез Заходу та Сходу з домінуванням одного чи іншого початку, або їх збалансованою урівноваженістю. Звичайно, представлений поділ виявляється досить умовним, однак необхідним для розуміння та розмежування сучасних тенденцій китайської фортепіанної академічної музики. У сучасному контексті неперервного культурного обміну, що стимулюється процесами глобалізації, спостерігається інтенсивна інтеграція західних та східних музичних традицій, що спричиняє суттєві трансформації у механізмах сприйняття та передачі культурного спадку. Одним із виразних явищ у цьому процесі є реінтеграція національних музичних традицій після періодів активного впровадження інноваційних елементів. Динаміка цього феномену характеризується спрямованим рухом до відродження національних культурних ідентичностей, що контрастує з центробіжними силами, які сприяють уніфікації та ерозії індивідуальних культурних особливостей.

На прикладі західноєвропейської цивілізації можна ідентифікувати артистичні течії, такі як неофольклоризм та неоромантизм, що відображають поновлений інтерес до національного музичного спадку.

Аналогічні процеси відродження можуть бути відзначені у інших культурних ареалах завдяки сучасним фольклорним рухам. Ці напрямки мистецтва не лише збагачують культурний діалог між різними цивілізаціями, але й відіграють критичну роль у збереженні та розвитку культурної ідентичності у контексті глобальних викликів. Такий фокус на корінні традиції демонструє адаптивні стратегії культур перед обличчям гомогенізації, одночасно підкреслюючи значимість культурної специфіки у формуванні універсальних музичних наративів. Історія та аналіз розвитку фортепіанного мистецтва в західних країнах можуть відігравати ключову роль як референтна основа для дослідження процесів «повернення до коренів» у музичному мистецтві Китаю. На прикладі західних країн, де фортепіанна музика розгортала свій шлях більш активно та суттєво впливала як на рівні міжєвропейської взаємодії так й у діалозі «Схід-Захід», можна виявити певні характеристики, що є визначальними для такої музики. Зокрема, Лі Дандан виокремлює такі особливості, що властиві західному фортепіанному мистецтву:

- стійка й рівноправна взаємодія з культурами Сходу та Заходу;
- релігійні мотиви, які часто проявляються у тематиці фортепіанних композицій;
- метафізичний та духовний зміст тем, що становлять основу творчості;
- яскравий національний колорит у мелодії та ритмі;
- широке використання насичених гармоній, що підкреслюють унікальність національної культурної ідентичності [225, 78-81].

Ці характеристики дозволяють глибше зрозуміти, як фортепіанна музика у західних країнах впливає на формування та розвиток культурних ідентичностей та як вона може служити дзеркалом для вивчення подібних явищ у інших геокультурних контекстах.

У контексті глобалізації та змішання культурних впливів, фортепіанне мистецтво у західних країнах відіграє значущу роль у формуванні

національних та культурних ідентичностей. Особливу увагу у цьому процесі заслуговує фортепіанна музика Китаю, яка, як зазначає Лі Дандан, відображає важливі тенденції, що характеризують специфіку національної ідентифікації та відрізняються від західних підходів:

1. Вибір художніх засобів та тем в китайській фортепіанній музиці визначається прагненням до збереження та відновлення національних традицій, що є важливим елементом культурної самобутності.

2. Тісний зв'язок творів з реалістичним напрямком підкреслює їхню здатність відображати соціальні реалії та зміни, що відбуваються у суспільстві, чим вони різняться від західних аналогів, які часто мають більш універсальний або абстрактний характер.

3. Програмний характер більшості китайських фортепіанних композицій показує орієнтацію на зменшення відстані між композитором і слухачем, спрямовуючи увагу на особистісні і культурні зв'язки.

4. Рідкісне використання релігійних тем у фортепіанних творах в Китаї може бути пов'язане з історичним розвитком інструменту, який в основному був інтегрований у світські культурні практики [225, 101-107].

Ці аспекти відображають глибше розуміння процесів, що формують національні особливості у музичному мистецтві, що є важливим для аналізу культурних змін у контексті сучасної глобалізації.

Процес укорінення національних рис у фортепіанній музиці Китаю відбувається одночасно в двох основних напрямках. Першим варто вважати безпосередньо те, що отримало назву у дослідників китайської музичної культури, а саме «повернення до коренів». Цей напрямок передбачає, перед усім, звернення до фольклорного шару китайського музичного мистецтва з типовими методами та засобами виразності, що дозволяють ідентифікувати національний початок того чи того музичного твору. Для кращого розуміння специфіки таких творів, особливо сучасних китайських композиторів з цієї позиції, слід коротко визначити риси та характерні

особливості традиційної китайської музики, які виділяють дослідники [169, 89-94]:

1. Висота, тривалість, тембр і динаміка не є основними параметрами, оскільки окремий тон є самодостатнім, тому присутні многократні повторення тонів, які розцвітають за допомогою різних обертонів та призвуків.

2. Відсутнє типове для європейської музики лінійне розвиток звукового потоку.

3. Темперована система (система «люй-люй») несе в собі гармонійний, а акустичний зміст, не утворюючи при цьому звукових логічних тяжінь та зв'язків.

4. Пентатонно-монодійна ладова система, в якій кожна ступінь може виконувати функцію стійкої.

5. У побудові мелодії виділяють північний стиль – бейцуй (переважно семиступеневий лад, широкі стрибки, різкі переходи в інші регістри, суворий і різкий характер звучання, велике вібрато) та південний стиль – наньцуй (на основі пентатоніки, плавне голосове ведення, відсутність стрибків і контрастів, характерна лірична, м'яка манера, щільне вібрато).

6. В метроритмічній організації також присутні дві основні форми: рівномірно-акцентна метроритмічна організація (двотактовий або чотиритактовий метр, обмежений тридольний розмір), нерівномірно-акцентна метроритмічна організація (імпровізаційність музичних конструкцій).

7. Можуть бути виявлені елементи багатоголосся – антифони, бурдони, гетерофонне двоголосся (наприклад, тема з протиставленням), кварто-квінтові паралелізми, підголосочна поліфонія, імітація.

Одним із домінантних методів композиторської практики в китайському фортепіанному мистецтві є аранжування традиційних народних мелодій. Хоча цей підхід історично має глибокі коріння, у новому

столітті він відзначається тенденцією до зближення з західними техніками створення розвиненого багатоголосся. Це відображає зростаючу інтеграцію глобальних музичних впливів у китайську композиторську школу. Ілюстративним прикладом такої практики є композиція «Missiong loved one» авторства Сінхуа Чжана, яка поєднує народні мелодії з сучасними західними гармоніями, демонструючи складність та багатогранність сучасного музичного виразу.

Основу даного твору складає народна китайська мелодія, яка виступає другим голосом у контрапункті. Голоси взаємодоповнюють один одного, демонструючи вдосконалену послідовність вертикальних гармоній, які в той же час відносяться до виразних і самостійних, горизонтального типу руху, ліній голосів. В основі обох мелодичних голосів, які складаються з трихордів або тетрахордів у діапазоні квінт. Гармонійна основа – китайська пентатоніка.

У розглянутому контексті проявляється перевага класичних технік композиції, зокрема, техніка непрямого ведення голосу, що відображається у чергуванні завершення мелодійної лінії одним голосом та її продовження іншим. Також зустрічається рух голосів у різних напрямках. Переважне використання консонансів, як досконалих, так і недосконалих, доповнюється елементами імітаційної поліфонії.

Проте, окремі музичні фрагменти демонструють відхилення від європейських музичних стандартів, підкреслюючи унікальність композиторського підходу. Одним з яскравих прикладів є розрішення інтервалу великої нони через стрибок у кварту на початкових тактах, що підсилює некласичність гармонійної структури. Такий маневр відображає гнучкість у застосуванні гармонійних правил та перевагу мелодійної логіки над традиційною гармонічною організацією, що є характеристикою музичного мистецтва Китаю.

Проте обробка народної китайської пісні також не уникнула західних впливів, хоча вони мають в основному формальний характер. Зокрема це



відображається у рисах формоутворення: у творі «Missiong loved one» присутня класична європейська тричастинна репризна форма, яка не є характерною для китайської музики.

В якості прикладу зближення традицій фортепіанної музики з китайським фольклором зі збереженням самостійності тематичного матеріалу розглянемо твір «Да Чжао та його великий заклик» композитора Вубін Лю. Вже саме походження назви твору свідчить про звертання до давніх шарів китайської культури. «Великий Заклик» – вірш зі збірки давньокитайської поезії «Чу-ці», на основі якого виникає давня шаманська традиція звертання до душі померлого (в ньому розповідається про небезпеки, які чекають душу на шляху до спокою та щастя, яке чекає її в кінці шляху). Згідно з цим чисто національним змістом автор обирає музичну мову з арсеналу народної китайської музики, хоча деякі принципи формоутворення (репризність) свідчать про вплив західних традицій.

Твір «Да Чжао та його великий заклик», що має чотиричасткову структуру (А В С А), демонструє важливість ладової організації, особливо у першому та останньому розділах. Основа гармонійної структури цих частин заснована на русі через кварто-квінтове коло, що кореспондує з традиційним китайським ладом «люй-люй». Однак у цій роботі присутні певні модифікації, що збагачують гармонійний контекст.

Гармонічні зміни в творі реалізуються через вертикальну структуру акордів, яка динамічно змінює свою тоновість відповідно до появи нових звуків та вилучення існуючих. Протягом твору формується чотири подібних созвучія, в яких звуки не тільки повторюють один одного, а й піддаються хроматичним змінам. Ці хроматичні зміни додають до музичної текстури шар різноманітності і комплексності, дозволяючи виразити більшу емоційну глибину і різноманітність. Наприклад, перше співзвуччя включає тони c - cis - d - es - e - f - fis - g - a, а друге - тони c - d - es - e - f - g - as - b. У цьому творі чотиритактова структура сприймається як єдина звучність, наближаючись до лінійного типу звучання, що тяжіє до сонорної музики.

Другий розділ композиції вирізняється значною ритмічною свободою та імпровізаційним характером викладення. Хоча у цій частині не спостерігається частих метричних змін, ритмічна динаміка досягається завдяки активному застосуванню тріолей, секстолей та інших форм «ірраціонального» ритмічного поділу такту. Така ритмічна структура додає твору яскраво виражену варіативність та непередбачуваність.

Зв'язок із традиціями китайського фольклору у другому розділі також простежується в фактурній організації, де мелізматичний верхній голос взаємодіє з тривалим звуком (бурдоном) у ключі «С». Таке поєднання створює густу, щільну тканину звучання, де мелодійність і ритмічність інтенсивно переплітаються.

Гармонійна основа другого розділу базується на кварто-квінтовій побудові, особливо помітній у середньому акомпанементі, що вносить ритмічну пульсацію. Ця пульсація відіграє ключову роль у створенні загального ритмічного малюнка. Хроматизація верхнього голосу вносить у мелодію певні «західні» характеристики, які відрізняються від традиційної східної мелодики. Важливо відзначити, що ця хроматизація не сприяє посиленню гармонійних тяжінь, типових для мажорно-мінорної системи. Натомість, вона розширює роль мелізмів, при цьому хроматичні звороти часто виконують прохідну або допоміжну функцію, що є індикатором особливого стилістичного підходу в цьому розділі твору. Вже в закінченні другого розділу з усією силою проявляє свою важливість фонізм як особливий звуковий феномен. Звуки поступово нашаровуються один на одного, виразність посилюється за допомогою створеної пульсації за допомогою штриху *legato accensissimo*.

У цьому гармонізованому вигляді загалом простежується тенденція описаної вище першої ознаки китайської національної музики (кожен окремий тон є самодостатнім), де звучання усього конгломерату звуку сприймається як цілісність. Проте це одночасно є відхиленням від східних впливів, переходом до етапу асиміляції з західною музикою, а саме з

сонорною технікою композиції. Це стає особливо помітним у третьому розділі, де верхні голоси утворюють блискучий пасаж із досконалих консонансів на тлі тривалих звучань-плям нижнього голосу.

Як було вказано вище, Ван Юйхе у своїй праці визначив два основних шари в модернізації китайської музики, за винятком збереження власної народної музичної спадщини. Китайські музиканти не тільки усвідомлюють ці шари, але й активно інтегрують їх на новому культурному ґрунті. Початкові етапи такої інтеграції часто носили характер обережного запозичення та епігонства, коли музиканти тісно слідували західним зразкам.

Однак аналіз музичних збірок 2000-х та 2010-х років демонструє, що взаємодія європеїзації з традиційними елементами китайської культури не завжди має однозначний характер. Сполучення цих напрямків часом веде до несподіваних та непередбачуваних результатів. Оцінка художньої цінності таких творів виявляється складним завданням, оскільки деякі елементи європеїзації можуть здаватися випадковими, необґрунтованими чи тенденційними. Однак у деяких випадках китайські автори досягають оригінальних результатів, коли прийоми західноєвропейської музики не просто копіюються, а переосмислюються та розвиваються в контексті нової музично-теоретичної системи, породженої унікальними особливостями східного композиторського мислення.

Огляд впливу європейських класичних традицій на китайську музику виявляє систематичне вивчення та адаптацію західної музичної спадщини серед китайських композиторів. Вплив західної музичної практики на мову китайських музичних творів можна проілюструвати за допомогою наступних основних характеристик:

- активне впровадження мажорно-мінорної ладової системи та функціональної гармонії, які є фундаментальними у західній музиці.
- прийняття класичних західних музичних форм і жанрів.

— запозичення текстурних елементів західної музики, таких як мелодія з супроводом, контрапункт, та терцові акорди.

— поширеніше застосування тридольного метра, нехарактерного для традиційної китайської музики.

Ці західні методики, хоч і здаються простими та знайомими для західного слухача, часто призводять до непередбачуваних і новаторських комбінацій, що розширюють рамки класичної гармонії та ладової системи, формуючи унікальні музичні форми.

Асиміляція є найвищою точкою взаємодії культур західної та східної цивілізацій. Спроба досягнення єдності в області музичного мистецтва в цьому напрямку, як правило, виявляється найбільш результативною та несподіваною у своїх наслідках. В ролі прикладів розглянемо кілька знакових творів китайських композиторів, які можна з упевненістю віднести до успішних «гібридів» Сходу і Заходу.

Цикл «Спогади про моє рідне місто» Ці Вана ілюструє складний процес асиміляції між китайською та західноєвропейською музичними традиціями. У творі «Миленька дівчина сумує за нареченим», автор вдається до використання пентатонічної основи та мелодійної структури, що є характерними для китайської традиції. Однак гармонічна обробка пісні переноситься у мінорний лад (ре-мінор), відповідно до західноєвропейських традицій. Текстура супроводу гомофонно-гармонічна, а основа співзвучностей акомпанементу, разом із широким використанням субдомінанти в басовій лінії, відтіняє тонові тяжіння до основного тону – тоніки.

У цьому прикладі важливим є також використання ритмічних структур, що сприяють утворенню форми і ритмічні формули в кінці фраз, а також тритактність, що є незвичайною для китайської музики, але свідчить про сильний вплив західної культури. У творі «Боро-тала у сні» тритактність поєднується з фактурою вальсу, що надає музиці мрійливий характер.

Деякі гармонійні обороти, які не зустрічаються у західних авторів, свідчать про збережене модальне мислення в китайській музиці. Наприклад, у розділі *Cantabile* твору «Пісня мого серця» тривалий тонічний акорд в D-dur настає за домінантою, а потім – субдомінанта, що виходить за рамки класичної західноєвропейської гармонії. Це вражає ще більше за рахунок міксолідійського ладу в мелодії, який додатково руйнує логіку тонових тяжінь.

Аналіз впливу західної масової музики на сучасну китайську музичну практику виявляє значні процеси культурної гібридизації. Використання баяна та акордеона як основних інструментів у цьому контексті стає платформою для інтеграції традиційних китайських мелодичних структур із західними музичними жанрами. Зокрема, елементи регтайму в мелодії «Милої дівчини» Ці Вана, хоч і не переважають у загальному музичному контексті, але впізнавано відтворюють характеристики цього стилю, вносячи в китайську музику новий естетичний вимір.

Науковий інтерес також викликає феномен еkleктизму, що ілюструється на прикладі композиції «Спів рідного міста з бубном», де відбувається синтез китайських мелодійних ліній, циганських музичних модусів та ритміки танго. Таке поєднання стилістично різних елементів підсилює екзотичний характер твору і водночас демонструє культурну адаптацію і трансформацію, що відображає складність взаємодій у глобалізованому музичному світі.

Ці спостереження засвідчують, що китайська музична культура не лише пасивно вбирає зовнішні впливи, а активно переосмислює і реінтерпретує їх відповідно до власних естетичних і культурних критеріїв, що є важливим аспектом дослідження сучасних музичних феноменів у контексті культурної глобалізації. Це – новий для західного слухача погляд на тему екзотики в музиці з точки зору східного автора. Варто відзначити, що використання циганського ладу тут обумовлено програмним змістом

твору. Тим часом опора на ритм танго – це скоріше експеримент, ніж прийом, обумовлений внутрішньою необхідністю.

Розгляд творчості китайських композиторів, які інтегрують елементи західної масової музики у свої композиції, засвідчує зростаючу глобалізацію музичних практик. Один із яскравих прикладів такої інтеграції представлений у композиції Інань Вана під назвою «Ритм», де ключову роль відіграє ритмічна структура та ладова організація. В основі жанрової концепції лежить вальс, який виконується в тридольному метрі та насичений джазовими інфlekціями, створюючи феномен західної музичної культури.

Специфіка джазового впливу проявляється через широке використання ритмічних акцентів на слабкі частини метра, часто реалізовані через синкопи. Також важливу роль відіграють достатньо епатажні для технічної організації китайської музики, як-от глісандо, та акцентування пониженої п'ятої ступені, що є характерним для блюзового ладу. Використання обертів септакордів не лише додає гармонічну різноманітність, але й збагачує ритмічну текстуру композиції, підкреслюючи сучасний динамічний ритм життя.

Цей синтез традиційних китайських і західних музичних форм відкриває нові перспективи для вивчення міжкультурної взаємодії та адаптації музичних традицій у контексті сучасної глобалізованої музичної сцени.

Ключовим елементом архітектури даного музичного твору є рондальні принципи формоутворення, які збагачені додатковими конструкціями та ітераціями. Основна тема, виконуючи роль рефрену, уособлює собою завершальну структуру, що рухається від домінанти до тоніки, але кілька разів переривається, не досягаючи логічного розв'язання на тоніці. Ця тема, використовуючи інтонаційний ряд *ges-f-ges-f-es-c*, повторюється п'ять разів та модулює в паралельний *Es-dur*, де розгортається перший мажорний епізод.

Відзначимо, що музичні епізоди не демонструють контрасту між собою, хоча вони проводять ладову обробку основної теми. Загалом, композиція не містить виразних натяків на національні китайські музичні традиції, що свідчить про слідування композитором до технічних досягнень, розроблених західною музичною культурою.

Обговорення перетворення класичних варіаційних моделей на стильові мотиви підкреслює новаторський підхід до контрастності в музиці, що впливає з принципів полістилістики, які пропагував Альфред Шнітке. Це вказує на еволюцію жанрових рамок у напрямку більш еклектичного та метастильового вираження, що реалізується через злиття різних музичних форм та традицій. Таке розширення стилістичних горизонтів дозволяє сучасним композиторам взаємодіяти з різноманітними музичними ідеями та техніками, вирізняючи інноваційні засоби створення музичного контрасту. Ці особливості також відображають процес європеїзації в контексті глобалізації музичної культури, коли сучасні техніки композиції, типові для західного музичного канону, активно запозичуються та адаптуються в неєвропейських культурних контекстах.

Ці зміни демонструють, як глобальний обмін музичними ідеями сприяє створенню багатовимірного музичного простору, в якому культурні кордони поступово розмиваються, а традиційні жанрові межі переосмислюються.

Вплив сучасної академічної музики Заходу на китайських композиторів виявляється у їхніх світоглядних та естетичних позиціях, які дедалі більше наближаються до принципів західного мінімалізму, сонористики та вільної поліфонії. Цей вплив виявився у творчості китайських композиторів різною мірою.

Деякі композитори відтворюють західні музичні принципи лише частково, використовуючи окремі прийоми та засоби виразності для досягнення художнього ефекту у своїх творах. Інші занурюються у глибокий зв'язок з певною західною технікою та інтегрують її у власну

творчість, розглядаючи її через призму власного музичного бачення та стилю.

Наприклад, у своїй композиції «Ліана» Тяньцзі Ван відтворив враження від західного авангарду, що нагадує про творчість Кшиштофа Пендерецького та його сучасників. У цій роботі він використовує кластери, шуми, вібрато, глісандо та інші різноманітні засоби сонористики, які створюють потрібну атмосферу та художній образ. Тобто через вплив західної академічної музики на китайську композиторську школу відбувається впровадження новаторських прийомів та технік, що збагачують її музичний лексикон та розширюють можливості творчого вираження.

Вивчення інтонаційного ядра у творах сучасних китайських композиторів дозволяє виявити засоби, що використовуються для створення композиційного напруження та симетрії. Особливо цікавим є аналіз твору «Баркарола» Цзянана Тяня, де прослідковується зв'язок між поліфонічним письмом та серійною технікою.

У творі «Баркарола» в якості інтонаційного ядра виступає пентатонічний мотив, що складається з IV, V і I ступенів, що представлений уже у вступі у вигляді акорда, що звучить протягом двох тактів у верхньому голосі. Цей мотив становить інтонаційне зерно основної теми, яка вперше повністю представлена у нижньому голосі в тактах 4-5 (див. рис. 32). Тема містить звуки d, (fis) e, a, g, a, (e) d. Важливо відзначити, що на основі теми покладено принцип зеркальної симетрії: перші чотири звуки (d, e, a, g) у другій половині теми рухаються в зворотному порядку (g, a, e, d).

Тема включає в себе елементи, що не формують повну 12-тонову серію, а скоріше «мікросерію». Зеркальна симетрія з незначним варіюванням теми зустрічається у шостому проведенні в тактах 55-56 (dis, ais, gis, ais, ais, dis). Така інтонаційна структура служить не лише основою для всіх музичних построень у творі, а й створює високий рівень



напруження, оскільки використані інтервали, такі як тритони, є квінтесенцією дисонансності.

Синтез різних західних музичних напрямків у творчості китайських композиторів свідчить про глибокий аналіз та адаптацію цих технік у контексті власної культурної ідентичності, що дозволяє створювати унікальні та інноваційні музичні вирішення.

Тема, що присутня в творі, є прикладом структуралізму, що є характерним для композиторів, таких як А. Веберн і пізніші західні музиканти, наприклад, Е. Кршенек. Її концепція ґрунтується не на хроматиці, а скоріше на тональності. Основним засобом оновлення теми є послідовність зміненої форми (форма серії змінюється та транспонується) та інтерполяція (зміна та «вставка між тонами серійного ряду сторонніх звуків»). Тема постійно змінюється та варіюється, виявляючи свої народні корені.

Наприклад, наступне її з'явлення відбувається у 12–13 тактах на тон нижче зі сходженням на початку та зміною останнього звука (d, c, d, g, f, g, d). Слід відзначити, що тут відбувається з'єднання двох ячеек, які є інверсією одна для одної (d, c, d, g / g, f, g, d). Третє представлення теми припадає на 21–23 такти, звуки спускаються ще на півтону, кількість звуків збільшується завдяки включенню мотива початкового оспівування в середині теми (h, cis, (gis) fis, gis, fis, e, fis, h). У 29–30 тактах тема звучить на тій же висоті, що й у третьому представленні, але скорочується та варіюється в закінченні (h, cis, fis, e, fis, e, cis). Крім представлення теми на різних висотах, у творі також зустрічається ритмічне збільшення теми у четвертому представленні в тактах 40–44 (cis, dis, gis, fis, gis, dis) та у п'ятому представленні в тактах 50–54 (cis, dis, ais, gis, fis, gis, ais, cis).

Початковий вигляд теми повертається лише в сьомому виконанні, у тактах 90–92, позначаючи початок репризи, що не властиво для серійності, яка принципово відкидала старі традиційні форми. Останні два повторення теми точно дублюють основну тему на терцію нижче, підтверджуючи

тональний центр всього твору – *fis*. Прямо свідчить про опосередкований вплив принципу серійності вільне використання ритму та метра. Важлива не стільки сама тема як комплекс незмінних музичних виразних засобів, скільки ряд, що складається з незмінної послідовності звуковисотностей, при варіюванні інших засобів. Різноманітність ритму та метра вносить хаос у побудову теми (як пише Цзен Сяоань, ритм виконує завдання «оживити та втілити схематичні форми серії», що «дозволяє створити абсолютно протилежні за характером музичні теми» [170, 98]).

Первісний вигляд теми відновлюється лише в сьомому проведенні, в тактах 90–92, що означає початок репризи, нетипової для серійності, яка принципово відмовляється від старих традиційних форм. Останні два повторення теми точно дублюють основну тему на терцію нижче, закріплюючи тонічний центр усього твору – *fis*. Безпосередньо свідчить про опосередкований вплив принципу серійності вільне використання ритму та метра. Важливим є не стільки сама тема як комплекс незмінних музичних виразних засобів, скільки ряд, що складається з незмінної послідовності звуковисотностей, при варіюванні інших засобів. Різноманіття ритму та метра вносить хаос у побудову теми (як пише Цзен Сяоань, ритм виконує завдання «оживити та втілити схематичні форми серії», що «дозволяє створити абсолютно протилежні за характером музичні теми» [170, 101]).

Лінійне мислення, характерне для зазначених технік у «Баркаролі», поєднується з добре розвиненою гармонічною організацією та класичною трьохчастинною репризною формою. Очевидно, що тема має значення не лише як ядро подальшого лінійного розвитку, але й як сонор (звучання). Колористичне мислення виявляється у більшій мірі у фактурі, тоді як тематичний розвиток, про який йшлося раніше, звертається до іншої західноєвропейської техніки. Якщо розглядати твір з точки зору градації розпізнаваності тонів, він знаходиться на перетині колористичної та сонорно забарвленої гармонії, у якій тони ще розрізняються, але багато хто вже перестає сприйматися на слух.

Так, зокрема, через щільність верхнього голосу, тривалості та поступовий перехід з одного звуку в інший, що характерно для сонорної музики, тони слабо диференціюються та сприймаються як єдиний «звуковий комплекс» континуальної організації, що можна спостерігати вже у перших тактах. При цьому всередині звукового потоку візуально «видимі» переходи тонів, що формують послідовні зміни пентатонічного ладу: a+d, c, a, e, g тощо. Все ж ця початкова тривала, але змінювана за своїм складом звучність представляє собою різновид «застиглої гармонії», яка створює контраст до наступного колористичного елемента – «мерехтливих гармоній» на tremolo, які сприймаються як тихі, ледь розрізним шелестіння.

Лаконічність мелодії основної теми, очевидно, також пов'язана з впливом мінімалізму. Мінімалістична техніка спирається на нове сприйняття звуку як самоцінності та на принцип процесуальності (континуальності), що в багатьох аспектах є вродженими якостями китайської музики. В основі баркароли лежить співзвуччя, представлене на самому початку твору. Воно, по суті, є паттерном (первоелементом мінімалістичної музики), ядром, з якого починається розвиток музики. Таким чином твір Цзянань Тяня набуває зовсім нового образу, відмінного від західних зразків сучасної академічної музики.

Саме мікс різних технік, нетиповий для європейських композиторів, дозволив наново поглянути на композиційні відкриття ХХ століття та сказати китайському автору нове слово в даному напрямку. Серед таких творів можна виділити творчість Сяонань Сюя, яка слугує яскравим прикладом органічного поєднання власних та чужих традицій у музичному творінні. Це взаємодія і взаємопроникнення культур реалізується на всіх рівнях його творчості, знаходячи своє вираження у різних музичних формах і стилях. Наприклад, жанр фантазії, обраний ним у Фантазії №1, традиційно належить до західної традиції. Проте у його творі спостерігається унікальне поєднання цього жанру з принципом формоутворення, характерним для східних традицій – «вільним розгортанням». Цей метод передбачає

переважно імпровізаційний підхід до структури та подання музичного матеріалу, що дозволяє виникнути несподіваним елементам форми.

Фундаментальні аспекти композиційної роботи Сяонань Сюя залишаються глибоко національними і засновані на китайських музичних традиціях. Зокрема, його сприйняття звуку як самостійної величини відіграє центральну роль у музичній естетиці композитора. Сюй підкреслює значення звуку, використовуючи його не тільки як засіб мелодійного вираження, але і як основний засіб створення атмосфери і передачі емоцій. Цей підхід можна спостерігати у використанні різноманітних звукових текстур та тембральних контрастів, які допомагають розкрити глибину і багатогранність його музичної мови.

Таким чином, творчість Сяонань Сюя стає взірцем того, як можна гармонійно поєднувати культурні впливи, створюючи нові музичні форми, що надихаються як власними, так і іноземними традиціями, водночас зберігаючи ідентичність та вірність національній музичній спадщині. Це можна відстежити на прикладі «Варіацій на тему китайсько-монгольської пісні». Початок теми відрізняється особливою увагою до акустичних властивостей звуків і гармоній. Точно тому, здавалося б, традиційний для європейської музики принцип арпеджованого акомпанементу, що виконується зі створенням ефекту педального звучання, що дозволяє набути особливо густого і насиченого обертонами фонового кольору. Принцип поступового прискорення темпу та подрібнення ритмоструктур у розділах виявляє внутрішню схожість як із класичними фігурними варіаціями, так і з китайським видом варіацій баньши. Тим часом контрасти, які західні композитори намагаються досягти у створенні варіацій, тут згладжені, і навіть при аналізі найвіддаленіших за характером варіацій важко сказати, що вони утворюють контраст до основної теми. Вони, скоріше, розвивають образ, представляючи його в різних відтінках одного кольору.

Проте у даному творі відсутні характерні риси китайської музики, такі як наскрізний розвиток, що визначається постійною еволюцією музичного

матеріалу. Прагнення до поступового відходу від головної теми та виникнення нового матеріалу на її основі обмежується постійним поверненням до варіацій, що залишаються близькими до основного тематизму в первісному вигляді. Внаслідок такого підходу основною формою другого плану стає рондо: А, В, А1, С, А2, що свідчить про замкнутість та завершеність розвитку, хоча ці характеристики зазвичай не є притаманними для китайської музики.

Надзвичайною особливістю цього твору, незважаючи на формальні відмінності від традиційних китайських композицій, є збереження китайського колориту у мелодиці та використання пентатоніки, що додає твору особливого звучання. Також твір збагачений західною гармонією, особливо варіантність цього виявляється у варіації 2 і, зокрема, у варіації 3, де використовуються мажоро-мінорні співставлення, що приносять в твір додаткову глибину і контрастність. Канонічна імітація в варіації 1 демонструє майстерність композитора у застосуванні технік західної поліфонії, що є важливим кроком до інтеграції та взаємозв'язку між різними культурними музичними традиціями.

Композитор свідомо уникає безпосереднього запозичення структури західного типу, що часто характеризується строгими формальними рамками. Як і у своїх «Варіаціях на тему китайсько-монгольської пісні», він прагне зберегти національний колорит і у своїй «Фантазії № 1». Важливим аспектом є те, що сам початок цієї п'єси китайського автора імпровізаційний за своєю природою, що демонструє глибоке занурення у традиції музики для шену.

Характерно, що в композиції використовується тип фактури цього народного китайського інструменту, який є особливо виразним в засобах виконання та музичному мисленні. Бурдон, використаний композитором на самому початку твору, є традиційним прийомом в багатьох творах для шену. Наприклад, подібну техніку можна спостерігати у п'єсі «Павич» відомого композитора Джі Хайденгі, де бурдон використовується для створення

густої, медитативної атмосфери, що підкреслює мелодійність та емоційність виконання.

Цей підхід до композиції свідчить про те, що, хоча Джі Хайденгі відкритий до інновацій, він також глибоко шанує та відтворює культурні особливості своєї рідної музики – він не просто зберігає традиційні елементи, але й використовує їх як вихідний пункт для розвитку свого унікального стилю, що є яскравим прикладом сучасної музичної транскрипції та культурної адаптації.

Детальний аналіз першої частини «Токкати» Іфея Чжао виявляє конкретні технічні та естетичні аспекти, які спрямовані на інтеграцію сонористичних технік Джерома Лігеті. Важливо відзначити використання мікротональності, розширення звукового спектру інструментів та наголос на фактурній складності. Ці елементи, звичайні для західної авангардної музики, адаптуються Чжао з урахуванням національних музичних традицій, в результаті чого створюється унікальний музичний наратив, що поєднує глобальні та локальні культурні коди.

Особливо примітно, що Чжао активно використовує техніку імпровізації в контексті структурованої композиції, що є характерним для жанру токати. Це, у свою чергу, підкреслює динаміку і віртуозність, притаманні цьому жанру, одночасно зберігаючи мелодійність і гармонійні особливості, які відображають національний колорит.

Крім того, важливим є використання Чжао специфічних національних інструментів та їх тембрів у контексті західної сонористики, що сприяє створенню нової музичної ідентичності, в якій відбувається постійне діалогічне переплетення східних та західних звукових традицій.

Значимість включення національних елементів у творчість Іфея Чжао проявляється у збереженні колориту китайської музики, що виражається у використанні специфічної текстури, характерної для традиційного китайського інструменту, – шену. Наприклад, використання бурдону на початку твору відображається у багатьох творах для шену. Така концепція

створює атмосферу аутентичності та звучання, які відтворюють національний колорит та традиції китайської музики.

Як було зазначено раніше, збереження традиційних рис жанру в творі «Токката» Іфея Чжао тісно пов'язане з активним використанням сонорної фактури. Розглянемо детальніше три типи фактури, які стали ключовими в цьому контексті.

Точкова фактура – цей тип фактури можна визначити як серію окремих коротких звуків, що створюють ефект «мікрозвучності», термін, який запозичено від Карлхайнца Стокгаузена. Ці точки звучання часто мають дуже тонкий, ніжний характер і включають легкі сонорні пасажі, які виконуються у манерах «*legatissimo*», «*pianissimo*», «*dolcissimo*», і «*allegriissimo*». Це надзвичайно делікатне звучання створює враження, що звуки "гладять" слухача ніжними звуками, що сприяє глибокій іммерсії в музичний простір.

Коротка стаціонарна лінія – цей тип фактури характеризується безперервним звучанням на одній висоті, де розвиток досягається за допомогою динамічних та артикуляційних засобів. Це створює ефект стаціонарності, де звукове полотно залишається непорушним, але при цьому наповненим змінами в гучності чи якості звуку, що додає глибини і різноманітності музичній текстурі.

Дрібноритмічна група нот – цей вид фактури об'єднує групу нот, часова сплоченість яких створює враження одного пульсуючого кольору. Завдяки ритмічній щільності та швидкості зміни звуків цей тип фактури вносить в твір динамічність і відчуття руху, що є дуже ефективним для передачі емоційного заряду і намірів композитора.

Кожен з цих типів фактури виконує свою функцію в структурі композиції, допомагаючи композитору досягти необхідної виразності та глибини звучання, і таким чином, зберігаючи унікальність твору в контексті сучасної музики.

У першому розділі композиції «Токката» Іфея Чжао (тт. 1–95), фактура відіграє критичну роль у формоутворенні, що впливає на драматургічну розв'язку та створення враження просторовості у творі. Ця частина починається з обертання руху навколо чотирьох сусідніх нот, що сприяє поступовому накопиченню музичної енергії. Така організація матеріалу вносить відчуття загушення атмосфери, що підготовлює ґрунт для подальшої еволюції теми.

Цей початковий накопичений енергетичний потенціал знаходить свій вираз у хроматичному підйомі, кульмінаційно завершуючись на малому мажорному септаккорді від тона е (такт 95). Цей акорд стає ключовим моментом, що символізує досягнення емоційної та гармонічної вершини.

Особливий інтерес представляє подальше використання симетричного відображення цього традиційного акорда, яке трансформується у кластер із низхідним *glissando* у такті 192. Цей кластер не тільки служить як сонорний образ у межах сучасних композиційних технік, але й символізує новий вихід енергії. Він ініціює репризу, стаючи своєрідним пучком накопиченої енергії, яка перетворюється на новий потік руху, в новий *perpetuum mobile*.

Таким чином, фактура у цьому розділі не тільки структурно інтегрує різні сегменти композиції, але й служить як основний засіб передачі драматургічної напруженості та розширення сприйняття простору музичного твору. Це дозволяє слухачеві відчувати глибину та динаміку музики, виявляючи різноманіття звукових текстур і тонкощі композиційної майстерності Іфея Чжао.

Еволюція стилю композитора визначається поступовим відходом від естетики шуму до тонких інтонацій китайського мелосу, що є відображенням його пошуку ідентичності в рамках національних та глобальних музичних контекстів. У цьому процесі повернення до традицій є довгим і поступовим шляхом, який чергується з поверненням до сфери іншого, західного культурного впливу. Вибір композитором концентричної



форми для твору концептуально відображає ідею повернення до корінних основ та переосмислення їх через призму сучасної китайської композиторської школи.

Спочатку китайські музичні традиції в творі майже не проявляються, обмежуючись окремими тематичними мотивами, що лише вказують на подальший рух до національних коренів. Яскравим прикладом цього є такти 45–46, де тема-мотив, побудована на двох великих терціях, вказує на уникнення півтонових співвідношень — це маленький острівець діатоніки в морі хроматики, як видно у тактах 43–44. Однак ця тема є лише короткочасним згадуванням старовинного і відомого, що одразу ж розсіюється та самознищується: у тактах 47–48 той же мотив проводиться на розширену терцію вище, «хроматизуючи» пентатонний характер мелодії. Також важливо зазначити, що цей фрагмент оточений лініями самостійних голосів, які своєю різноманітністю підкреслюють та акцентують унікальність теми, забезпечуючи контекст для її глибшого розуміння та аналізу.

Інтонації китайської музики яскраво виражені в жартівливому розділі твору, де основна тема розгортається через серію ритмічних елементів, влаштованих у дивний лад з поступовим збільшенням шістнадцятих тривалостей. Це призводить до метричного коливання, що надає музиці жартівливого характеру. Ритмічна нерівномірність, підкріплена складним метром, одразу ж надає композиції капризного характеру, підкреслюючи капризність музичного вислову.

Поступове прискорення темпу створює відчуття стискання часу, що додатково акцентує динаміку розгортання музичних подій. Одночасно в цьому епізоді сильно виявляються західні музичні традиції, зокрема поліфонія, хоча вона і трактується тут у нетрадиційний спосіб. Виконання основної теми повторюється в середньому голосі після невеликого інтермедію (див. такт 105) на тій самій висоті. Схожим чином, друга тема імітується в октаву нижче, також базуючись на національних мотивах. Її

первісна конструкція відображає інверсійний виклад першої теми, підкреслюючи тематичну пов'язаність і розвиток ідей у творі.

Ці дві теми інтонаційно готують ґрунт для важливої мелодійної конструкції – розвиненої китайської теми, що починається з такту 131. Пентатоніка, використана як ладова основа, формує м'які фігурації в акомпанементі правої руки, в той час як в віолончельному реєстрі звучить експресивна тема. Поступово тема переміщається з одного голосу в інший, збагачуючи лінійну фактуру композиції. Проте, цей момент презентації рідної мелодикою триває недовго, адже жорсткий ритмічний епізод, який оточує ідилічну картину середини, перериває ніжні коливання акомпанементу, повертаючи твір у сферу жартівливості та динамічності.

Узагальнюючи все вищесказане, можна підтвердити, що сучасні китайські композитори, звертаючись до західноєвропейської традиції, цілеспрямовано, але аж ніяк не рівномірно прагнуть збагатити свою мову елементами цієї культури. Часом це призводить до відвертої кічевості, еkleктичності або ж учнівському епігонству. Водночас зараз «європеїзація» як напрям займає одне з головних місць у розвитку сучасної китайської музики. У неї, без сумніву, є перспективи, але загалом хотілося б підкреслити, що віддалення від власної культури часто призводить до стилістичної розмитості, тоді як відчувається потреба, навпаки, у зміцненні та посиленні національних рис китайської музики.

### **Висновки до другого розділу**

Процес трансформації національних традицій та філософських поглядів у фортепіанній творчості китайських композиторів є важливим аспектом еволюції музичної культури Китаю. За допомогою аналізу творчості Тана Дуна, Чжоу Луна, Цюй Сяосуна та інших майстрів мистецтва, можна спостерігати, як відбувається звернення до національних традицій та філософських концепцій через призму сучасного мистецтва.

Творчість Тана Дуна, зокрема його опери «Носі» та камерні композиції, демонструє звернення до ритуальності твору та його обрядового значення. Використання специфічного інструментарію та матеріалів, таких як традиційні музичні інструменти (такі як піпа, використання звучання струннака квартету) та різноманітність матеріалів (папір, камінь, метал) значення, сприяє передачі обрядового контексту у музичному творі.

Творчість Чжоу Луна, зокрема його композиція «Дзен», презентує вплив релігійно-філософських поглядів на спосіб мислення музикантів. Використання метроритмічної та фактурної організації відображає складність світової системи бажань та свідомості, що відбивається у побудові музичної форми.

У творчості Цюй Сяосуна виявлено використання буддистських ідей та філософії Лаоцзи. Музична тканина з використанням протиставлення тиши (пауз) та звучання відображає принципи буддистської філософії, а саме феномена шун'ята (пустоти), що втілюється у композиційній структурі та фактурі.

Загальною тенденцією у творчості китайських композиторів є збереження унікальності культурного спадку та сприйняття музичного мистецтва, що відбивається у використанні національних традицій та філософських концепцій у сучасній музиці.

У сучасному китайському мистецтві спостерігається активна асиміляція елементів західних музичних традицій. Діалог культур став основою для стійкої взаємодії між музичними культурами, які набули метафізичного змісту у комунікаційному просторі. Аналіз впливу західної музичної практики на китайські музичні твори виявив трансформацію мови та структури композицій. Ця трансформація проявляється через використання мажорно-мінорної ладової системи, класичних західних форм і жанрів, а також включення текстурних елементів, таких як мелодія з супроводом, контрапункт і терцові акорди.

Приклади асиміляції традицій західної та східної цивілізацій проаналізовано у творах китайських композиторів, що свідчить про значні зміни в музичній практиці, обумовлені глобалізацією культури. Наприклад, твір Інань Вана «Ритм» демонструє використання елементів західної масової музики, таких як ритмічна структура та джазові інтонації, що свідчить про відкритість композиторів до західних музичних традицій. Ця інтеграція не лише розширює музичні можливості, а й збагачує культурні та історичні контексти, що сприяє глибині та автентичності музичних творів.

Спостерігається активний процес асиміляції та інтеграції елементів західного авангарду. Відображенням цього процесу є творчість сучасних композиторів, яка виявляється у різноманітних музичних експериментах та новаторських підходах до звукового матеріалу.

На прикладі композиції «Ліана» Тяньцзі Вана можна відзначити застосування сучасних сонористичних технік, таких як кластери, шуми, вібрато та глісандо, які додають особливу атмосферу та експресивність твору. Ці техніки є характерними для західного авангарду і відображають зміни у музичних практиках сучасного Китаю.

Дослідження творчості композиторів, таких як Цзянан Тянь і Сяонань Сюй, підтверджує зв'язок між західною серійною технікою та китайськими традиціями композиційного письма. У творах таких майстрів поліфонічне письмо і структурна складність використовуються для створення унікальних звукових образів та форм.

Додатково, важливим етапом у розвитку китайського музичного авангарду є використання елементів західної сонористики та інструментальних технік у контексті традиційних китайських інструментів, як це відображено у творчості композитора Іфея Чжао. Його твори відзначаються не лише технічною новаторськістю, але й високим рівнем експресії та виразності, що є результатом органічного поєднання різних музичних традицій.

В результаті аналізу китайської музичної естетики та розвитку фортепіанної культури виявлено, що концепція «Жонг хе» (中和), що відображає філософські уявлення про рівновагу та гармонію, є ключовим аспектом китайської естетики. Цей принцип втілює давню китайську філософію та культурні цінності, де важливе прагнення до гармонійного співіснування людини з природою. При цьому естетичний принцип «Інь роу» (陰柔), або «жіноча м'якість», підкреслює важливість м'якості, гнучкості та пасивності як ключових характеристик мистецтва, що відображає взаємозв'язок з природними ритмами життя.

У контексті музичної творчості ці принципи не лише впливають на звуковий образ, а й відображають філософське сприйняття та духовний вимір музичного твору. Використання концепцій «Жонг хе» та «Інь роу» сприяє створенню музики, яка не лише звучить, але й відображає культурні ідеали та моральні цінності. Однак, важливо враховувати, що прагнення до стабільності може обмежувати динаміку та емоційну насиченість музичних творів. Таким чином, розуміння та застосування цих естетичних принципів допомагає не лише у формуванні музичної ідентичності, а й у побудові більш широкої соціокультурної гармонії, що є важливим елементом культурного діалогу.

Проаналізовано роль традиційних ладів у китайській музиці та їх естетичне значення, що відображає специфіку формування національної музичної традиції. Пентатонічна шкала, яка є основою китайської музичної теорії та практики, відображає концепцію всесвітньої гармонії та космологічного порядку, що є ключовим елементом китайської культури. Ідентифіковано та проаналізовано три типи гептатонічних ладів, які походять від пентатонічної шкали: Я Юе, Цін Юе та Янь Юе. Кожен з них має свої корені та специфіку застосування у різних жанрах китайської музики, від ритуальної до народної та святкової музики. Виявлено, що для гармонізації китайської мелодії композитори часто використовують

мажорно-мінорні співвідношення західної культури як базис, що свідчить про взаємодію та асиміляцію різних музичних традицій.

Традиційна культура Китаю знаходить своє втілення у сучасній фортепіанній музиці і відтворює стійку константу, що включає в себе різноманітні жанри, художні засоби, композиційні закономірності та образну систему. Важливо відзначити, що музична традиція Китаю є гнучкою, завжди в контакті з сучасністю та має постійно змінну систему.

Серед типових рис традиційної китайської музичної культури виділяються жанри, такі як прелюдії для фортепіано, цикли прелюдій та фуг, фортепіанні мініатюри та програмні композиції. У цих жанрах втілюються традиційні китайські народні пісні, які виступають основою для фортепіанних аранжувань. Крім того, варто відзначити сонатну творчість та інші жанри у творчості ряду композиторів, які репрезентують китайську музичну культуру.

У рамках «Нової хвилі» особливу увагу привертає творчість Цюй Сяосун та Сюй Чанцзюнь, які створюють музику, яка відображає сучасні реалії та взаємодіє зі світовими музичними тенденціями. Важливим аспектом є існування камерних творів, що розширюють звукові можливості китайських інструментів та сприяють інтеграції традиційної та сучасної музичної культури.

## РОЗДІЛ 3

### ВПЛИВ НАЦІОНАЛЬНИХ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ НА ФОРТЕПІАННУ МУЗИКУ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

#### 3.1. Музична естетика у контексті розвитку фортепіанної музики в Китаї

У історії Китаю, що нараховують більше ніж 5000 років, сформувалася яскраво виражена ідентичність та різноманітні естетичні цінності, які були обґрунтовані соціальними та історичними змінами у країні. Так, ідеї конфуціанства, даосизму, буддизму та комунізму мають значний вплив на китайський народ. Ці філософські течії є не лише важливими для китайських музикантів, але й лежать в основі ідентичності китайського народу. Культурний фон китайської фортепіанної музики тісно пов'язаний із традиційною китайською культурою, зокрема з трьома естетичними концепціями: жонг хе (中和), інь роу (阴柔) та шень юнь (神韵). Ці концепції відображають засадничі принципи китайської естетики, такі як пошук гармонії, м'якості та виразності духовної суті. Не викликає сумніву, що такий культурний етос не міг би не відбитися у музичній культурі Китаю, утворюючи у ній своєрідний традиційний пласт, який лишається незмінним незалежно від сторонніх впливів. Для того, щоб перейти до аналізу творів китайських композиторів вбачається доречним розглянути зазначені естетичні концепції, як підґрунтя для вірного підходу до трактування традиційних рис у композиціях.

Жонг хе (中和), який можна перекласти як «центральна гармонія», відіграє вирішальну роль у формуванні естетичних уподобань у китайській музиці. Цей принцип віддзеркалює прагнення до балансу та умиротворення, що є основоположним для китайської філософії та мистецтва. Характер китайського письма «Хе» (和) має два основних значення: у контексті їжі це означає «ідеальний смак», а у музиці – «гармонію». Термін «Жонг» (中)

означає «в середині» або «точка балансу». Дотична до цього конфуціанська концепція «жонг юн» (中庸) перекладається буквально як «поклоніння гармонії» та висловлює ідею знаходження оптимального стану поміркованості та урівноваженості в усіх аспектах життя.

В контексті музики, поняття «жонг хе» (中和) об'єднує ці два аспекти, підкреслюють ідеал досягнення ідеальної гармонії та балансу. У філософському розумінні ця концепція відображає ширші конфуціанські засади, згідно з якими справжня гармонія можлива лише коли досягнуто балансу між внутрішніми почуттями та зовнішнім вираженням.

Конфуціанські концепції «жонг юн» (中庸), як зазначено вище позначає поклоніння гармонії, скромність та «жонг хе» (покора), є фундаментальними для китайської традиційної культури. Концепція «жонг хе» є втіленням естетичних поглядів, які представляє конфуціанство. В основі конфуціанства лежали обряди та музика: обряди охоплювали жертвні церемонії та придворний протокол, музика та танці супроводжували ці церемонії. Конфуціанство представляє красу маскулінності у традиційній культурі.

Китайська система обрядів та музична культура у цілому підтримувала і стабілізувала строгу патріархальну ієрархію клану. Кожен член ієрархії користувався певним видом обрядів та музики, які були призначені саме для його рангу. Кількість музикантів та інструментів для кожного рангу була суворо обмежена, і перевищення цих лімітів вважалося серйозним порушенням. Основна функція музики полягала в підтримці освіти народу і, відповідно, стабільності суспільства.

Системність та структурованість ритуалу, як невідомої складової суспільного життя, вимагає щоб музика була правильно складена. Зовнішній вираз та внутрішні емоції музики повинні зберігати баланс. Насичені та складні текстури, а також перебільшені вирази не відповідають традиційній естетиці, оскільки були б неприйнятні для системи ритуальної



музики. Це підкреслює важливість утримання стриманості та емоційного вишуканості, які є ключовими в аспектах конфуціанської музичної традиції, що служить засобом виховання та підтримки соціальної гармонії. Особливо релевантним для китайської музики, є явища, де гармонія не просто музичний принцип аранжування звуків, вона тісно пов'язана з вишуканістю емоційного вираження та здатністю музики відображати глибокі філософські та етичні концепції. Врахування цих естетичних принципів у китайській музичній практиці веде до створення творів, що не просто приємні на слух, але й відображають більшу гармонію між людиною та світом, між природою та культурою.

Жонг хе культивується китайським народом понад дві тисячі років. Чесноти, пов'язані з жонг хе, включають зосередження на самоконтролі, скромності, самозадоволенні та зменшенні бажань, що впливає на стиль китайської фортепіанної музики через її витонченість і граціозність. Ці аспекти сприяють створенню музичних творів, які відображають глибоку внутрішню гармонію і вишуканість, характерні для китайської культури.

Однак, існують і недоліки жонг хе: обмеження творчості, відсутність духу конкуренції та драматичного конфлікту, зосередження на гармонії та балансі текстур. Це може призвести до того, що музичні твори будуть втрачати свою динаміку і емоційну насиченість, оскільки надмірне прагнення до балансу та гармонії може обмежувати використання більш сміливих та інноваційних музичних форм і структур.

Важливо розуміти, що хоча жонг хе сприяє певному естетичному виміру, який глибоко укорінений у китайській культурній ідентичності, воно також може сприяти консервативним тенденціям у музиці, що обмежує її еволюцію в контексті глобальних музичних практик. Така тенденція вимагає від музикантів та композиторів бути свідомими щодо потенційних обмежень і знаходити шляхи для інтеграції новаторства та традиції, зберігаючи при цьому унікальність китайської музичної естетики.

Таким чином, концепція «жонг хе» слугує як метафора ідеального стану у музиці, так і модель для побудови більш широкої соціальної гармонії, що є ключовим аспектом конфуціанського суспільства. Вона стає символом культурної ідентичності, що переплітається з естетичними ідеалами та моральними цінностями, притаманними китайській традиції.

Інь роу (阴柔), або «жіноча м'якість», вказує на цінність м'якості, гнучкості та пасивності, що протиставляється більш активним та агресивним формам вираження, традиційним для західної музики. Вплив цієї естетики можна спостерігати у структурі та тембральному розмаїтті китайської фортепіанної музики.

У китайській культурі символ «інь» (阴) відображає жіночність, а «роу» (柔) означає м'якість, ніжність чи поміркованість. Термін «інь роу» (阴柔) спеціально пов'язаний з жіночою красою. Згідно з даосистською філософією, краса інь роу базується на принципах «цінності та м'якості», які Лао-цзи вважав фундаментальними у своєму вченні. Лао-цзи, давньокитайський філософ і письменник, є автором трактату «Дао де цзін» та засновником філософського даосизму. Він також вшановується як божество в релігійному даосизмі та традиційних китайських релігіях.

Концепція «порожнечі та спокою» (虚静) виступає як основна характеристика краси інь роу. Це підкреслює значення невимушеності та глибокої внутрішньої гармонії, які є центральними в естетиці даосизму. В контексті китайської музики, ці принципи можуть відображатися через делікатність та витонченість музичних виражень, що створюють атмосферу зосередженості та тонкої емоційної глибини.

Жіноча краса інь роу глибоко впливає на кожний аспект художньої краси у китайській інструментальній музиці та в інших традиційних мистецтвах, таких як романи, драма, танець, поезія, живопис та архітектура. Її жіноча краса керує всім стилем та характеристиками. Як основна атрибут

таоїзму, жіноча краса (阴柔之美) протистоїть чоловічій енергії (阳刚之气) конфуціанства.

Лао-цзи використовує воду для представлення краси «роу». Слова «малі удари повалюють великі дуби» вказують на закон світу: міцність подолана лагідністю. Це спонукає до скромності та поміркованості в характері китайців. Інь роу також відображає материнство, а в культурі китайської музики місяць символізує материнство та красу жіночої статі (права частина китайського ієрогліфу Іннь 阴 – «місяць» 月). Китайський ієрогліф Іннь 阴, протистоїть янгу 阳, який представляє сонце, тоді як Іннь відображає місяць. Розширене значення цих двох слів – жіноче (阴柔之美) та чоловіче (阳刚之气).

Ця естетика може мати значний вплив на китайську фортепіанну музику, спонукаючи композиторів та виконавців до створення творів, що вирізняються своєю ліричністю і здатністю передавати сутнісні характеристики спокою та ніжності, що є ключовими для розуміння естетики в музиці [226, 45].

Материнська краса, неявна краса та статична краса – це концентрований вираз іннь, який є однією з естетичних основ китайської фортепіанної музики. Китайське наголос на ніжній красі може призвести до відсутності створення великих драматичних творів, які зазвичай зустрічаються у західній фортепіанній традиції.

Ця естетика зберігає в собі внутрішню гармонію, спокій та вишуканість, властиві китайському мистецтву. Материнська краса відображає тепло, турботу та розуміння, що виражаються у музиці через лагідні мелодії та м'які акорди. Неявна краса та статична краса виявляються у спокійних та задумливих композиціях, що надають слухачеві можливість зануритися у внутрішній світ музики.

Хоча ця краса може відрізнятись від західних музичних традицій, вона відображає унікальний підхід до мистецтва, який заснований на дбайливому відтворенні глибоких емоцій та внутрішнього духу. Це свідчить про різноманітність і багатогранність світової музичної культури, де кожна традиція має свої власні цінності та унікальний стиль вираження.

Шень юнь (神韵), що перекладається як «духовна витонченість», підкреслює глибину емоційного та духовного вмісту мистецтва. Важливість цієї концепції для китайської музики полягає у здатності музичного твору передавати невимовне, надаючи слухачу простір для власних рефлексій та переживань.

Шень юнь є однією з найважливіших естетичних концепцій у китайській музиці. Шень (神) означає дух, а юнь (韵) має тісний зв'язок з гармонією (和), хоча також має власні значення, такі як «рима» та «стиль». Шень юнь відноситься до ідеального художнього стану; це дух, який відображає найприродніший і живий стиль, без штучної привабливості. Китайський шень юнь акцентує на художніх емоціях. Уся форма художнього творення повинна бути в гармонії з природою.

У традиційній західній музиці, такі жанри як симфонії, концерти, сонати, струнні квартети, оперні увертюри та інші основні західні музичні форми приділяють увагу гармонічним взаємовідносинам між основною мелодією та іншими частинами. Західний стиль використовує гармонію, форму та структуру для побудови музичних кульмінацій та їх згасання. Натомість, китайська музика зосереджується на емоціях, створених через мелодію.

Ця різниця у підходах відображає глибокий контраст між культурними традиціями, де в китайській музичній практиці пріоритет віддається емоційному сприйняттю та вираженню, а в західній музиці акцентується на структурній складності та теоретичній формалізації [229, 35-38].

Багато вчених часто ототожнюють шень юнь з ци юнь (气韵). Ци юнь можна розуміти як дихання або дух через композицію. Тільки через з'єднання ци юнь можна досягти художнього уявлення твору. Особливо коли музика знаходиться в стані тиші, зв'язок музичної ідеї з ци є вирішальним, оскільки музичне відчуття не може бути перерване.

Згідно з цією концепцією, динаміка і потік ци у музичній композиції вважаються життєво важливими для вираження глибини та емоційної наповненості музики. Важливість зв'язку з ци юнь у китайській музиці відображає ширше розуміння взаємодії між внутрішнім станом виконавця та його зовнішнім вираженням через музику. Це не тільки викликає глибокий емоційний відгук у слухача, але й створює невидимий міст між артистом і аудиторією, дозволяючи передавати суть твору на більш суттєвому, метафізичному рівні.

Ци юнь займає центральне місце в китайській традиційній культурі. Ци (дух) та юнь (рифма) — це два різних поняття, які спочатку з'явилися у цінуванні китайського живопису, а потім були застосовані до оцінювання всіх форм мистецтва. Рифма є станом, який представляє мистецтво, і кінцевим ефектом, якого прагне мистецтво. Те, що спонукає рифму до вироблення, — це динамічний дух, ци. У традиційній китайській концепції ци є джерелом життя та основою всіх речей. Тому ци є носієм потоку китайської музики.

Практика ци — це процес від зовнішнього до внутрішнього, а потім з внутрішнього назовні. Виконавець практикує викликання резонансу внутрішнього духу, а потім передає цей внутрішній дух у руки, щоб створювати чутливу та співчутливу музику. Культивування ци є повільним процесом, і майстерність у виконанні є метою.

Таким чином, усвідомлення та розвиток ци в китайській музичній традиції не лише сприяє технічній досконалості виконавця, але й відіграє ключову роль у передачі емоційного та духовного вмісту музики. Це розуміння також застосовується і до інших форм мистецтва, де прагнення

до гармонії між внутрішнім станом та зовнішнім вираженням вважається ідеалом майстерності.

Крім того, взаємодія з західними музичними культурами значно збагатила та розширила канони китайської фортепіанної музики. Цей процес асиміляції та адаптації західних музичних форм і технік сприяв розробці унікального стилю, що поєднує естетичні та технічні елементи обох традицій. З цього похідним є те, що зазначені естетичні концепції утворили простір де китайська фортепіанна музика представляє собою гармонійне поєднання традиційної китайської естетики і новітніх західних впливів, відображаючи глобалізацію та культурний синкретизм сучасного світу.

Такі естетичні концепції створили струнку систему мислення, де сформувалися вже неодноразово зазначені специфічні традиційні китайські музичні системи, під якими розуміємо насамперед лад, який дозволяє чітко концептуалізувати наявність китайської традиції.

Традиційна китайська музична система домінує за допомогою пентатонічної шкали. Система музичних ладів Китаю не належить до традиційних західних музичних систем, навіть попри те, що китайський лад «Я Юе» звучить аналогічно до лідійського ладу, або лад «Ю» може мати відчуття мінорного ключа добре темперованої системи. Китайську модальну гармонійну систему не слід розглядати як пов'язану з будь-якою з систем західної гармонії.

Китайський пентатонічний лад складається з п'яти тонів у кожній октаві, на відміну від семи в більшості західних музичних шкал. Ці тони часто вибираються з шести можливих тонів без напівтонових інтервалів між ними, що призводить до суттєвих відмінностей у мелодичних та гармонійних структурах порівняно з тими, що використовуються в західній музиці. Такий підхід створює особливий, легко впізнаваний мелодичний звучання, яке є характерним для багатьох форм китайської традиційної музики.

Наслідком використання пентатонічної шкали є її здатність сприяти мелодійній лінійності та ритмічній ясності, що особливо важливо для китайської музики, яка традиційно надає перевагу мелодії над гармонією. Це віддзеркалюється в багатьох аспектах китайської мистецької культури, де гармонія та естетична цілісність вважаються фундаментальними цінностями [249, 16].

Пентатонічна лад — це музична шкала, яка складається з п'яти нот. Кожна нота має свою власну назву: гун (宮), шан (商), цзюе (角), чжі (徵) та ю (羽). Перша історична згадка про пентатонічні шкали датується 600 роком до н.е. в стародавній книзі «Гуань Цзи - Ді Юань Пянь». Це дослідження є найранішою теорією розрахунку тонів у світі, яка спочатку визначає четвертий ступінь нижче від тоніки, а потім чергує вверх і вниз, щоб знайти п'ять нот: чжі, ю, гун, шан, цзюе.

Зазначені ноти формують основу традиційної китайської музичної системи, яка не тільки вплинула на музичну практику, але й сприяла формуванню особливої естетики музичного мистецтва. Історичне значення пентатонічної шкали у Китаї глибоко вкорінене в концепції універсальної гармонії та космологічного порядку, який вважається важливим у всіх аспектах китайського культурного життя. Така система нот стала фундаментом, на якому будувалася китайська музична теорія та практика, демонструючи унікальне розуміння музики, що відрізняється від західної традиції, особливо у способі взаємодії між мелодією та гармонією.

У китайській музичній теорії назви гун (宮), шан(商), цзюе (角), чжі(徵), ю (羽) відображають інтервали, а не фіксовані висоти звуків. Ці позначення є відносними та залежать від контексту музичного твору, у якому вони використовуються. Такий підхід дозволяє музикантам модифікувати мелодію, зберігаючи при цьому основний структурний каркас, що є фундаментальним для китайської музики [113, 57].

Кожен з цих інтервалів має своє унікальне звучання та емоційне навантаження, відіграючи ключову роль у формуванні характеру музичної композиції. Наприклад, гун (宮) вважається основним інтервалом, що виконує роль «дому» або «центру» в мелодії, від якого можна розпочати та до якого можна повернутися. Інші інтервали, як шан (商) та ю (羽), допомагають створити більш складні та емоційно насичені музичні фрази (рис.1).

Такий підхід відрізняє китайську музичну теорію від західної, де висота звуку часто фіксована та не змінюється в залежності від контексту. В китайській музиці гнучкість і адаптація інтервалів дає можливість більш вільного та експресивного вираження, що є важливим для передачі емоційного змісту та культурного звучання [258, 17].

Рис.1. Пентатоніка в системі C-gong

Gong mode 宫调式: 宫 商 角 徵 羽 宫

Shang mode 商调式: 商 角 徵 羽 宫 商

Jue mode 角调式: 角 徵 羽 宫 商 角

Zhi mode 徵调式: 徵 羽 宫 商 角 徵

Yu mode 羽调式: 羽 宫 商 角 徵 羽

Legend: 大二度 Major Second, 小三度 Minor Third

Для зручності навчання, китайська модальна система адаптована до використання тих самих сольмізаційних назв і ключових знаків, що й у західній музичній системі. Позначення нот гун, шан, цзюе, чжі та ю відповідають з «до», «ре», «мі», «соль», «ля» у системі «до». У рамках пентатонічної шкали кожен окремий крок відображає незмінний інтервал. Структура пентатонічної шкали передбачає наявність трьох великих секунд (до-ре, ре-мі, соль-ля) та двох малих терцій (мі-соль, ля-до).



Кожна нота в пентатонічній шкалі може виконувати функцію початкової або кінцевої в мелодійній лінії, при цьому заключна нота кожного фрагменту мелодії визначає назву модальної системи, у якій вона виконується. Це особливо значуще у контексті китайської музичної традиції, де модальні характеристики глибоко вплетені у вираження емоційного змісту музики.

На прикладі системи С-гун послідовність нот складається з С, D, E, G, A, C. Аналогічно, у контексті чжі послідовність нот виглядає наступним чином: G, A, C, D, E, G. Це демонструє, що незважаючи на зміну вихідної ноти, музичний контекст та ключові знаки залишаються незмінними в межах визначеної модальної системи.

Така організація пентатонічної шкали забезпечує музичну виразність і гнучкість у виборі мелодійних ліній, що сприяє глибшому емоційному сприйняттю та відображенню культурних особливостей китайської музики.

У випадку, коли шкала починається з іншої ноти гун, нова шкала матиме новий ключовий знак. Наприклад, ключовий знак G-гун еквівалентний G мажору, E-гун відповідає E мажору тощо. В кожній системі гун будь-який із п'яти кроків (гун, шан, цзюе, чжі, ю) може починати або закінчувати твір, назва основного тону залежить від заключної ноти, а склад означає функцію цієї ноти у пентатонічній шкалі. Наприклад, у режимі С-гун, якщо мелодія закінчується на G, вона знаходиться в режимі чжі; якщо мелодія закінчується на D, це режим шан.

Ця систематизація дозволяє гнучко маніпулювати музичним матеріалом, адаптуючи його до конкретного емоційного чи культурного контексту, що є особливо важливим у традиційній китайській музиці. Зміна ключового знака і режиму відповідно до закінчення мелодії відображає глибоке розуміння музичної гармонії і структури, яке є важливою складовою китайської музичної теорії.

Наприклад, мелодія «Wu Xi Jing» виконується у системі С-gong. Вона починається з ноти А (ю) і закінчується на С (гун). Для визначення ладу

необхідно визначити всі ноти, які з'являються у мелодії, які називаються основними нотами (згу інь) 主音, і встановити, з якою пентатонічною шкалою відповідає мелодія (рис.2).

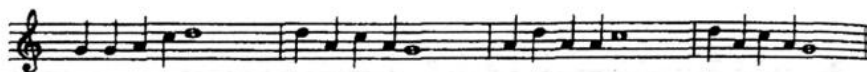
Рис. 2. «Wu Xi Jing»



Цей процес допомагає аналізувати структуру мелодії, виявляючи гармонічні особливості та емоційний контент, який передбачає певний музичний режим у традиційній китайській музиці. Основні ноти виступають як ключові елементи у формуванні музичного контексту та атмосфери твору.

У багатьох випадках у китайських народних піснях присутні лише три або чотири нотних звука, що ускладнює вибір ладу. У народній пісні «Chang Jiang Folk Song» (рис.3) існують два варіанти для цієї мелодії, оскільки у мелодії з'являються лише ноти G, A, C, D. Це може бути лад G -мажор (G, A, C, D, E), або лад F мажор (G, A, C, D, F). Якщо мелодія протягається у ладу G, в ній відсутня гун – нота F, яка є нестійкою у пентатонічній шкалі. Гун є найважливішою нотою у пентатонічній шкалі, так само як тоніка в традиційній західній мажорній шкалі. Лад та тональність не може бути визначений без гун-ноти.

Рис. 3. «Chang Jiang Folk Song»



У теорії китайської народної музики основними нотами (主音, zhu yin) є гун, шан, жуе, жи та ю. Півтон вище за основні ноти називається Цін (清), що еквівалентно до знаку дієз; півтон нижче за основні ноти називається

Біан (变), що відповідає знаку бемоль; а цілий тон нижче за основні ноти називається Рун (闰), що еквівалентно подвійному бемолю. Ці змінні рівні висоти звуку називаються п'янінь (偏音, pīanyīn, додані тони). У давнину використовувалися лише чотири п'яніні: Цін жуе (清角), Біан жи (变徵), Біан гун (变宫) та Рун (闰).

Використовуючи ладову систему С, як приклад, можна зазначити :

Цін цзюе (清角) це F, що є підвищеним Е (або жуе),

Бянь жи (变徵) це F♯, що є зниженим G (або жи),

Бянь гун (变宫) це B, що є зниженим C (або гун),

Рунь (闰) це B♭, що є підвищеним А (або ю) (рис.3).

Зазначене матиме такий вигляда, як на рис.3.

Рис. 3. Китайський лад (гептатонічний лад).

The diagram shows three musical staves, each representing a different mode of the seven-tone scale:

- Ya Yue (雅乐):** Gong (G), Shang (A), Jue (B), Bian Zhi (B-flat), Zhi (C), Yu (D), Bian Gong (E-flat).
- Qing Yue (清乐):** Gong (G), Shang (A), Jue (B), Qing Jue (F), Zhi (C), Yu (D), Bian Gong (E-flat).
- Yan Yue (燕乐):** Gong (G), Shang (A), Jue (B), Qing Jue (F), Zhi (C), Yu (D), Run (B-flat), Gong (G).

Ці модифікації дозволяють варіювати стандартну пентатонічну шкалу та вводити додаткові звуковисотності для більш гнучкої мелодійної лінії в китайській музиці.

Існує три типи гептатонічних ладів, які розвинулись з пентатонічної шкали. Перший називається Я Юе (雅乐). Історична згадка про Я Юе

датується часами династії Чжоу (770 р. до н.е.). Цей лад має найдовшу історію та найбільший вплив серед трьох структур. Я Юе використовувалась правлячим класом у ритуальній діяльності; основна мета полягала у впливі на аристократів, що брали участь у церемонії, з метою етичної освіти та створення урочистої, спокійної атмосфери. Це є інструментом ритуальної та музичної освіти. Жанри, такі як Кунь Цю (昆曲), Пі Хуан (皮黃) та Пекінська опера (京劇), часто використовують цю шкалу. Я Юе має сім нот, до пентатонічної шкали додаються бяньчжі (F# з С гун) та бяньгун (В з С гун).

Другий тип гептатонічної шкали – це Цін Юе. Він походить із народної традиції. Для порівняння з Ці-гун я юе, який складається з нот С, D, E, F#, G, A, B, C, Цін Юе використовує ті самі ноти, але починає лад з G, що означає, що вся шкала перетворюється на мажорну шкалу G: G, A, B (не низька си), C, D, E, F#, G. Це еквівалентно мажорній шкалі. Четверта ступінь С називається цін юе. Сьомий ступінь називається біань гун. Цін Юе набув популярності на північному заході Китаю.

Третій тип гептатонічної шкали називається Янь Юе. Вона пов'язана зі святковим типом музики та використовується всіма соціальними класами. Яні (燕) гомофонно з янь (宴), що означає святкувати, дбайливо ставитися до гостя. В Янь Юе додано два складових шабля – цін юе та рунь. Наприклад, використовуючи Янь Юе Ці-гун, це С, D, E, F, G, A, B, C. Четверта ступінь F називається цін юе, а додана сьома B називається рунь. Янь Юе має корені в традиційній індійській чи арабській музиці та має сильний вплив на народні пісні Сіньцзян [258, 38-46].

Текстура традиційної китайської музики переважно гетерофонічна. У традиційній китайській інструментальній народній музиці різні народні інструменти виконують одну й ту саму мелодійну лінію одночасно з невеликими індивідуальними варіаціями. Ці варіації випадково створюють інтервали третьої, четвертої або п'ятої, на відміну від процесу гармонізації

в гомофонічній музиці. У вивчених композиціях сучасні китайські композитори модифікували гармонію в стилі китайського фортепіанного музикування.

Для гармонізації китайської мелодії композитори використовують систему мажорно-мінорних співвідношення західної культури як базові акорди. Однією з причин, чому в традиційній китайській музиці немає всеосяжної системи гармонії, є те, що ін (підвищена четверта – біань жі, сьома – біань гон, четверта – цін гюе, низька сьома – рунь) створюють проблематичний тризвук (ре-фа/фа $\sharp$ -ля з основним тоном D або соль-сі/сі $\flat$  з основним тоном G). У пентатонічній структурі тільки гонг-акорд (до-мі-соль) та ю-акорд (ля-до-мі) формують повні тризвуки з пентатонічної шкали. Якщо композитор гармонізує мелодію з інами без певних модифікацій, музика не буде вірною стилю і кольору китайських народних мелодій. Тому деякі композитори використовують тільки акорди, які походять із пентатонічної шкали, що порівнянно з використанням лише чорних клавiш на фортепіано.

Це трактовано як один із способів писання музики в естетичних традиціях. Однак, це просте уникнення гармонічного та мелодійного конфлікту не вирішує всіх гармонічних потреб. Існують два основні способи вирішення проблеми ін: один полягає в усуненні та послабленні ін, зазвичай у шанг-моді та жі-моді (рис. 4)

Рис. 4. Анхойська народна мелодія

33. 摇 籃 曲  
Lullaby

安徽  
Anhui

The musical score is for a lullaby in 2/4 time. It features a melody in the right hand and piano accompaniment in the left hand. The tempo is marked 'Lento' and the dynamics range from 'pp' (pianissimo) to 'p' (piano). The piece concludes with a 'rit.' (ritardando) and a fermata. The title '33. 摇籃曲' and 'Lullaby' are at the top, and '安徽 Anhui' is on the right.

Інший полягає у підкресленні та акцентуванні ін, створюючи специфічну гармонію та колір (рис. 5).

Рис.5.Мелодія з Пекінської опери

**光辉照儿永向前**  
京剧《红灯记》选段  
李敏 杨 唱

中速 [二黄快三眼] 李 勇 配乐

Отже, з усього вищезазначеного можна зробити висновки, що ладова система Китаю створює традиційний стрій, що є визначальним для існування іманентних рис національної музичної культури, а також ввести їх у західний контекст, як елементи стилізації, про що свідчить значна кількість творів, де використовуються елементи китайської музики (Дж. Пуччіні, К. Дебюссі та інші).

Відповідно до ладового устрою виникає специфіка створення жанрових моделей, які утворюють традиційний пласт китайської музичної культури. Як відомо, китайська інструментальна музика поділяється на дві основні категорії: сольну музику та ансамблеву музику [222, 86]. Сольна музика зазвичай виконується на таких інструментах, як ерху, піпа, гуджен, гуцзін, дицзи, шенг, суона, кожен з яких володіє унікальними звуковими можливостями та технікою виконання. Ці інструменти часто використовуються для інтерпретації традиційних китайських музичних

творів та сучасних композицій, що підкреслює їхнє значення у китайській культурі.

Ансамблева музика, з іншого боку, включає в себе групу музикантів, які виконують композиції разом, створюючи більш складні та розгорнуті музичні форми. Залежно від складу інструментів, ансамблева музика може бути поділена на струнні ансамблі, шовково-бамбукові ансамблі та ансамблі духових та ударних інструментів. Струнні ансамблі часто включають різноманітні види струнних інструментів, які спільно виконують мелодії, засновані на традиційних китайських музичних шкалах. Шовково-бамбукові ансамблі, які отримали свою назву через використання струн з шовку та бамбукових духових інструментів, відомі своєю м'якою та витонченою звуковою текстурою. Духові та ударні ансамблі, в свою чергу, пропонують енергійне та ритмічне звучання, що часто використовується у фольклорних та святкових виступах.

Кожна з цих категорій має свою специфіку виконання, репертуар та музичну техніку, які разом утворюють багату та різноманітну картину китайської інструментальної музичної традиції [224, 58].

Струнна музика, точніше інструментарій, складається зі струнних інструментів, таких як ерху, піпа, гуджен, сансьян, які разом формують ансамбль. До відомих жанрів цієї музики належать Сянсуо Шісантао, Чаочжоу Сіюе та Гуандун Хакка Цінюе. Шовково-бамбукова музика складається з струнних та духових інструментів; типові інструменти включають ерху, піпа, сансьян, гуджен, янцін та діцзи. Репрезентативні музичні жанри цієї категорії – Цзяннань січжу, Гуандунська музика та Фуцзянь Наньїн [219, 29].

Головні інструменти, які використовуються у музиці духових та ударних інструментів, відрізняються в залежності від регіону. Ансамбль, популярний у провінції Хебей на північному сході, зазвичай використовує гуань (китайську духову трубу) як головний інструмент, окрім шенга, діцзи та ударних інструментів. Музика духових інструментів та ударних, яка

популярна в провінціях Шаньдун та Шеньсі, в основному грається на суоні, що супроводжується шенгом і ударними інструментами. Репрезентативні музичні жанри включають Цзічжун Гуаньюе, Шеньсі Бадатао, Ляонін Гучуй та Лусінань Гучуй. Суттєвим є те, що у подальшому саме національний інструментарій склав основу для формування традиційної складової у фортепіанній культурі ХХ ст.

У цілому логічно акцентувати на двох аспектах традиційності у фортепіанній музичній культурі. Якщо перші лінії вибудовується з інструментальної музики, то друга формується на основі пісенної культури Китаю.

Традиційні китайські народні пісні можна поділити на чотири основні жанри: сяодяо, шанге, хаоци та янге. Сяодяо може бути перекладено як популярна пісня, народна мелодія або лірична пісня, хоча точного відповідника для цього терміну немає [209, 111]. Мелодія сяодяо лірична, ритм статичний, а формальна структура строфічна. Текст не є імпровізованим, і кожен вірш зазвичай складається з семи слів. З економічним розвитком міст, вміст сяодяо широко відображає аспекти міського соціального життя всіх класів, такі як любов і шлюб, місцеві звичаї та народні історії. Залежно від змісту, сяодяо можна описати як ліричні, гумористичні, дитячі та звичаєві пісні.

У китайських народних піснях, особливо в сяодяо, мелодії слідує типовій старовинній послідовності ци (шан), чен (гун), чжуан (ю), хе (чжі), яка є концепцією, запозиченою з китайської літератури. Ци означає вступ, де фраза починає мелодію, чен розвиває і доповнює її. Фраза чжуан відзначає зміну або перехід, а хе закінчує твір. Ця чотиричастинна структура є дуже загальною, але існують винятки. Наприклад, у пісні «Маленька капуста» (Сяо Бай Цай) кінцева нота кожного такту показує ци (G), чен (F), чжуан (D), хе (C) [255, 98].

Янге (秧歌) — це унікальний вид сільського народного мистецтва, що поєднує в собі елементи танцю, співу та музичного акомпанементу.



Традиційно виконання янге супроводжується барабанами та гонгами, що додає виступам особливої енергії. В Китаї існує кілька регіональних варіацій янге, кожна з яких має свої унікальні характеристики і стилістичні особливості.

Янге має чотири основні форми: спів янге, кружляння янге, опера янге та драма янге. Спів янге зазвичай включає вокальні виконання, де учасники одночасно танцюють і співають. Кружляння янге фокусується на хореографічних елементах, демонструючи фізичну грацію та координацію танцюристів. Опера янге поєднує елементи традиційної китайської опери з танцювальними та музичними елементами янге, тоді як драма янге включає театральні виступи з розгорнутими сюжетними лініями.

Різні регіональні стилі янге, такі як янге Північного Сходу, янге Північного Китаю, янге Хенану, янге Гаопінг, янге Західного Півночі, янге Шеньсі та янге Хубеї, мають свої відмінності, зумовлені культурними і географічними особливостями кожного регіону.

Ритм янге часто характеризується використанням синкоп і змінних ритмів, що додає музиці динаміку й виразність. Зазвичай темп коливається від середнього до швидкого (80-120 ударів на чверть), що робить янге особливо жвавим та святковим. Такий ритм спонукає глядачів не лише спостерігати, а й активно брати участь у танцях, створюючи неповторну атмосферу громадської єдності та радості [234, 92-95].

Хаоцзі (号子) – це робочі пісні, які поширені по всій території Китаю. Назва на китайській мові означає «крик» або «вигук», що вказує на їхнє походження від трудової діяльності. Основна функція хаоцзі – супроводження роботи або полегшення важкості праці.

Мелодійний матеріал у цих піснях зазвичай обмежений, і часто використовується техніка остінато, де короткий музичний фрагмент повторюється на протязі значної частини пісні. Ритміка в хаоцзі сильно виражена, а вокальний діапазон, як правило, широкий. Різні види праці

впливають на музичні ритми: наприклад, пісні, які співаються під час рубки дерев або транспортування предметів, вимагають сталого ритму.

Тексти у хаоцзі не мають жодної поетичної форми, і зазвичай виконуються без рим, що відображає простоту і безпосередність їхнього використання. Форми виконання можуть бути різноманітними: соло, унісон, дует, а також форма запитання-відповіді, де один співак вигукує фразу, а інші відповідають.

На відміну від логістичних хаоцзі, робочі пісні, які використовуються під час роботи в сільському господарстві або риболовлі, зазвичай мають більш мелодійний характер і вільний ритм. Це пов'язано з меншою фізичною напругою цих видів робіт, що дозволяє більшу музичну свободу.

Хаоцзі відіграють важливу роль у підтримці морального духу працівників, створенні ритму для синхронізації зусиль і полегшенні втоми. Ці пісні не просто музичний фон, а засіб збереження культурної ідентичності та інструмент соціальної координації серед трудящих [255, 57]. В цій категорії існує три підтипи робочих пісень: пісні для перевезення, пісні для будівництва та пісні для землеробства.

Термін «шанге» (山歌) перекладається як «пісні гір», хоча вони не обов'язково виконуються на горі. Шанге можуть співати в будь-якому відкритому місці, чи то на горі, чи, можливо, на відкритому полі. На відміну від хаоцзі, шанге виконуються під час праці, яка вимагає мало фізичних зусиль, такої як пастуший труд чи збір чаю. Порівняно з хаоцзі та сяодяо, шанге мають вільніший ритм і вищий тон, а тексти в значній мірі імпровізовані.

Шанге часто асоціюються з музичними традиціями, які виконуються не обов'язково на горах, але у будь-якому відкритому просторі, такому як поля чи луки. Цей жанр характеризується використанням високих і тривалих фермат на початку або кінці мелодії, що допомагає привернути увагу слухачів у великому відкритому просторі. Цей прийом є ефективним для

приваблення і утримання уваги аудиторії, що може бути розсіяна природними елементами відкритого середовища.

Один із найбільш відомих способів виконання шанге – це спів у стилі «заклик-відповідь». Цей метод особливо популярний у піснях про кохання, які складають значну частину репертуару цього жанру. Така структура виконання не тільки дозволяє включення імпровізованих текстів, але й забезпечує динамічне та емоційно заряджене взаємодію між виконавцями і слухачами, роблячи кожне виконання унікальним досвідом.

Музична форма шанге може варіюватися від двох до п'яти фраз, із можливістю вставлення додаткових секцій, які вносять різноманітність та збагачення до традиційної структури. Ця гнучкість у формі дозволяє виконавцям адаптувати пісню під конкретні ситуації або емоційні стани, що робить шанге особливо привабливими для живих виступів.

В культурному розмаїтті Китаю, шанге займає особливе місце і може мати різні назви в залежності від регіону. На північному заході та півночі Китаю шанге може бути відомий як «сінтяньйоу» або «хуаер», тоді як на півдні часто використовується загальний термін «шанге». Ці регіональні відмінності не тільки відображають географічне розташування, але й культурні особливості, що впливають на музичні традиції та стилістику жанру.

### **3.2. Регіональні особливості у китайській музичній традиції**

У Китаї понад 91% населення належить до традиційної етнічної групи хань. Тому культура, на яку зазвичай посилаються вчені, переважно є культурою хань. Народні пісні хань, які значно відрізняються у різних провінціях, включають елементи, що утворюють унікальний простір для місцевих діалектів, звичаїв та географічних умов. Це розмаїття призвело до категоризації народної музики хань у десять відмінних музичних регіонів, кожен з яких характеризується своїм стилем і культурними впливами. Крім

того, існує один особливий регіон, відомий як Кеджя або Хакка, які також мають вплив на формування музичного образу країни.

Описані нижче специфічні риси регіонів відображають музичні характеристики кожного, які відбивають сутність соціально-історичного розвитку. Для характеристики було обрано такі складові як Географічне розташування/Провінції, Діалектика, Жанри, Характеристики, Специфіка пентатонічного ладу.

Північно-Східна Рівнина включає широкий спектр географічних регіонів Китаю, охоплюючи провінції Шаньдун, Хебей, Ляонін, Цзілін, Хейлунцзян, а також південно-східну частину Хенану та північ Цзянсу. Цей регіон характеризується різноманітністю природних ландшафтів, включаючи гірські масиви Дасінаньлін та Сяосінаньлін, східні схили гір Тайхан, а також західні частини півостровів Дзяодун і Ляодун. Крім того, цей регіон охоплює північну територію, що простягається від річки Хуай. Вербальним носієм є Хакка – група діалектів китайської мови, яку використовують у повсякденному спілкуванні народи Хакка в Південному Китаї, на Тайвані, у Гонконгу та Макао. Також ця мова поширена у Південно-Східній Азії та Східній Азії, а також серед китайських діаспор у всьому світі. Ця мова відображає багате культурне надбання та міграційні шляхи народу Хакка, відіграючи важливу роль у зв'язку між представниками цієї широко розповсюдженої спільноти.

З огляду на стилістичні та культурні особливості, Північно-Східна Рівнина поділяється на дві основні області. Перша область включає Шаньдун, Хебей, Хенан і Цзянсу, де народна музика має виражені спільні риси і стиль. Друга область, що включає Ляонін, Цзілін та Хейлунцзян, відрізняється від першої, але також зберігає базові елементи спільного музичного стилю.

В музичному плані, основні жанри, що характеризують цей регіон, включають ксіаодяо, які є ліричними піснями, що часто виконуються на фестивалях та інших урочистостях. Янге, сільські танцювальні пісні, є

популярним виразом радісного і колективного духу сільських мешканців, які об'єднують спів і танець. Хаоцзи, робочі пісні, відображають трудові будні, де музика використовується для координації робочих дій та морального підбадьорення. Водночас, шанге, або гірські пісні, хоча і є рідкісними в цьому регіоні, також мають своє місце в культурному розмаїтті, де вони слугують виразом особистих емоцій та роздумів в межах природнього або сільського оточення [248, 48-54].

Загалом, у Північно-Східному регіоні використовуються шеститонові або семитонові шкали. Найпопулярнішим ладом є лад «жи», за ним слідує лади «шан», «гун» та «ю». Шеститонові шкали можуть бути поділені на два типи: п'ятиступінчаста шкала з «цин юе» (фа) або «бянь гун» (сі – провідний тон). П'ятиступінчаста шкала з «бянь гун» є більш популярною у цій місцевості. «Бянь гун» є найбільш представницьким кольоровим тоном у цьому регіоні. Це зумовлено особливостями вимови північно-східного діалекту. Фонетичний спад часто зустрічається наприкінці фрази, і використання «бянь гун» адаптоване до потреб діалекту.

Як тембральний тон, «бянь гун» зазвичай спускається від «гун» через властивість спадання мовленнєвої інтонації, що притаманно діалекту регіону. Наприклад, у народній пісні Хебей «Сяо Бай Цай» (рис. 6).

Рис.6. Народна пісня провінції Хебей «Сяо Бай Цай»



«Бянь гун» є провідним тоном, який розташовується ближче до «гун», ніж півтон у рівномірно темперованій шкалі. Часто у цьому регіоні зустрічається використання розірваної мелодики та перенос регістру. Так, у народній пісні «Цай Хуа» (Вгадай квітку) з провінції Ляонін очевидний вплив музичного виразу та місцевого діалекту. Ця пісня є ідеальним прикладом того, як традиційні мелодії переплітаються з лінгвістичними особливостями регіону. Мелодія «Цай Хуа» зазвичай має динамічний діапазон і включає використання тону бянь гун, який відображає спадні

інтонаційні моделі ляонінського діалекту. Такі елементи посилюють виразність пісні, роблячи її яскравим відображенням культурної та музичної спадщини Ляоніну. Також, у цій мелодії можна спостерігати використання інтервалів сексти та зміни регістру (рис.7).

Рис.7. Мелодія «Цай Хуа» з провінції Ляонін.



Ще однією характеристикою цього регіону є глісандо. У народних піснях північно-східного Китаю, ерху як інструмент супроводу мав значний вплив на народні пісні, особливо щодо використання глісандо [254] (рис.8).

Рис.8. Ляонінська народна пісня «Місяць в ранковому небі»



Крім того, вступний такт пунктирна ритміка надають життєвої сили північно-східним народним пісням (рис.9, рис.10).

Рис.9. Північно-східна народна пісня «Зайнятість у виробництві»



Рис.10. Північно-східна народна пісня «Збирання квітів»



Деякі представницькі народні пісні та їхні географічні походження включають: Хуа Шань Міан, Сяо Бай Цай, Фан Фен Чжен (провінція Хебей); Ї Мен Шань Сяодяо, Сюй Хе Бао (провінція Шаньдун); Дуй Хуа, Ши Ба Шань Цзи (провінція Хенан); Сяо Бай Нянь, Ці Ер Шань та Ха Яо Гуа (провінції Ляонін, Цзілін, Хейлунцзян) [248, 72].

Наступний регіон, який створив вплив на формування традиційної культури Китаю є Північно-західне плато.

Північно-західне плато Китаю охоплює ряд значущих адміністративних і географічних регіонів, серед яких Шаньсі, Ганьсу, Нінся, північна частина провінції Шеньсі, Гуаньчжун, східна частина Цінхаю та західна частина Внутрішньої Монголії. Гори Тайхан, які простягаються уздовж східного кордону цього регіону, відіграють ключову роль як природний бар'єр, що відділяє Північно-західне плато від Північно-східної рівнини.

Цей масив не тільки формує значну частину топографії регіону, але й має вирішальне значення для клімату, екології та агрокліматичних умов. Він сприяє утворенню мікрокліматів, які зумовлюють розмаїття флори та фауни, а також впливають на сільське господарство і культурні практики населення, що проживає в цих регіонах.

Культурна ідентичність народів Північно-західного плато відображає глибокі історичні та соціальні зв'язки між різними етнічними групами, які адаптувалися до життя в умовах, що склалися через географічну ізоляцію від інших частин країни. Це відокремлення від Північно-східної рівнини сприяло збереженню унікальних культурних традицій, які відрізняються від

загальнокитайських. Клімат на Північно-Західному плато варіюється від спекотного літа до морозної зими з температурами нижче нуля. Оподи зосереджені переважно у липні, тоді як сухий сезон триває протягом решти року. Крім того, піщані бурі є частим явищем у пустелях Північно-Західного плато.

Академічне вивчення цього регіону зосереджується на вивченні специфіки культурного розмаїття, впливу природних бар'єрів на розвиток цих культурних особливостей, а також на розумінні того, як історичні міграції та екологічні фактори формували сучасний соціокультурний ландшафт Північно-західного плато.

Шанге (гірські пісні) є найпопулярнішим жанром у регіоні, за ними йдуть янге (сільські танцювальні пісні) та сяодяо (ліричні пісні). Народні пісні цього регіону розвивалися у більш ізольованому середовищі через географічні умови. Гірське плато та особливі природні умови сформували гучний, грубий та похмурий музичний стиль. Через крайні умови проживання багато людей у провінціях Шаньсі та Шеньсі вирушають до Західного Входу, щоб шукати краще життєве середовище серед етнічних меншин вздовж торговельних шляхів. Це призвело до розвитку різноманітних гірських пісень, які популяризували торговці регіону.

Народні пісні цього регіону можуть бути класифіковані за двома головними підгрупами, заснованими на їхніх географічних місцях походження.

Перша підгрупа включає області на стику провінцій Шаньсі, Шеньсі та західної частини Внутрішньої Монголії. Цей підрайон характеризується народними піснями таких жанрів як Сінтяньйоу, Шаньцю та Пашаньдяо, кожен з яких має унікальні стилістичні особливості, що відображають культурну специфіку регіону.

Друга підгрупа розташована на стику Нінся, Ганьсу та Цінхай. В цій області домінує жанр Хуаер, який відомий своєю виразною мелодійністю та емоційною глибиною. Ці народні пісні мають тенденцію використовувати



прості мелодійні лінії та лаконічні тексти, що допомагає підкреслити їхню сільську аутентичність та культурну ідентичність.

Обидві підгрупи часто використовують широкі інтервали кварт або квінт у своїх мелодіях, що надає пісням відчуття грубості та простоти, характерні для народної музики цього регіону. Ці музичні особливості не лише створюють відчуття глибокої зв'язаності з природою та сільськими традиціями, але й дозволяють виконавцям виразити емоційну інтенсивність та культурне багатство своїх спільнот.

Сінтяньйоу належить до жанру шанге, назва якого можна перекласти як «блукання у небі». Ця пісня виникла серед носіїв, які перевозили вантажі до віддалених регіонів, і вони ж були її першими виконавцями та композиторами. Ритм сінтяньйоу вільний, а основна частина композицій цього жанру виконується у  $2/4$  тактовому розмірі. Співаки часто вставляють фермату в середині або наприкінці фрази, що підкреслює вільний характер виконання. Ця особливість відображає глибоку символіку та емоційну насиченість пісні, яка виражає незалежність та свободу духу, що є характерними для культурного контексту, в якому ця музика розвивалася [247, 82-85].

Прості та яскраві тексти сінтяньйоу походять із повсякденної мови людей північного Шеньсі. Формальна структура сінтяньйоу строфічна, зазвичай складається з двох речень, що постійно повторюються. Загалом, кожне речення містить сім слів. Редуплікація та діалект часто використовуються для посилення виразності та цікавості мови. Перше речення часто використовує метафору, за якою слід речення-висловлення, що створює художню концепцію з багатим уявленням. Мелодійно перша фраза часто закінчується на кварту або квінту вище/нижче за основну ноту. Коли перша фраза закінчується на основній ноті (рис.10), інтервали кварта або квінти все ще відіграють значну роль у решті мелодії, роблячи загальну структуру переходом від нестабільної до стабільної.

Рис. 10. Шеньсійська народна пісня «Лань Хуа Хуа» (Орхідея)

## 蓝花花

陕西民歌

青 线 线 那 个 蓝 线 线 子 蓝 格 英 英 的 梁 梁  
 五 谷 里 的 那 田 苗 子 数 上 高 梁 的 高 高

生 下 一 个 蓝 花 花 实 实 的 爱 死 人  
 一 十 三 省 的 女 儿 哟 就 数 那 个 蓝 花 花 好

У жанрі «сінтяньйоу, типово для північного Шеньсі, часто застосовуються звуки «жи» та «шан», а після них ідуть «ю» та «гун». Ці модальні вибори характеризують структурну основу мелодій, які вирізняються ширшими інтервалами між нотами. Особливу увагу в мелодіях цього регіону приділяється квартовим інтервалам, зокрема, поєднанню у мелодичну лінію 4-2-4, яка є домінуючою у багатьох композиціях.

Додатково, ноти «цинъ жуе» (фа) та «рун» (понижена сі) часто функціонують як прохідні тони в рамках квартових інтервалів, що сприяє плавності дис'юнктивного руху. Це згладжує переходи між високими та низькими звуками, роблячи музичну фразу менш рваною та більш цілісною.

Модуляція в музиці сінтяньйоу відіграє ключову роль, оскільки забезпечує перехідність і зміну тембрального кольору композиції. Цей елемент дозволяє внести динаміку в інакше статичні мелодичні лінії. Наприклад, у пісні Сан Ші Лі Пу, представленій рис.11, фольклорна пісня переходить від режиму «сі гун» до «фа гун» у третій фразі. Початкові дві фрази використовують пентатонічну шкалу, яка охоплює «гун», «шан», «жи», «ю», пропускаючи «цинъ», тоді як в останніх двох фразах застосовується шеститоновна шкала з включенням «б'янь гун». Такі трансформації вносять варіативність та багатство у структуру пісні, відображаючи глибоку музичну традицію північного Шеньсі.

Рис.11. Північношеньськійська народна пісня «Село Саньшілі»

## 三十里铺

中 速

陕西 绥德 汉族民歌  
吉聿制谱



1. 提起个家来家有名, 家住在绥德三十里铺村,  
2. 三哥哥今年一十九, 四妹子今年一十六,

四妹子 和了个三哥哥, 他是我的知心人。  
人人说咱二人天配就, 你把妹妹闪在半路口。

Хуаер, що в перекладі з китайської мови означає «квіти», є популярним музичним жанром, широко розповсюдженим у провінціях Нінся, Цінхай та Ганьсу. Цей жанр переважно представлений піснями про кохання. Сигнатура «квітки» символізує ліричний підхід, за допомогою якого чоловік звертається до жінки, називаючи її «квіткою». Виконання таких пісень може здійснюватися як солістом, так і у формі дуету.

Текст пісень хуаер може бути представлений двома основними типами: перший тип містить зазвичай чотири речення, тоді як другий тип характеризується двома симетричними реченнями. Як і в жанрі сінтяньйоу, перша частина тексту зазвичай використовує метафоричну мову, а друга частина конкретизує основну думку, пропонуючи виразність та глибину змісту.

Музичний стрій хуаер подібна до тієї, що використовується у сінтяньйоу, з опущенням пентатонічної шкали «цінь» та акцентом на тони «жи» та «гун». Тони «шан» та «ю» часто використовуються як проходження або сусідні тони для збагачення мелодійної лінії, що дозволяє досягти більшої виразності. Хоча тон «цінь» може бути інтегрований для створення повної пентатонічної шкали, він зазвичай використовується як проходження тон і не має такої вагомості, як три інші основні ноти та «ю» [261, 56-59].

Ця особливість мелодії в хуаер, разом із ліричними текстами, робить їх значущим елементом культурного вираження в регіоні, відображаючи як історичну, так і емоційну складову місцевих спільнот.

Існують два види хуаер з точки зору темпу: повільні та швидкі. Повільні хуаер виконуються у тактових розмірах 4/4 або 6/8, тоді як швидкі хуаер використовують 2/4 або 3/8. Мелодійна лінія часто робить стрибок на кварту вгору. Ритм створюється відповідно до потреб тексту та здається довільним.

Ця особливість структури ритму у хуаер відображає гнучкий підхід до музичного супроводу, дозволяючи музиці адаптуватися до емоційного вмісту та структури текстів. Це забезпечує більш органічне взаємодію між словом та музикою, підкреслюючи нюанси вираження, які є критичними для глибокого розуміння ліричного змісту пісні. Така інтеграція ритму та мелодії у хуаер є ключовою для досягнення емоційної насиченості та виразності, які є важливими у традиційній китайській музиці.

Репрезентативні народні пісні цього регіону включають: Сян Цінь Цінь, Ге Ю Май (провінція Шаньсі), Цоу Сі Коу, Ченг Тоу Шанг Пао Ма(провінція Внутрішня Монголія), Лань Хуа Хуа, Цзяо Фу Дяо, Сань Ші Лі Пу (північна провінція Шеньсі), Хе Чжоу Лінг, Бай Му Дань Лінг та Гуа Ді Фенг (провінції Гусу, Нінся, Цінхай).

Ці пісні відображають культурне розмаїття та унікальні музичні традиції кожної з цих провінцій, підкреслюючи різноманіття музичних стилів і мелодій, що характеризують музичне мистецтво даного регіону. Вони включають широкий спектр тематик від історичних подій до описів природи і повсякденного життя, висловлюючи глибокі емоційні зв'язки між музикою та життям людей цих регіонів [248, 77].

Рівнина Цзянхуай включає північну частину провінції Цзянсу, північну частину провінції Аньхой та південно-східну частину провінції Шаньдун. Цей регіон розташований між нижньою течією Жовтої річки та нижньою течією річки Янцзи. Культура, діалект і клімат рівнини Цзянхуай є синтезом північних та південних китайських культур. Основними жанрами народної музики цього регіону є сяодяо, шанге (включаючи янге) та юге (рибальські пісні), які переважно зосереджені в горах Дабі.

Ці музичні жанри відображають культурну ідентичність регіону та є важливою частиною місцевої традиції. Співи та мелодії, що належать до цих жанрів, не тільки відображають щоденне життя і традиції місцевих спільнот, але й служать засобом передачі культурних цінностей та історії від одного покоління до іншого. Вони також відіграють важливу роль у збереженні унікального культурного різноманіття, що складається з елементів як північного, так і південного Китаю.

В цьому регіоні існують два основних діалекти: Цзонгюаньський мандарин на півночі та Цзянхуайський мандарин на півдні. Південний Цзянхуайський мандарин, також відомий як Нанкінський мандарин, був стандартним діалектом до кінця династії Цин (1912 рік). Північний Цзонгюаньський мандарин дуже близький до стандартного мандарину Північного Китаю. Музичні режими також демонструють інтеграцію Півночі та Півдня. З часом гексатонічний режим перетворився на пентатонічний режим. Пентатонічна гама переважає у цьому регіоні, в той час як гексатонічна гама з квінг юе (фа) та б'янь гонг (сі) показує тісний зв'язок з піснями народної музики Північно-Східної Рівнини. В цілому, ритміка виявляється досить регулярною, що свідчить про спадковість ритмічних характеристик північних пісень народної музики [261, 32-39].

Інтеграція північних і південних музичних традицій стає особливо помітною в анхуйському жанрі народної пісні Мань Гань Нью, що перекладається як повільні ритми. Цей жанр є значущим варіантом гірської пісні, що здобула популярність у гірському масиві Дабі. Назва Мань Гань Нью використовується не тільки як специфічна назва конкретних творів, але й як визначення жанру народних пісень у цьому регіоні.

Музично пісні Мань Гань Нью характеризуються використанням музичних режимів жи та ю, які є дуже поширеними в цих композиціях. Кожна пісня має п'ять фраз, з сімома словами в кожній, структуруючи текст у виразну ліричну форму. Основні особливості цих пісень включають повільний темп і плавну мелодію, яка сприяє виразності виконання.

Композиції використовують зв'язні мелодійні переходи, зокрема за допомогою інтервалів кварта та квінти. Іноді, включення октавних переходів слугує відображенням характеристик гірських пісень і стилю північної музики, що робить мелодію більш насиченою та емоційно глибокою. Цей музичний стиль ефективно залучає слухача, передаючи йому відчуття природної масштабності та культурного розмаїття регіону.

Тематика пісень Мань Гань Нью зазвичай зосереджена на любові та щоденних аспектах життя, підкреслюючи культурну значущість та емоційну важливість цих тем у житті місцевих жителів. Такий зміст відображає багатство досвіду та глибокі особистісні переживання, роблячи кожную пісню унікальним виразом культурної ідентичності народу Анхой.

Мань Гань Нью є виразним прикладом популярної південної гірської пісні, яка широко відома в Аньцин на півночі річки Янцзи. Основним музичним режимом тут є режим «жи». Наприклад, народна пісня з Аньцина (мань гань ню) під назвою «Шанге Вубен Цзюйчжень», використовує пентатонічну шкалу у ладу G зі, при цьому кожна кінцева нота фрази є нотою G. Зв'язний рух та восьмі ноти надають пісні плавності, а великі інтервали квінти та сексти, що з'являються в розділі з'єднання, зменшують відчуття відстані.

Цей підхід до композиції не лише демонструє технічні особливості виконання, але й відображає культурні звичаї регіону, зокрема, як музика впливає на емоційне сприйняття слухача. Використання пентатонічної шкали з акцентом на режим «жи» дозволяє досягти особливої музичної виразності, що резонує з культурними ідентичностями та емоційним контекстом місцевих спільнот (рис.12).

Рис. 12. народна пісня з Аньцина «Шанге Вубен Цзюйчжень»

## 山歌无本句句真

(慢赶牛)

安庆市

郎在上风 (哎) 唱一声, 妹在下风 (哎) 侧耳听, 妹说哥哥 (哎) 唱的 好。

13  
可惜风大 听不 清, 听不 清, (哎) 还请哥哥 唱二 声。

Музичний стиль середнього регіону, який є характерним для Цзиньцаї, заснований на особливостях використання ладу «ю» (ля, до, ре, мі, соль, ля), який відрізняється від більш поширеного у південних регіонах режиму. Цей стиль має свої унікальні ритмічні особливості, де переважає кон'юнктурний рух, що сприяє плавності мелодій. Проте, інтеграція дис'юнктивних переходів, таких як інтервали кварта, квінти та октави, надає музиці динамічні та експресивні якості.

Такі музичні особливості підкреслюють здатність регіону синтезувати музичні форми, які вбирають в себе елементи як північних, так і південних традицій, створюючи унікальне звучання, яке відображає культурну ідентичність та історичний розвиток місцевої музики (рис.13).

Рис.13. Народна пісня з Цзиньцаї «Співаки».

## 唱歌的可是凡间人

(慢赶牛)

金寨县

郎在(呀) 高山(咪) 唱一 声 (哟), 顺风(你就) 刮到 (啊)

8  
柴(啊)禁 城 (咪) 万岁谷 听见(了) 下了 位

17  
(呀), 娘娘啊 听见了 动了 心(咪) 唱歌(你小) 可(啊)是

24  
(啊) 凡 间 (哟) 人 (咪)。

У північному стилі, який є популярним у районі Хуайнань, домінує режим «жи». Виступ співака супроводжується барабанами та гонгами, що робить його більш багатим та емоційно насиченим порівняно з іншими стилями. Наприклад, у народній пісні «Мань Гань Нью», використовується режим Е «жи» з додаванням «б'янь гонг» (рис. 14). Дискретні переходи на четверту та сьому ноти демонструють сильний вплив народних пісень з Північно-Східної рівнини. Ці музичні елементи не тільки збагачують мелодію, але й вносять у неї динаміку та характерні особливості регіональної музичної традиції.

Рис.14. Хуайнанська народна пісня «Повільні ритми»

### 慢赶牛

安徽淮南

我送郎 送至在 五里 岗, 我送我的 小郎子 一对对(就) 炮 咪 (仗),

10 你 咬 走 的 哎 小 一 里 你 放 上 一 个 子(哎)

20 你 走 的 就 二 里 你 放 一 双, 我 看 不 着 亲 人 (哟) 我的

27 哥 子, 能 听 的 炮 仗 响 来。

Разом з Мань Гань Нью, інші представницькі народні пісні включають: Фенян Хуагу, Гусао Дуйхуа, Сіцзю Туйцзі, Чжень Цзін Хун у північній провінції Аньхой. Ба Ген Лу Чай Хуа, Гао Ю Сі Бей Сян, Тяо Дань Хаоцзі та Ге Дун Дай у північній провінції Цзянсу.

Рівнина Цзян Чже розташована в східній частині Китаю та має переважно рівнинний та прибережний ландшафт, що підіймається у гори лише на півдні Чжецзян. Цей регіон охоплює південні частини провінцій Цзянсу і Аньхой, а також Шанхай та Чжецзян. Ці території мають багату



культурну історію, зокрема провінції Цзянсу і Чжецзян відомі своїм давнім культурним внеском.

Історично, регіон Цзян Чже мав сильно розвинену аграрну економіку, що було домінантною формою економічної діяльності у стародавньому Китаї. Після періоду династії Тан рівень аграрного виробництва на рівнині Цзян Чже зазнав значного розвитку, перетворивши регіон на один з найродючіших у Китаї. Це сприяло не лише економічному зростанню, але й культурному розмаїттю, оскільки розвиток аграрного сектора залучав багато ресурсів та інвестицій в регіон.

Культура «У», яка є характерною для південно-східної частини Китаю, відзначається своєю унікальною історією та культурними особливостями. У-діалект мав великий вплив на формування регіональних народних пісень, що відображає багату лінгвістичну та культурну спадщину цієї території. Народні пісні регіону часто використовують мотиви та теми, пов'язані з любов'ю та природою, займаючи важливе місце в культурному житті місцевих спільнот [254, 117].

Таким чином, Рівнина Цзян Чже є не тільки важливим аграрним центром, але й значним культурним регіоном, де традиційні пісні та діалекти відіграють ключову роль у збереженні та розвитку унікальної культурної ідентичності.

Сяодяо, як найвідоміший жанр на рівнині Цзян Чже, відомий як Цзяннань Сяодяо, є найбільш популярним, за ним слідує шанге та хаоцзи за популярністю. Пісня «Мо Лі Хуа» (Квітка Жасміну) з її витонченою мелодією користується популярністю в Китаї та по всьому світу. Від північно-східного регіону через Цзянхуай, північний стиль трансформувалася у делікатний, м'який та стриманий південний стиль. Пентатонічний режим домінує в народних мелодіях, де тризвукові мотиви у зв'язному русі служать основою для більшості народних мелодій.

Це виокремлення пентатонічного ладу в музиці вказує на глибоку історичну та культурну взаємодію, що сформувалася в результаті

культурних обмінів між різними регіонами. Цей музичний підхід не тільки сприяє легкості та природності виконання, але й допомагає у передачі емоцій та історій через музику, роблячи її доступною та зрозумілою для широкої аудиторії. На рівнині Цзян Чже використання тринотових мотивів є важливою особливістю музичного виразу у народних мелодіях. Ці мотиви, як правило, організовані у зв'язному русі, дозволяють створювати більш плавні та мелодійні лінії, що є характерними для цього регіону. Вони використовуються для структурування мелодії та надання їй чіткості та впізнаваності.

Застосування трьох нот у мотивах дозволяє композиторам легше маніпулювати музичними фразами, підкреслюючи певні емоційні стани або атмосферу в піснях. Це також сприяє виразності та ритмічній ясності музичного твору, забезпечуючи легке засвоєння та запам'ятовування мелодій слухачами. Завдяки цим особливостям, тринотові мотиви виступають як один із основних будівельних блоків у народній музиці Цзян Чже, відіграючи ключову роль у формуванні її унікального звучання. (рис. 15).

Рис.15. Мотиви народної пісні Цзян Чже.



Окрім тринотових мотивів, основні звуки пентатонічного ладу відіграють вирішальну роль у визначенні стилю пісні на рівнині Цзян Чже. Нота зі (соль) завжди підкреслюється насамперед, за нею слідує гун (до), потім цзюе (мі) та ю (ля). Усі інші ноти підтримують зв'язну мелодію. Лад цзюе також користується великою популярністю, особливо у рибальських піснях Чжоушань та Чжедун.

Ця акцентуація на певних нотах пентатонічної шкали не лише визначає характерний звук пісень, але й сприяє культурній ідентичності

музичних творів цього регіону. Використання цих ладів дозволяє музикантам створювати виразні та різноманітні музичні пейзажі, що відображають багатство та різноманітність місцевих традицій. Такий підхід не тільки зберігає історичні та культурні зв'язки, але й відкриває можливості для творчого розвитку і інновацій у народній музиці.

У жанрі шанге існують три поширені форми музичної структури: малий шанге, великий шанге та довгий наративний шанге. Малий шанге є найпоширенішим. Зазвичай складається з чотирьох фраз і використовує змішаний метр, що чергує між двома та трьома тактами. Цей тип народної пісні може виконуватися соло або в дуеті і співається у різні пори року.

Великий шанге складається з декількох секцій. Мелодія відносно довга та включає модуляції, що робить цей тип гірської пісні складним для виконання і обмежує кількість людей, які можуть її співати. Довгий наративний шанге розвинувся з комбінації малих шанге, схоже на пісенний цикл, переважно з наративними народними історіями. Синкопа та триолі дуже поширені у великому шанге та довгому наративному шанге [258, 221-224].

Репрезентативні народні пісні цього регіону включають широкий спектр тем та стилів, відображаючи культурну різноманітність та глибину. Серед найбільш відомих пісень південної провінції Цзянсу є Мен Цзян Нью, Ку Ці Ці, Мо Лі Хуа та Цзі Чжу Дяо. У місті Шанхай популярною є пісня Цін Пу Тян Ге. В провінції Чжецзян часто виконуються такі твори, як Лі Лан Ге, А Цзе Ге, Лі Ю Сонг, Шун Цай Ча та Ма Ден Дяо, а у південній провінції Аньхой відомі Хун Ці Їцзі та Да Лю Ге.

Музичний регіон Мінь Тай, що охоплює Фуцзянь, Тайвань та Гуандун Чаошан, виділяється своїм унікальним діалектом та культурними особливостями, що зберігаються завдяки географічній ізоляції від Чжецзян, Гуандун та Цзянсі. Ці особливості відображаються у чотирьох основних жанрах музики цього регіону: юмінь хаоцзи, які є піснями рибалок; гуофань

сонг, що народилися серед іммігрантів; чаге, присвячені чайній культурі; та сісу сонг, які відображають місцеві звичаї та традиції.

Більшість музичного матеріалу в цьому регіоні відрізняється відносною простотою з обмеженим діапазоном мелодій та прямолінійними ритмічними структурами. З ліричної точки зору, народні пісні добре римується в місцевому діалекті, а багато мелодій розвиваються відповідно до тонів діалекту. Шеститонова шкала з б'янь гонг (сі) та б'янь чжі (#фа) користується великою популярністю, і ціньцзюе (фа) частіше використовується як проходження тону або як апогіатура – декоративний звук, який виконується безпосередньо перед основною нотою мелодії. Апогіатура зазвичай використовується для прикраси або акцентуації основної ноти і не має власного визначеного тривалого значення у такті; вона виконується швидко та часто пишеться як нота меншого розміру порівняно з основними нотами. Апогіатура може бути як підвищеною, так і пониженою щодо основної ноти, залежно від стилю і контексту музики. Цей прийом часто застосовується у класичній музиці для додання емоційної виразності та технічної складності виконання й носить назву мелізмів.

Це сприяє створенню музичної основи, яка є глибоко вкоріненою в місцевій культурній та лінгвістичній традиції, дозволяючи музиці відображати та підсилювати регіональну ідентичність. Використання діалектних тонів у мелодіях не лише підкреслює унікальність культурного вираження, але й сприяє збереженню мовленнєвих особливостей через музику, роблячи кожну пісню особливим свідченням культурної спадщини.

Мотив ю-б'янь гонг-ю (ля-сі-ля) є типовим для народної мелодії регіону Мінь Тай, як показано в прикладі. Інший типовий мелодійний мотив — шан/цзюе-б'янь чжі-цзюе (ре/мі-фа#-мі) рис. 16.

Рис.16. Куаньчжоуська народна пісня Сестра Ван.



Репрезентативні народні пісні цього регіону включають: Бай Шань Ши, Хоу Най Ге, Ша Ло Ді, Чан Гун Ге, Суо Ге, Хун Ден Ге, Кан Цай Шан Ге (провінція Фуцзянь); Тянь Вуву, Ча Тун Ге, Нью Лі Ге (Тайвань); Сун Цін Лан та Чу Хай (район Гуандун Чаошан).

Музичний регіон Юе розташований на найпівденнішій частині Китаю, включаючи Кантон (без північно-східної Кехдзя та північних районів національних меншин), південно-східні провінції Гуансі, а також острів Хайнань. Завдяки довгим узбережжям та численним островам, рибалки стали важливим соціальним класом у цьому регіоні. Унікальний діалект Юе, який частіше відомий як кантонський, надає Кантону та Гуансі статус відносно незалежного регіону.

У Кантоні та Гуансі особливою популярністю користуються шанге, традиційні пісні, які відображають культурні особливості цих регіонів. У містах Вучжоу та Рунсян виконуються Дзянхе Хаоцзи, відомі як Річкові пісні, які часто виспівують історії та переживання, пов'язані з річковим життям. Також у цих містах популярні Цайгечанге, або Чайні пісні, які відтворюють теми, зв'язані з виробництвом та збиранням чаю.

На острові Хайнань часто можна почути Юге, або Пісні рибалок, які відіграють значущу роль в житті місцевих спільнот, оскільки риболовство є важливою частиною їхньої економіки та культури. Два з найбільш виразних жанрів музики регіону – Сяньшуйге, або Солонководні пісні, і Дяошен. Сяньшуйге виконують рибалки, які живуть на своїх човнах, і ці пісні часто відображають глибокі особисті емоції та враження від життя на воді. Мелодія цих пісень зазвичай імпровізована, а ритм — вільний, що дозволяє використовувати різні музичні прийоми, включаючи різні тривалості –

восьми та шістнадцяти, тим самим підкреслюючи динаміку та непередбачуваність морського життя.

Структура цих пісень зазвичай поділена на два або чотири речення, кожне з яких містить сім або вісім слів, і речення закінчуються римою, подібно до метричних віршів, що сприяє музичній гармонії та легкості сприйняття. Пісня Яо Лу Ге, або Пісня човнаря, є однією з найвідоміших народних пісень цього регіону, втілюючи у собі культурну ідентичність та традиції Юе (рис.17).

Рис.17. Пісня Яо Лу Ге (Пісня човнаря).



Дяошен являє собою унікальний жанр, який виник з традиційного шанге, але зазнав значних змін, відійшовши від класичної форми. Цей жанр інтегрує музику та танець, створюючи колаборативний дует, де взаємодія вокальних та хореографічних елементів має важливе значення. У Дяошен кожен з виконавців - чи то хлопці, чи дівчата - має свого лідера, який відповідає за імпровізацію текстів пісні. Взаємодія між статями відбувається у формі діалогу з використанням запитань та відповідей, що додає динаміки та взаємодії у виступ.

Під час виконання дяошен хлопці та дівчата створюють візуально привабливі композиції, зачіплюючи один одного за пальці та роблять рухи руками в ритмі, що може формувати лінії або коло. Така хореографія не лише збагачує виступ, але й символізує соціальну та культурну взаємодію. Темі пісень зазвичай охоплюють любов, життєвий досвід та інші людські переживання, відображаючи емоційну глибину та культурні особливості спільноти.

Музично дяошен використовує пентатонічний шанг режим, з основними нотами зі-шан-зі (соль-ре-соль), що співаються в діалекті Даньсянь. Мелодії цього жанру, як правило, зосереджені в межах однієї октави, що забезпечує ясність та доступність музичного вислову. Структура пісні зазвичай поділена на два або чотири речення, кожне з яких складається з семи або восьми слів, інтегруючи ритмічні та римовані елементи, як у метричних віршах.

Пісня «Даньчуй Дагу Шенбусян» є типовим представником цього жанру, втілюючи як музичні, так і ліричні особливості дяошен, і служить яскравим прикладом культурної самобутності та виразності народних традицій регіону.

Рис. 18. Хайнанська народна пісня «Даньчуй Дагу Шенбусян»



Крім того, більшість народних пісень у цьому регіоні базуються на гексатонічній шкалі та широко використовують дис'юнктивний рух на інтервалах квінти або сексти. Репрезентативні народні пісні включають Гу Мей Ге, Лілі Мей, Юань Діє Нян, Дуй Хуа, Чунь Нью Дяо, Ма Ден Дяо, Цай Чуань Дяо у провінції Кантон; Гуйцзян Шуйцзі Таньйоувань у провінції Гуансі; та Біхай Цінтянь Фейлаічуань у Гуансі Сяньшуйге. Ці пісні відображають культурну особливість та музичну унікальність регіону, засновану на місцевих мелодичних традиціях і ладах.

Регіон рівнини Цзян Хан, який охоплює провінції Хубей, південний Хенан та північний Хунан, знаходиться в унікальному географічному положенні, оточений горами на сході, заході та півночі. Цей природний бар'єр сприяє збереженню унікальної культурної ідентичності регіону, в тому числі його мови та традицій.

Діалект Сінань, поширений по всьому регіону, є важливим елементом, що відображає глибокі історичні корені південної культури Чу. Ця культура

представляє матеріальну та духовну єдність південних держав у період Весни та Осені, підкреслюючи багату історію та культурну спадщину, яка вплинула на розвиток регіону.

Культура Чу також асоціюється з Центральними рівнинами і є синонімом високорозвиненої бронзової цивілізації, а також тривалої культури ритуалів і музики, які були невід'ємною частиною соціального та релігійного життя. Ці елементи сприяли формуванню виразного культурного ландшафту, що продовжує впливати на музичні та культурні традиції регіону.

Стилі народних пісень, притаманні культурі Чу, наразі зосереджені у районі Цзінчжоу у провінції Хубей, який вважається частиною рівнини Цзян Хан. Ці народні пісні зберігають давні мелодії та ліричні структури, що розповідають про минуле та щоденне життя людей, відображаючи їх досвід, емоції та культурні цінності. Народні пісні регіону мають довгу історію і продовжують бути живим свідченням багатства місцевих традицій, зберігаючи при цьому відмітні особливості, які роблять їх важливою частиною культурної спадщини.

Народні пісні рівнини Цзян Хан мають ліризм шанге (гірські пісні) та красу сяодяо (маленька мелодія). Найпоширеніші пісні, які співаються, включають тянге (польові пісні), денге (світлі пісні), сяодяо, шанге та фенсуге (пісні звичаїв). Загальний характер цих пісень є пристрасним та гумористичним, відображаючи як південні, так і північні особливості, які проявляються у трьох аспектах:

Музичне поєднання: Народні пісні Цзян Хан часто інтегрують музичні елементи як з північних, так і з південних традицій. Це означає, що мелодії можуть містити впливи гірських пісень з їхніми розтягнутими, меланхолійними мелодіями та виразні, ритмічні польові пісні, які виконуються з більш веселим та ритмічним акцентом.

Лірична тематика: Тексти пісень часто відображають соціальні та культурні реалії регіону, включаючи історії про місцеве життя, любов,



сезонні події та звичаї. Ця багатство тем створює живописний портрет життя на рівнині, дозволяючи слухачам зануритися в культурний контекст, що відображає як щоденні труднощі, так і святкові моменти.

**Перформативність:** Виступи народних пісень на Цзян Хан часто супроводжуються живими виступами, де артисти використовують не тільки голос, а й жестикуляцію та вирази обличчя для передачі емоцій та сюжету пісні. Це робить кожен виступ унікальним, оскільки виконавці можуть імпровізувати та адаптувати свій стиль під конкретну аудиторію.

Водночас, розрізняють три види розвитку [195, 39-48], а саме:

1. Мелодії переважно складаються з трьох або чотирьох звуків. Гонг-жу-жи (до-ми-соль) та ю-гонг-жу (ла-до-ми) дуже поширені. Основні ноти формують мажорні та мінорні тріади, що робить народні пісні яскравими, жвавими та гумористичними. Це додає музиці емоційну насиченість і робить її більш привабливою для слухачів (рис.19)

Рис.19. Цуй Донг Цуй (Пісня про фарбування).



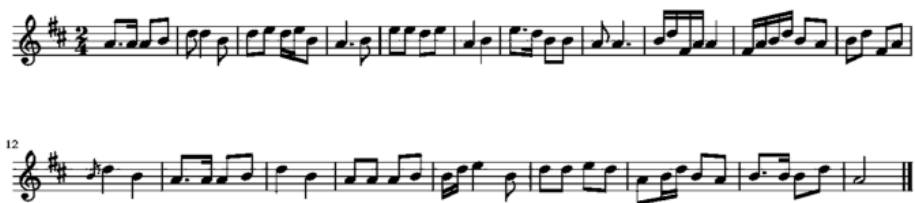
2. Крім типових трьохзвуків структур, існує поєднання двох таких структур, де центральною нотою є «зі», формуючи новий змішаний лад: до-ми-соль-до-ре. Ця структура є найбільш характерною та репрезентативною для цього регіону. Перша половина все ще використовує типову структуру режиму гонг-джуе-зі. Друга половина використовує режим зі, структуру зі-гонг-шан. Ці дві структури мають сильний зв'язок з діалектом Чу і набагато більш багаті, ніж одиночний трьохнотний мотив (рис.20).

Рис. 20. Хубейська народна пісня Сін Фу Ге (Весела пісня)



3. Найпопулярнішими та найчисленнішими є народні пісні, складені з пентатонічних звукорядів на чотири або п'ять звуків. Загальноприйняті шкали включають соль-ре-до-ре, мі-соль-ля-до та до-ре-мі-соль тощо. Їхнє універсальне існування відображає зв'язок між цим регіоном та регіонами Цзян Хуай та Цзян Чже, але незалежно від шкали, більшість з них мають трьохнотну структуру (рис.21).

Рис.21. Хубейська народна пісня Ла Ба Дяо (Тон Суона)



Структура народних пісень цього регіону також є різноманітною, включаючи від двох до п'яти речень. Серед них стиль та форма з п'яти речень є найбільш характерним і поширеним. Це унікальна варіація народної пісні, що сформувалася на рівнині Цзян Чже. Походячи з періоду Весни та Осені, пісні з п'яти речень набули великої популярності в епоху династії Тан. Пісня Лі Бая «Дзінчжоу Сонг» є найвідомішою серед них. Як і інші пісні Цзян Чже, стиль з п'яти речень використовує тризвукову структуру, режим зі, з простими мелодіями та жвавими ритмами. П'ять речень з семи слів – якщо переводити у вербальне фразування – роблять цей жанр складнішим для композиції порівняно з народними піснями на чотири речення. Загалом перші чотири речення розповідають історію, тоді як п'яте речення несподівано завершує оповідання. Тексти використовують паралелізм, контраст, перебільшення, метафору та персоніфікацію.

Репрезентативні народні пісні цього регіону включають: Цуй Донг Цуй, Хао Хуанггуа, Хуанг Сіцзе, Сюй Хе Бао, Ла Ба Дяо, Хуо Шао Па, Дзінчжоу Сонг (провінція Хубей); та Тун Бай Шанге (провінція Хенан).

Наступний регіон – регіон Сян розташований у середній течії річки Янцзи, переважно в провінції Хунань. Як важлива військова база стародавньої держави Чу, провінція Хунан була глибоко вплинута культурою Чу, включаючи діалект Сян (Хунань). Репрезентативні типи народних пісень у цьому районі включають шанге (гірські пісні), Чуаньфу хаоцзи (пісні човнарів), за якими слідують сяодяо (ліричні пісні) та фенсуге (обрядові пісні).

Основною особливістю народної мелодії цього регіону є використання режиму ю для формування тризвучкової структури, ю-гонг-жуе (ля-до-мі). Цей режим ю відрізняється від звичайного режиму ю своїм акцентом на нотах ю, гонг, жуе і зі, утворюючи малий мінорний септакорд. Ноту зі можна переміщувати між верхньою та нижньою позиціями для формування першого обертання мінорної септими (соль-ля-до-мі). Цю систему режимів назвали системою Сян Ю через її незвичайну структуру. Прикладом є Сі Цай Сін (Мийте овочі), а саме ліричної пісні. Дис'юнктивні рухи та ноти жуе використовуються в кожному такті, надаючи хунаньському сяодяо яскравих характеристик (рис.22).

Рис.22. Хунанська народна пісня Сі Цай Сін (Мийте овочі)



Крім уже згаданого вище типу Сян Ю, існує ще декілька модифікацій цього музичного режиму.

Використання підвищеного зі (G#) робить лад Сян Ю значно більш барвистим та виразним. Однак підвищена нота зі не може вважатися ведучою нотою до ю, оскільки в п'ятизвуківій шкалі нота ю не має власної незалежності. Це особливо помітно на прикладі композиції «Ітангхушуй Ітангліан» (Лотосовий ставок), де використання підвищеного зі додає особливого колориту мелодії.

У модифікації Сян Ю з додаванням ноти шан, ця нота використовується лише як проміжна. Ця особливість часто зустрічається у музиці, що виконується у центральній та північно-західній частинах Хунані. Проміжний шан служить для згладжування переходів між основними нотами мелодії, забезпечуючи плавність і текучість музичного ряду.

Іноді режим зі приймає характеристики Сян Ю. Незважаючи на те, що основна нота цього режиму переноситься на зі, базова структура системи Сян Ю залишається важливою для кожної фрази та безпосередньо впливає на стиль мелодії. Це дозволяє мелодії зберігати визначену ідентичність, незважаючи на зміну акцентів у нотних позиціях.

Такі варіації у використанні режиму Сян Ю демонструють глибоку адаптивність та творчий підхід до музичної традиції в регіоні, дозволяючи музикантам виразно передати різноманітність емоцій та настроїв через їхні композиції.

Рис.23.



шістьма провінціями: Хубей, Хунан, Кантон, Фуцзянь, Чжецзян та Аньхой. Це сусідство істотно вплинуло на культурний розвиток регіону, сприяючи формуванню унікальних музичних традицій, які поєднують елементи з кількох сусідніх культур.

Особливістю музичного пейзажу наступного регіону Ган є розвиток двох відмінних музичних стилів. Західний стиль бере на себе особливості регіону Сян, включаючи трьохзвукову структуру Сян Ю з акцентованою нотою ю, що відображає більш традиційний підхід до мелодійної композиції. Цей стиль характеризується глибоким зв'язком з давньою культурою та відтворенням більш ліричного та емоційного звучання.

Південний стиль, навпаки, показує вплив культури Хакка, використовуючи чотиризвукову мелодичну лінію ю та п'ятизвукову зі. Ці особливості надають музиці більш сучасного відчуття, дозволяючи більш широкому спектру мелодій та ритмів виявлятися в народних піснях регіону.

Домінуючими жанрами в регіоні є шанге (гірські пісні), тянге (польові пісні), та чаге (чайні пісні). Чайні пісні, зокрема, дуже популярні на півдні Китаю, оскільки вони відображають глибоку культурну значущість чаю в китайському суспільстві. Ці пісні не тільки музично виразні, але й виконують функцію збереження історії та традицій, передаючи розповіді та емоції поколінь. Інші стилі, такі як сяодяо (ліричні пісні), хаоцзи та денге (світлі пісні), також важливі для культурного різноманіття регіону, забезпечуючи більше інструментів для виразу місцевих ідентичностей.

Народні пісні Цзянсі акцентують на мелодичному евфемізмі та простих ритмах. Основні режими пісень переважно пентатонічні. Режими зі та ю дуже популярні, тоді як лад жуе використовується рідко. Вибрані музичні такти зазвичай є 2/4 або комбінація 2/4 з 3/4. Мелодія приймає сполучену манеру з часом до часу четвертими стрибками, демонструючи свій зв'язок з народними піснями Цзянсу та Чжецзян [251, 308]. Ці особливості забезпечують плавність та ліричність мелодії, роблячи їх легко впізнаваними та приємними для слухача.

Пісні чаге, народності Цзянсі володіють трьома характеристиками:

1. Більшість мелодій чаге (чайні пісні) у народних піснях Цзянсі застосовують два пентатонічні режими у одній композиції. Це забезпечує насиченість та різноманітність мелодійної лінії, дозволяючи виконавцям більш глибоко передати культурні та емоційні аспекти пісні. Використання двох режимів у пентатонічному контексті, додає музиці динамізм і можливість для більш складних гармонічних розв'язок.

Зазвичай, один режим використовується для створення основної теми пісні, тоді як другий додається для контрасту у певних частинах пісні або використовується для підкреслення певних ліричних або емоційних моментів. Це не тільки збагачує акустичне сприйняття пісні, але й збільшує її виразність і емоційний вплив на слухача (рис.24).

Рис.24. Види пентатоніки провінції Цзянсі



2. Мелодії формують яскраві та декоративні мотиви через сполучені рухи мелодії, зосереджуючись навколо структурних нот зі, гонг та ю. Приклад демонструє зв'язок з народними піснями Цзянсу та Чжецзян, які також характеризуються сполученим рухом мелодії.

Це вказує на спільні музичні традиції цих регіонів, де мелодії плавно переходять від однієї ноти до іншої, створюючи плавність та ліричність музики. Сполучені рухи мелодій дозволяють створити виразну лінійність, що в свою чергу збагачує слуховий досвід, роблячи кожну композицію більш мелодійною та емоційно насиченою. Такий підхід сприяє легшому сприйняттю мелодій та їхнього запам'ятовування, створюючи відчуття гармонії та єдності у виконанні народних пісень. Кольорові та декоративні мотиви в чайних піснях Цзянсі відіграють значущу роль у створенні унікальної атмосфери і культурного відчуття, які є характерними для цього регіону. Ці мотиви часто залучають слухача через їхню естетичну виразність та глибокий емоційний заряд (рис.25).

Рис.25. Декоративні мотиви чайних пісень Цзянсі



3. Закінчення мелодій усіх пісень характеризуються однаковими низхідними мотивами, незалежно від варіативності їхнього початку [248, 167-173]. Це свідчить про тенденцію до звуження діапазону мелодій при наближенні до кінця, з метою досягнення структурної та тембральної уніфікації в завершальній частині композиції. Подібне закінчення дозволяє виконавцям надати музичному твору відчуття завершеності та цілісності.

З музикознавчої точки зору, аналіз таких спадних мотивів можна здійснити шляхом збору нот з кожного такту або удару, особливо після подвійних ліній у музичному записі. Цей метод дозволяє чітко відстежувати як послідовність звуків, так і їхню динаміку зміни в контексті всієї пісні. Ілюстрація подібних мотивів у конкретних прикладах надає поглиблення у структурні особливості та технічні засоби, що використовуються в музичному вираженні, та сприяє кращому розумінню стилістичних особливостей регіональних народних пісень (рис.26).

Рис.26. Завершення трьох народних пісень Цзянсі

Закінчення пісні «Чжао Цзін Цзи» (Дивитися в дзеркало)



Закінчення пісні «Бань Цзю Дяо» (Тон голуба)



Закінчення пісні «Цай Чаге» (Пісні збору чаю)



Ці особливості мають широке поширення не лише в шанге, але й у сяодяо (ліричні пісні) та денге (пісні легкого шоу). Однак між шанге та чаге існує значна відмінність: шанге вирізняється більшою лаконічністю у





Цей регіон особливо важливий через свою культурну різноманітність, яка виникає з наявності численних етнічних меншин. Ці спільноти зберегли свої унікальні традиції, мови та культурні практики, які значно впливають на загальнокультурний ландшафт регіону. Віддаленість від політичних та економічних центрів династичного Китаю також сприяла збереженню цих унікальних культурних особливостей, включаючи народні пісні.

Народні пісні ханьського населення цього регіону істотно відбили вплив музичних традицій етнічних меншин. Ці пісні часто інтегрують мелодичні, ритмічні та текстові елементи від міноритарних культур, що призводить до створення багатого і різноманітного музичного репертуару. Таке злиття музичних стилів не лише збагачує народну музику регіону, але й сприяє культурній взаємодії та взаєморозумінню між різними етнічними групами [234, 29].

Народні пісні південно-західного регіону традиційно використовують чотири- або п'ятизвуківі пентатонічні лади, які часто акцентують на ладі ю, зі та шанге. У цьому векторі розрізняють три домінуючих типи ладу:

1.Ля-до-ре-мі: Ця чотирьохзвукова структура часто застосовується у народних піснях північної частини регіону. Мелодія, яка використовує цю шкалу, має вузький діапазон, що призводить до більш гладкої та округлої форми мелодії замість різких кутових переходів. Ця простота та лаконічність в емоційному виразі робить її зрозумілою та легкою для сприйняття.

2.Соль-ля-до-ре: Ще одна чотирьохзвукова структура, поширена у північних районах, яка також характеризується своєю ліричністю та відносною простотою мелодійних ліній.

3. Соль-ля-до-ре-мі: П'ятизвуківі пентатонічна структура, яка є звичайною в регіоні і вважається представницькою для пісень, де використовується лад ю. Ця шкала забезпечує більшу гнучкість у мелодійному оформленні та дозволяє більшу варіативність у музичному виразі.

Прикладом пісні, яка використовує третю шкалу, є народна пісня південного Шеньсі «Шанге Бучанг Ленгцзюйцзюй» (Холодно, якщо ми не співаємо гірських пісень). Ця пісня показує, як мелодія може еволюціонувати та відображати культурні та емоційні особливості регіону, створюючи зв'язок між місцевістю та культурною ідентичністю.

Ці ладоструктури не тільки характеризують музичні традиції регіону, але й служать засобом для вираження багатой емоційної палітри та історичної глибини народних пісень південно-західного плато (рис.28).

Рис.28. Південношеньськійська народна пісня Шанге Бучанг Ленгцзюйцзюй (Холодно, якщо ми не співаємо гірських пісень).



Народні пісні у південному Сичуані, Гуйчжоу та Юньнані мають ширший діапазон та більше дис'юнктивних рухів. Ці пісні призначені звучати відверто, весело та багато в сільському колориті. Ці особливості надають мелодіям життєрадісний та енергійний характер, що добре відображає культурну ідентичність та настрої місцевих громад. Зокрема, широкий діапазон допомагає передати емоційну інтенсивність, тоді як дис'юнктивні рухи підкреслюють динамічний та непередбачуваний характер музики, що є характерним для цих регіонів [234, 72].

Любовні пісні можуть бути прямолінійними та енергійними або тонкими та заплутаними, але вони завжди щирі та відверті, спрямовані прямо до серця. Сичуанська народна пісня «Хуайхуа Цзишикай» (Коли розквітне софора) використовує непрямі техніки, щоб зобразити сором'язливу дівчину, яка чекає на коханого. Народна пісня має чотири фрази. У всій пісні використовуються дис'юнктивні рухи, а структура та ритм здаються регулярними з частим використанням фермат, що розтягує ритмічну структуру, підтримуючи природний вираз емоцій.

Цей підхід дозволяє мелодії передавати більш глибокі внутрішні почуття та драматизм очікування. Поєднання техніки фермати з ритмічною структурою підсилює відчуття невизначеності та антиципації, що властиво стану закоханості. Таким чином, пісня не просто розповідає історію, але й створює емоційний ландшафт, який дозволяє слухачу відчути глибину та щирість почуттів героїні (рис.29).

Рис.29. Сичуанська народна пісня "Хуайхуа Цзишикай" (Коли розквітне софора)

**槐花几时开**  
(山歌)

注解 高亢自由的 四川宜宾

高高山上(哟嗨) 一树(喔) 槐(哟 喂)。 手把 栏杆 (哈)

望郎 来 (哟 喂)。 娘问 女儿 呀 你 望 啥 子(哟 喂)?

(哎) 我望 槐花 (哈) 几时 开 (哟 喂)。

Окрім народних пісень у ладі ю, існують два типи народних пісень, що використовують режим зі; особливості мелодії представлені нижче:

Підкреслення інтервалів секунди та кварта, соль-ля-ре та соль-до-ре. Перший створює більш темний та глибокий вираз завдяки ноті ю, тоді як другий схильний бути яскравішим та жвавішим. Підкреслення тільки інтервалу кварта, соль-до-ре-соль-до, з акцентом на звуці гонг. Цей тип також має ширший мелодичний діапазон і кутову форму, створюючи яскраві характери (рис.30).

Рис. 30 Куньмінська народна пісня «Дахе Чжаншуй Шаланша» (Річка піднялася, повна піску).



Мелодії народних пісень Хакка, особливо в західному Фуцзяні, переважно базуються на п'ятизвукових зі та чотиризвукових ю. Мелодія часто акцентує інтервали кварта: зі-гун (соль-до) і ю-шан (ля-ре), що вказує на характерні музичні особливості цієї етнічної групи. Ці характеристики демонструють не тільки музичні вподобання Хакка, але й їх культурну ідентичність, яка вижила та розвивалася протягом століть (рис.31).

Рис.31. Фуцзяньська народна пісня «Сінь Да Суобяо» (Нова гра зі списом).



Один з фундаментальних ладових структур для гірських пісень регіону Сінмей формується за схемою жуе-шанг-гун-ю (мі-ре-до-ля), де мелодія розвивається через мотиви ля-мі та ля-ре, а сполучений рух мелодії забезпечує їй стабільність та глибину, що є характерним для народних пісень цього гірського регіону. Відповідно до цього режиму, гуандунська народна пісня «Ло Юй Тянь» (Дощові дні) використовує чотиризвуковий режим ю, у якому особливо підкреслені інтервали ю-шанг (ля-ре) та ю-жуе (ля-мі). Ці акценти на конкретних інтервалах не тільки формують основу мелодії, але й служать для передачі емоційного забарвлення і культурного контексту, який є властивим для музичних традицій даного регіону (рис.32).

Рис.32. Гуандунська народна пісня «Ло Юй Тянь» (Дощові дні)

落水天

广东民歌

1=c 3̣ 1̣ 3̣ 3̣ — 3̣ 1̣ 3̣ 3̣ — 3̣ 1̣ 2̣ 6̣ .  
落 水 天, (1) 落 水 天, 落 水 落 到

6̣ 6̣ 2̣ 2̣ . 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ . 3̣ 2̣ 6̣ 1̣ .  
我 地(2)身 边。 又 无 雨 帽, 又 无 伞 嘍,

1̣ 1̣ 3̣ 2̣ . 1̣ 6̣ 1̣ 6̣ — 1̣ 6̣ 1̣ 6̣ —  
淋 得 湿 透 真 可 伶! 真 可 伶!

Ще одна репрезентативна народна пісня, яка використовує ту саму чотиризвукову структуру, це «Сонгрєн Лібіє Шуйдунсі» (Прощаюся з ним), яка розроблена на основі нот мі-ре-до-ля для всієї композиції (рис.33).

Рис.33 Гуандунська Мейсяньська народна пісня «Сонгрєн Лібіє Шуйдунсі» (Прощаюся з ним)

### 送人离别水东西

广东 梅县

赶人出屋鸡乱(啊)啼(哦), 送人离别(啊)水东西(哦).

10 挽水思量想无(嘛)法(哦), 从今唔养(啊)五更鸡(哦)嘴。

Мелодичний діапазон народної пісні хакка у південному Цзянсі є відносно широким, оскільки шкала мі-ре-до-ля стала загальноприйнятою для народних пісень хакка. Однак гірські пісні південного Цзянсі відрізняються більшою жвавістю та змінністю; часто використовуються дис'юнктивні рухи. Це надає мелодіям більш динамічного та енергійного характеру, що відображає відкритість та вітальну природу місцевої культури (рис.34).

Рис.34. Цзянсі народна пісня «Даже Шанге Гоухенгпай» (Співаємо гірські пісні через ряд)

8

У цьому регіоні репрезентативними народними піснями є: «Ао Хай», «Сонгрєн Лібіє Шуйдунсі», «Рітоу Чулай Хонгдахонг», «Фенчуй Чжусе», «Тяньшан Мейлу Єяосінг» та «Ішань Гоуле Йоуішань» тощо. Кожен музичний регіон представлений різними ладами та музичними культурами,

і жанри народних пісень зазнають впливу різноманітних географічних/кліматичних, економічних та робочих умов. Як основа китайської національної музики, ці народні пісні завжди впливали на музичне мистецтво. Китайська фортепіанна музика протягом декількох десятиліть провідним жанром робить транскрипцію народних пісень, народних жанрів, а також використання народного інструментарію, що стверджує народну музику як першоджерело натхнення. Найпопулярніша народна музика часто стає основою для аранжувань для фортепіано, і виконання цих транскрипцій стає одним з типовіших жанрів китайської музичної культури. Китайські композитори для фортепіано часто використовують народні елементи для композиції, зберігаючи народний характер та інтегруючи широкий спектр звучань фортепіано, покращуючи оригінали та надаючи їм нового життя. У наступному розділі буде розглянуто, як композитори підходили до оригінальних пісень та трансформували їх у стандартний репертуар китайського фортепіано.

### **3.3. Фортепіанна музика Китаю другої половини ХХ століття як втілення національної культурної традиції**

Фортепіанна музика в Китаї, незважаючи на свою відносно коротку історію, успішно асимілювала різноманітні музичні стилі. Вона поєднує європейські форми та методи з китайськими традиціями та підходами. Жанр прелюдії виявився особливо зручним з точки зору лаконічності форми та можливості детальної проробки певного музичного прийому. До моменту, коли китайські композитори почали активно звертатися до прелюдій, у цьому жанрі вже був накопичений значний художній досвід. Тому вибір кожного композитора значною мірою залежав від його особистих вподобань, відданості певному композитору чи стилю. Зокрема, як підкреслює Цзо Хаоси у 2021 році, аналіз творів різних композиторів

дозволяє виокремити основні принципи, якими керуються китайські автори при розробці прелюдії [22, 180].

У рамках аналізу фортепіанних прелюдій китайських композиторів можна виокремити кілька класифікаційних груп. Перша група охоплює цикли мініатюр, створені у формі прелюдій. До цієї категорії відносяться, наприклад, три прелюдії для фортепіано Діна Шанде, три прелюдії для фортепіано Чжана Шуая та дві прелюдії для фортепіано, соч. 5 Хуана Аньлуна. Друга група містить приклади малих циклів, що складаються з прелюдій та фуг. До неї належать Третя та Друга прелюдії і фути Ченя Мінчжі, а також п'ять прелюдій і фуг Вана Лісана з Ташаньцзи. Ці класифікації відображають різноманітність та багатогранність фортепіанних творів, створених сучасними китайськими композиторами, та демонструють різні тенденції у розвитку жанру прелюдій у контексті китайської музичної культури.

За цією стратегією особлива увага приділяється окремим фортепіанним мініатюрам, які були названі композиторами прелюдіями (твори Сан Тонга, Є Сяогана та інших), а також програмним композиціям, які за певними критеріями можна класифікувати як прелюдії («Шість прелюдій» Чу Ванхуа, «Дві прелюдії, що розповідають тобі» Чжу Цзяньєра, «Три фортепіанні п'єси на китайську народну пісню» Діна Шана). Цей підхід надає можливість детальніше дослідити індивідуальні та колективні властивості жанру прелюдій у контексті сучасної китайської фортепіанної музики, виділяючи взаємозв'язки між традиційними формами і новаторськими експериментами композиторів.

Незалежно від того, чи представляють прелюдії окремі п'єси чи зібрані в цикл, спостерігається пошук композиторами власної музичної мови, в якій неминуче поєднуються національні особливості з іноземним впливом [22, 165].

У 1930–1940-х роках помітний вплив романтичних течій, пов'язаних із прелюдіями Ф. Шопена та С. Рахманінова, пізніше в китайській



фортепіанній мініатюрі стали проявлятися інші стилістичні риси європейської музики. Зокрема, Дін Шаньде активно експериментував у таких жанрах, як прелюдія та fuga. Він зокрема відзначався особливо сміливими рішеннями у гармонічній мові. Наприклад, у більшості його робіт відсутній визначений тональний центр. У циклі «Чотири маленькі прелюдії та фуґи», ор. 29 (1988), він навіть намагався працювати з серією (Ло Чжунжун, 1991). Проте найважливішим принципом його роботи у всіх творах залишався китайський національний характер.

Одним із перших значущих зразків автентичних китайських прелюдій можна вважати «Три прелюдії» Діна Шаньде. У цих композиціях відчувається стремління композитора інтегрувати європейські та китайські традиційні елементи в рамках фортепіанного жанру. На початковому етапі творчості, до глибокого знайомства з західною музикою, Дін Шаньде самостійно освоїв декілька китайських традиційних інструментів і занурився у вивчення національної музичної спадщини. Це зумовило проникнення в його твори китайських національних музичних стилів, використання фольклорних елементів та особливостей традиційної гармонії, що знайшло відображення у створенні синтетичних фортепіанних творів, які поєднують культурні коди Сходу та Заходу.

Національні риси у прелюдях китайських авторів найперше проявляються у мелодиці та ладовій основі композицій. Композитори використовують два типи національних ладів: ушень (пентатоніка) та цишень (гептатоніка), які кореспондують з європейськими ладами. Національна ладомелодична основа у творах композиторів поєднується з впливом романтичного мистецтва ХІХ століття. Це синтез дає можливість китайським композиторам створювати унікальні твори, які водночас зберігають глибокі корені вітчизняної музичної традиції та відображають здатність до культурного діалогу з західним музичним спадком.

Інший музичний стиль, який знайшов вираз у композиціях Діна Шаньде, був відкритий для нього музикантами, у яких він навчався під час

свого перебування в Парижі. У цей час він познайомився з роботами видатних французьких композиторів, таких як Клод Дебюссі, Моріс Равель та Габріель Форе, що справило значний вплив на його творчість. Відкриття нової гармонічної мови, а також різноманіття звукових ефектів, які використовувались у французькій музиці, надихнули Діна Шаньде на створення творів, в яких він використовував ці нові елементи.

Це натхнення втілене у його циклі «Три прелюдії для фортепіано», соч. 3, де він виразно демонструє стилістичні особливості імпресіонізму. Ці композиції відзначаються неповторністю гармонійних знаходок, свіжістю звучання та втіленням ліричних настроїв через музичні образи та текстури. Таким чином, досвід, отриманий Діном Шаньде в Європі, сприяв більш тісній інтеграції європейських музичних впливів у його композиції, що дозволило йому зберегти та поєднати власні китайські музичні традиції з інноваційними західними техніками.

«Три прелюдії для фортепіано», соч. 3, стали першим твором, який Дін Шаньде завершив під керівництвом Тоні Обена у 1948 році в Парижі. Цей твір має важливе значення в історії китайської музики та вважається одним із найранішніх зразків фортепіанних прелюдій, написаних китайським композитором. У цьому циклі вдало втілена спроба поєднання китайських національних елементів із європейськими композиційними та стилістичними прийомами. Це злиття культурних традицій створило унікальний музичний діалог, який дозволив Діну Шаньде створити твори з глибоким естетичним і культурним резонансом, що демонструють синтез західних і східних музичних форм.

Три прелюдії мініатюрні. Перша прелюдія (*Andante sostenuto*) ґрунтується на темі народної пісні «Сяо Лу» («Маленька тропинка»), яка поширена в Шаньбеї, провінції Шаньси, та Внутрішній Монголії. Заснована на пентатоніці А, Н, D, Е, G, мелодія варіюється різними способами, використовуючи інтервальну кварт-квінтову основу. Це підґрунтя дозволяє розвивати музичний матеріал в багатогранному векторі, відображаючи

естетику і глибину народної музики через сучасний фортепіанний вимір (рис.3.3.1.).

Рис.3.3.1. Дін Шаньде «Сяо Лу»



Цікавим аспектом розвитку композиції є поява ноти соль-дієз, яка не є характерною для традиційної ладової структури пентатоніки, оскільки ця нота вказує на гармонічний а-мінор (рис.3.3.2.). Водночас, у поєднанні з акордами супроводу вона формує мелодичний мінор із фа-дієз, що порушує традиційну гармонічну побудову пентатоніки. Тим не менш, незважаючи на це, зберігається незалежність між двома текстурними шарами, що дозволяє всій композиції сприйматися як колоритне варіювання первісного мотиву. Використання цієї техніки підкреслює здатність композитора інтегрувати інноваційні гармонічні рішення, зберігаючи при цьому багатогранність і глибину музичної текстури, яка відображає як традиційні, так і новаторські підходи у музичному мистецтві.

Рис.3.3.2. Дін Шаньде. Прелюдія ор.3 № 1



У гармонічній структурі прелюдії також виявляється використання созвучностей, що виходять за межі стандартних пентатонічних образців. Зокрема, у акордах супроводу відзначаються тритони та зменшені акорди, які сприяють створенню ладотональної напруги та мерехтіння звучання, при цьому не маючи виразно визначеної тональності. Ці характеристики сприяють втіленню у музичну тканину складності та глибини, розширюючи

музичний пейзаж прелюдії й забезпечуючи її багатогранність і виразність. Такий підхід демонструє творче бачення композитора, що вдається до нетрадиційних гармонічних засобів для створення унікального та неповторного музичного висловлення (рис.3.3.3).

Рис.3.3.3. Дін Шаньде. Прелюдія ор.3 № 1



У другій прелюдії (*Andantino cantabile*), яка є ще більш стислою, основою ладу також слугує пентатоніка (H, Cis, E, Fis, A). В акомпанементі присутні квінти (рис.3.3.4), а також паралельні квінти. Варто зауважити, що у традиційній китайській ладовій системі рух паралельними квінтами часто заборонений, оскільки він порушує відчуття ладової цілісності. Використання паралельних квінт Дін Шаньде переосмислив у контексті китайської музики, надавши їй характерних рис імпресіоністичної музики. Таке новаторство не тільки розширює гармонічні можливості, але й збагачує традиційне звучання новими, нетиповими для нього елементами.

Рис.3.3.4. Дін Шаньде Прелюдія ор.3. № 2



Тематичний матеріал та фактура цієї прелюдії є відносно простими. Тема зберігає ліричні характеристики оригінальної мелодії. У акомпанементі одночасно звучать арпеджовані акорди. Проста трьохчастинна форма складається з варіативних повторень, де основну роль відіграє гармонія. Тема в тональності соль-бемоль мажор базується на ладу Ges, As, B, Des, Es, що сприяє створенню специфічного звукового колориту. Ці елементи разом формують звукову картину, яка є яскраво вираженою і водночас надзвичайно вишуканою, підкреслюючи уміле використання композитором гармонічних і мелодичних ресурсів (рис.3.3.5).

Рис. 3.3.5. Дін Шаньде. Прелюдія оп.3 № 3



У акомпанементі композитор використав колоритне, м'яко дисонуюче звучання розірваних арпеджіо. Особливою особливістю, яка одразу привертає увагу виконавця, є метр. У цьому творі застосована поліметрія: 4/2 у верхньому голосі та 24/8 у нижньому, причому у верхньому голосі основа двудольна, а в басу – тридольна. У середній частині їхнє співвідношення змінюється. Такий новаторський підхід був незвичайним для китайських фортепіанних композицій розглянутого часового періоду. Це вносить у твір динаміку та ритмічну складність, що відрізняє його від традиційних музичних форм та підкреслює унікальність і експериментальний дух автора.

Отже, на прикладі циклу «Три прелюдії», загальні найбільш стабільні характеристики композиторської думки Діна Шаньде включають такі риси: з'єднання традиційних китайських і європейських елементів; вдале

поєднання національного стилю з західною технікою; перевага національного колориту.

При цьому, традиційні елементи включають народні мелодії, пентатонну ладову основу та звучання, яке наближене до звучання традиційних народних інструментів. Європейські риси проявляються у використанні хроматичної тональності, складних метроритмів, модалізмів у вигляді квінтових паралелізмів. Національний стиль безпосередньо пов'язаний із специфікою мислення композитора та характерною для нього мовною картинкою світу, демонстрація якої відбувається за допомогою західної композиторської техніки.

Історичні корені фортепіанного стилю Ван Цзяньчжуна походять від традиційної музичної культури Китаю. При цьому схожість між умовно названими «китайськими» та «західними» фортепіанними творами ясно простежується у таких чотирьох областях, як пентатонічний лад, нерівномірний ритмічний малюнок, створення тканини багатоголосся шляхом додавання голосів у різних реєстрових шарах, а також тонове акцентування. Специфічні особливості творчості Ван Цзяньчжуна виражені в зверненні до сюжетів та музичних зразків, що мають корені в історії та культурі країни, що відображає глибоку любов композитора до національного матеріалу, який володіє характерним колоритом.

До фортепіанних аранжувань Ван Цзяньчжун звертався протягом усього творчого шляху. Загалом можна виділити три періоди його роботи в даній галузі: період Культурної революції, десятиліття після неї та кінець дев'яностих років. Розквіт жанру починається у 1970-х роках, коли фортепіанні аранжування досягли дуже високого художнього рівня. Так, лише у першій половині цього періоду, з 1972 по 1976 рік, Ван Цзяньчжун написав десять аранжувань. Аранжування композитора відрізняється великим жанровим і тематичним розмаїттям творчо втілюваного матеріалу. Як джерела для обробки автор використовує класичні давні та сучасні народні пісні, фрагменти з народної опери та драми, що відображає глибоку

любов Ван Цзяньчжуна до національного матеріалу, що має характерний колорит. Крім того, у ряді аранжувань матеріалом є популярні зарубіжні пісні. Велике значення приділяється взаємному збагаченню тембрового звучання народних інструментів та фортепіано. Серед аранжувань, заснованих на давніх класичних піснях – п'єса «Три варіації на тему Мей Хуа» (1973). Це фортепіанне аранжування відомої мелодії, традиційно виконуваної на гуціне (Рис.3.3.6.).

Рис.3.3.6. Ван Цзяньчжун «Три варіації на тему Мей Хуа»



Сучасні народні пісні були використані у творах «Річка Люянь» (1972), «Сто птахів воспівають фенікса» (1973), «Кольорові хмари гоняться за місяцем» (1975) та інших. Перша з аранжувань – «Річка Люянь» – створена Ван Цзяньчжуном на основі однойменної хунаньської народної пісні, записаної Тань Бігуанем. Витончена мелодія твору, яскравий національний пісенний колорит, а також певна частка «революційності» (прославлення голови Мао) забезпечили дозвіл на її виконання з боку партії, а також зробили п'єсу значущим твором раннього періоду в творчості композитора (рис.3.3.7.).

Рис.3.3.7. Ван Цзяньчжун «Річка Люянь»



У другій фортепіанній аранжировці представлена однойменна пісня «Сто птахів воспівають фенікса», традиційно виконувана на зурні та соне. Її фортепіанна аранжування відома тим, що прозвучала найбільшу кількість разів. Твір наповнений настроями, характерними для традиційної музики, а виконавчі ефекти малюють веселу та жваву атмосферу щебету сотень птахів. При цьому особливості гри на соне імітуються під час виконання на фортепіано, відкриваючи тим самим нові звукові перспективи. Це дуже успішне фортепіанне творіння композитора. (Рис.3.3.8.).

Рис.3.3.8. Ван Цзяньчжун «Сто птахів воспівають фенікса»



У контексті аранжування авторської пісні першим видатним твором є композиція, створена на основі однойменної пісні Не Ера «Пісня на дорозі». Спочатку ця пісня була написана Не Ером на слова Сунь Юй в 1934 році як головна пісня для фільму «Дорога». Текст пісні дуже лаконічно передає атмосферу важкої праці дорожників, а також їхній непохитний дух. У тексті сказано: «Дорога крута, дробить камені важко», «поклавши на спину вантаж, йдемо вперед, скоро зупинимося, створимо дорогу свободи». Ці



рядки описують важку обстановку будівництва дороги, одночасно натякаючи на оптимізм робітничого класу та його бойовий дух.(рис.3.3.9).

Рис.3.3.9. Не Ера «Пісня на дорозі»

1' = F  $\frac{2}{4}$  孙 瑜词 聂 耳曲

慢板

领 2 2 2 1 6 | 2 3 1 2 | 1 1 1 2 1 |

哼 呀 咳 喘 咳! (咳 喘 咳) 哼 呀 喘 咳

合 6 1 # 5 6 :|| 领 2 2 2 1 | 3 1 2 3 5 |

哼! (喘 咳 哼) 大家 一 齐 流 血 汗! (喘

При обиранні даної пісні Ван Цзяньчжун не лише враховував можливість успішного проходження політичної цензури та отримання її схвалення, але й дбав про вираження інтересів трудової інтелігенції того часу. Тодішня інтелігенція перебувала перед великою національною трагедією, їхня внутрішня готовність до боротьби з останніх сил, палке прагнення до свободи і світла, все це було враховано Ван Цзяньчжуном. У його п'єсі присутній символічний образ тяжкої, стриманої поступі, який постійно то наближається, то віддаляється. Цей образ повністю відображає нескореність та витривалість трудящих, які мають рішучість продовжувати мужньо виконувати свою справу незважаючи на всі труднощі. Згадана пісня стала не лише артефактом політичної обстановки, але й відображенням глибоких духовних та ідеологічних уявлень та відчуттів, що перебували в серці тогочасної інтелігенції (рис. 3.3.10).

Рис. 3.3.10. Ван Цзяньчжун «Пісня на дорозі»

坚毅地 土 厘 中

*ppp non legato*



Наступним яскравим прикладом є розглянуте вище фортепіанне аранжування «Три варіації на тему Мей Хуа», яке було створене на основі однойменної п'єси для гуціня [13, 98]. Воно відрізняється від композиції «Сто птахів воспівають фенікса», де зміст фактично співпадає з оригіналом – народною піснею. У п'єсі «Три варіації на тему Мей Хуа» міститься, як відзначено вище, більше творчих елементів; її фактично можна назвати вільним аранжуванням. Мелодія, її розвиток і загалом структура взяті лише частково, в результаті чого чарівність, заключена в музиці, розкривається в новому світлі. Таким чином, в творі «Три варіації на тему Мей Хуа» головним було саме творчість.

У 1975 році Ван Цзяньчжун створює аранжування «Кольорові хмари йдуть за місяцем» на основі однойменної п'єси, написаної Жень Гуаном. Навіть якщо це творіння не відрізняється складною виконавською технікою і великим обсягом, воно все ж містить у собі багатство фортепіанного колориту, а також свіже оригінальне почуття (3.3.11).

Рис.3.3.11. Ван Цзяньчжун «Кольорові хмари йдуть за місяцем»



Музичний матеріал з народної опери та драми послужив джерелом для п'єс «Закоханість метелику у квіти» (1975) і «Чотири народні пісні Шаньбей» («Вияв подяки після звільнення», 1973). У обох випадках композитор звертається до стилю пісенно-розповідного мистецтва. У першому з згаданих творів – «Закоханість метелика у квітку» – використаний епічний жанр Сучжоу пинтань. Цикл «Чотири народні пісні Шаньбей» базується на матеріалі народних пісенних мотивів з місцевості Шаньбей, у ньому зберігається чистий національний колорит, а також присутнє певне революційне зміст.

«Гуцинь» – китайський семиструнний щипковий музичний інструмент, варіація цитри. «Сучжоу пинтань» – один із багатьох жанрів пісенно-розповідного мистецтва. П'єса «Вірний і сердечний» пов'язана з закордонними піснями, яка створена на матеріалі корейської опери. П'єси «Сакура» і «Колискова для розуму» є аранжуваннями п'єс японського композитора Цін Шуйсю. З точки зору матеріалу, який обирається Ван Цзяньчжуном для аранжувань, а також його творчості в цілому, слід відзначити, що національний стиль, який відображений у творах автора, відповідає естетичним тенденціям, поширеним серед китайської аудиторії того часу. Під час створення аранжувань майстер додає безліч індивідуальних творчих елементів до основного матеріалу початкової пісні, що дозволяє його творчості успішно адаптуватися до політичного оточення та зайняти загальноприйняте місце в сучасній фортепіанній культурі.

І хоча деякі твори, без сумніву, тісно пов'язані з політичною ситуацією, композитор в жодному разі не знижує рівень особистих естетичних та музичних критеріїв.

Отже, під час створення своїх аранжувань Ван Цзяньчжун включає безліч індивідуальних творчих елементів до основного матеріалу початкової пісні. Цей підхід дозволяє його творчості успішно адаптуватися до політичного середовища та зайняти визнане місце в сучасній фортепіанній

культури. Аранжування служить засобом втілення важливих елементів музичного мовлення китайської народної музики.

Композитор, створюючи свої фортепіанні аранжування, надає особливого значення відображенню особливостей національного стилю. Його творчість базується на китайській пентатоніці, яка є ключовим елементом у багатьох творах народної музики. Ця пентатоніка знаходить пряме продовження у фортепіанних творах Ван Цзяньчжуна, що надає їм високу художню силу виразності та розкриває національний колорит фортепіанної творчості в цілому.

Наступним композитором, чия творчість є дотичною для розгляду у контексті цієї роботи є Цзянь Веньє. Народившись на Тайвані, Цзянь Веньє закінчив свою початкову освіту в Сямінь, провінція Фуцзянь, а потім продовжив навчання, коли йому було 13 років та отримав музичну освіту в Японії, що привело його до кар'єри професійного музиканта. Він зайняв викладацьку посаду в Пекінському педагогічному університеті, а потім жив на материковому Китаї як справжній китайський музикант. У 1936 році Цзянь Веньє приїхав на материковий Китай і зіткнувся з народною культурою і звичаями своєї батьківщини, що знайшло відображення в його роботах.

Музична творчість композитора охоплює широкий спектр тематики. Можна сказати, що він є майстром як у музичному композиційному плані, так і в теоретичному аспекті, а його музичні досягнення складаються з наступних двох аспектів [19, 72-78].

– Цзянь був відомим вокальним виконавцем, перш ніж стати професійним композитором, а його найвідомішою творчістю стала «Пісня для співвітчизників у гірському Тайвані», написана в 1936 році. Композитор спирався на західний спосіб виконання, лаконічно виражаючи важке життя та героїчні почуття свого народу;

– інструментальна музика є важливою частиною досягнень композитора. Його ранні інструментальні твори переважно є оркестровою

музикою. У серпні 1936 року Цзян повернувся на материковий Китай і створив серію фортепіанних композицій, таких як «Міріорама Пекіна», щоб виразити свої справжні почуття.

У рамках цього дослідження нас цікавить Третя фортепіанна соната «Пейзаж Цзяннань», яка була написана в 1945 році на основі традиційного музичного твору для китайського інструменту піпи під назвою «Лунна ніч Сюнь Ян». Той час був початком розвитку фортепіанного напрямку в Китаї, а музичні композиції в основному писались з використанням технік західної школи. Однак сам Цзян Веньє «розробляв дослідження національного створення фортепіанної музики, які призвели до створення по-справжньому унікального способу аранжування, який використовується композиторами й донині»[12, 78].

Третя фортепіанна соната «Пейзаж Цзяннань» пройшла кілька редакцій, результатом чого стала її велика значимість для музики Китаю. Значущим є той факт, що композитор присвятив свою роботу Олександрі Черепніну, який був ключовою постаттю в житті Цзяна Веньє та натхненником сонати. Варто зазначити, що під час створення Третьої фортепіанної сонати «Пейзаж Цзяннань» композитор використовував не лише матеріали стародавніх музичних творів інструментальної музики Китаю. «Він був зацікавлений у мистецтві китайської опери і поєднав китайські народні пісні з західним жанром сонат, створивши музичні твори з формою», яка формується на основі структури строф, що входять до народних пісень. Таким чином, поряд з пентатонічними мелодіями, які були написані в бесполуосному ладу, у музичному творі також присутні VI і VII ступені, які наближають пентатонну гаму до дорійського та лідійського ладів [24, 23-24].

Увесь твір поєднує в собі культурні відтінки китайського регіону Цзяннань, його побут, культуру та унікальні пейзажі. Соната була написана під час викладацької діяльності Цзяна Веньє після того, як композитор почув пісню «Місячев ніч Сюнь Ян», яка пізніше була аранжована для

фортепіано. Саму сонату можна розділити на три частини: «Пробудження природи на світанку», «Життя природи вдень»; «Наближення ночі».

Початок композиції - пасторальна прелюдія в темпі анданте, що переносить слухача у неймовірні простори регіону Цзяннань. Перша частина сонати описує картину пробудження природи на розсвіті, розвиваючись в темпі модерато в східній аплікатурі. Композиція продовжується в темпі анданте, а поступове збільшення темпу приводить до аллегро, ніби відкриваючи безмежну життєву силу природи. У третій частині музичного твору спокійний темп анданте змінюється аллегро і ларго, що символізує спокій після вступу ночі. Таким чином, досягається витончена «картина» пейзажу, яка зачаровує своєю красою.

Цзянь Веньє цілеспрямовано використовував спеціальні прийоми імітації звуків піпи, що дозволяє слухачеві уявити чудовий пейзаж Цзяннань. Імітація звучань піпи особливо помітна у другій частині сонати, що також створює особливий гармонійний колорит. Варто зазначити, що для використання такого прийому обов'язковим етапом є трансформація китайських фортепіанних творів з метою демонстрації прийомів китайської традиційної музики. Це дійсно вносить національні риси в мелодію.

Спосіб аранжування з використанням традиційної музики є способом вираження національного духу у фортепіанних творах. Цзянь Веньє був піонером на цьому шляху серед китайських композиторів. Кожна музична фраза дбайливо поєднана методом «вузла лотоса», що робить мелодію більш живою. Зміна темпу, різноманіття використовуваних технік, розвиток секвенцій формують виразний контраст між частинами композиції.

Цзянь Веньє відзначав, що «у китайській музиці є багато недоліків, але саме завдяки їм китайська музика має неповторний шарм». Композитор так сильно пропагував захоплення традиційною народною культурою, що Третя соната «Пейзаж Цзяннань» стала класичним музичним твором Китаю. Його метою було збереження народно-національного музичного змісту «Місячної ночі Сюнь Ян» за допомогою певних прийомів виконання акордів

та імітації тембру піпи. Композитор говорив: «Я люблю китайські традиції всією душею, і мені стає сумно кожен раз, коли бачу, що люди роблять з них «релікві». «Традиції» і «реліквії» – дві різні речі» [45, 235]. Це висловлення вказує на те, що в той час, коли інші композитори дотримувалися західної музичної техніки, Цзян Веньє занурився у китайську музичну культуру, що в результаті привело до його оригінального творчого стилю. Можна зробити висновок, що традиційна музика Китаю - це не мертва реліквія, що спадкувалася від предків, а живе, з потенціалом для розвитку музичне мистецтво. Будучи китайським композитором, Цзян Веньє бачив своє життєве призначення у спадкуванні та розвитку китайської традиційної культури через музику і в наданні їй шансу на виживання у новій епохі. Тому композитор відмовився від слідування за західною музикою і повернувся до традицій.

Відомо, у західній музиці соната є класичним жанром. Цзян Веньє, використовуючи форму сонати, відтворив її структуру з новим підходом. Під час створення музичної форми Третьої фортепіанної сонати «Пейзаж Цзяннань», композитор «відмінив» типову структуру трьох частин музичного твору – експозицію, розвиток, репризу. Натомість він застосував багаторівневий стиль традиційної народної музики. Початкову назву старовинного музичного твору для піпи «Місячна ніч Сюнь Ян» композитор змінив на лаконічний заголовок «Пейзаж Цзяннань». Основна тема аранжованого твору дуже близька до традиційної музики Китаю. Для того часу це були дуже сміливі нові ідеї. Це все відображає надії Цзяна Веньє з допомогою свого творчого внеску об'єднати музичні культури Китаю і Заходу, а також показує на труднощі, з якими він стикався у своєму творчому шляху.

Також важливо звернути увагу на труднощі, з якими зіткнувся композитор при написанні Третьої сонати. У разі, коли виникало неможливо вирішити, як поєднати музичні культури Заходу і Сходу, Цзян віддавав

перевагу західній концепції створення композиції, якою він керувався протягом багатьох років.

Можна сказати, що Третя фортепіанна соната «Пейзаж Цзяннань» є особливим результатом творчого процесу Цзяна Веньє, а також одним із значущих творів серед фортепіанних композицій Китаю того часу. В ній відображені не лише нескінченні мрії композитора про життя, а й відношення до життя народу того періоду. У м'якості виявлялась широта, у широті не обходилося без м'якості. Музичні образи були виражені з детальною повнотою. Таким чином Цзянь Веньє успішно поєднав у Третій фортепіанній сонаті «Пейзаж Цзяннань» традиційну музику Китаю і західні музичні інструменти. Стиль його твору характеризується прогресивністю, новаторством і всебічністю. Тут мається на увазі, що, взявши за основу жанр західної музики (сонату), Цзян поєднав його з чудовою традиційною музикою Китаю. На той час, на думку багатьох музикантів, це було дуже складним завданням. Сміливість композитора в органічному злитті музики Заходу та Сходу втілила дух його сміливого новаторства, що сприяло бурхливому розвитку сучасної музики Китаю.

Всебічність полягала в тому, що Цзян Веньє під час написання музики віддавав перевагу плюралізму: він робив все можливе для того, щоб або трансформувати китайську традиційну музику на основі західної музики, або інтегрувати китайську традиційну музику в простір західної. Це стало великим стимулом для об'єднання музики Китаю і Заходу. У Цзяна Веньє були міцні основні знання теорії і багатий творчий досвід, що у кінцевому підсумку привело його до створення відмінного результату. Він також був залучений до музики Китаю, Японії і Заходу, що допомогло подолати відмінність між китайською та західною музикою. Третя фортепіанна соната «Пейзаж Цзяннань» є значущим фортепіанним твором, заснованим на традиційній музиці Китаю, що передається від покоління до покоління. Вона займає винятково важливе місце в історії розвитку фортепіанної музики Китаю.



Розуміння важливості збереження національної самобутності китайської музики набуває все більшого значення в сучасному світі. Композитор Сюй Чанцзюнь пише музику для національних музичних інструментів, а також для оркестру китайських народних інструментів, симфонічних та камерних оркестрів. Він прагне, щоб у будь-яких виконавських складах відчувався стиль китайської традиційної музики, яка ідеально передає дух його народу. Його творчість відображає важливі аспекти китайської культури та музичної спадщини, що відіграє ключову роль у збереженні та розвитку культурного капіталу Китаю. У галузі стилістичних напрямків та композиторських технік висловлювалася ідея відмовитися від використання орієнтирів в межах західної класичної та російської радянської музики (звертаючись до серійності, алеаторики, сонористики, мінімалізму, техніки колажу, конкретної музики, інструментального театру і т. ін.). Як джерела, які повинні призвести до створення сучасної китайської музики, пропонувалося взяти сучасну західну та стародавню китайську традиційну музику в їхньому особливому синтезі.

В межах «Нової хвилі» відновлюється глибоке розуміння унікальності стародавньої китайської музики та філософії. Композитори звертають увагу, наприклад, до категорій «статичності» та «порожнечі» у їхньому філософському тлумаченні. Описуючи особливості китайської традиційної музики, композитор Цюй Сяосун вказує на наявність в ній «психологічного відчуття часу, яке є статичним; в китайській музиці присутній стан відчуження, що відрізняється глибиною образу. Що таке статичне? Ви дивитесь на гори, на зірки і не думаєте про те, що вони рухаються. Навпаки, вони надихають відчуття чогось таємничого – саме через свою статичність» [71, 62].

Сюй Чанцзюнь – видатний китайський композитор, який активно співпрацює з західною та італійською музичною традицією. Він визнає унікальність італійської музики, зауважуючи, що італійські музиканти

завжди залишаються вірними своїй музичній традиції, що надає їхньому творчості етнічну сумнівність. Сюй Чанцзюнь бачить у цьому не лише джерело національної музичної мови, а й ключовий фактор інновацій. Його творчість спрямована на вивчення злиття традицій давньої китайської музики із сучасними західними композиторськими техніками. Він приділяє увагу не лише китайським традиційним інструментам, але й російській музиці, що підкреслює його бажання об'єднати різні музичні традиції.

Сюй Чанцзюнь має за мету зберегти національну унікальність китайської музики, створюючи твори, що поєднують у собі традиційні елементи та сучасні композиторські техніки. Його музика відображає дух традиційної китайської культури, використовуючи сучасні прийоми композиції. Нові акустичні враження, отримані в Західній музичній сцені, вразили Сюй Чанцзюня. Відмінності у цінностях китайської та західної культур часом ставили композитора в складне положення. Він розмірковував над вибором музичної мови та композиторських прийомів, які б відповідали його власній творчій естетиці. Вивчення творчості композиторів ХХ століття, зокрема творів Ігоря Стравінського, відкрило для нього шлях до сучасної музики, особливо в галузі ритму. Також його цікавили експерименти Олів'є Мессіана з ритмом, так само як і експерименти інших представників «Нової хвилі».

Все це можна побачити в його п'єсі «Новий танець дракона» (2012) для оркестру китайських народних інструментів, де многократна зміна тактовості має свою логіку. Спочатку це послідовне зменшення:  $5/4$  -  $3/4$  -  $2/4$  -  $6/8$  -  $1/8$ , що призводить до ритмічного ущільнення. Кінець п'єси відзначається тактовістю  $4/4$  у епізоді з трьома сольовими барабанами. Емоційна напруга підтримується протягом усього цього епізоду. У цьому творі композитор широко використовує ударні інструменти, які є важливою частиною китайської традиційної музики луо (锣鼓, букв. «гонги та барабани»). Природність і жвавість їхнього звучання (навіть при деяких

шероховатостях) надають оригінальності задуму; особлива звукова атмосфера виокремлює характер китайської традиційної музики зі своєю власною енергією та радісним сприйняттям життя.

Сюй Чанцзюнь також звертається до аспектів давньокитайської музики, таких як явище тиші (порожнечі, ніщо), тлумаченого в філософському контексті. До творів, в яких велике значення приділяється цьому аспекту, відноситься його камерна композиція «Тиша» для голосу та ансамблю традиційних інструментів (1985), яка вказує на бажання відобразити нематеріальний світ філософії давньокитайської думки. Ця музика акцентує увагу на звукових хвилях як основі музики, а також на тиші як втіленні філософської категорії «ніщо». Сюй Чанцзюнь вирізняється своїм індивідуальним музичним стилем, в якому поєднуються національні традиції та сучасні композиторські техніки. До його творів відносяться такі композиції, як Камерна музика «Тиша» (寂 [jì], 1985), п'єса «Слива» (梅 [méi], 2001), «Танець мечів» (劍器 [jiàn qì], 1986) в аранжуванні для лютні (柳琴 [liǔqín], струнний хордофон, аналог китайської мандоліни) та октету народних інструментів, Концерт для янцінь (揚琴 [yángqín], цимбали) «Фенікс» (2003).

Тиша в буддизмі, до філософії якого належать подібні твори, розглядається як явище, що має постійство, природність та, по суті, нематеріальність. Тиша уявляється як одне з якостей природи, з якою в Давньому Китаї тісно пов'язувалися уявлення про ідеальне духовне життя. Згідно з легендами, вчені завжди отримували відкриття від природи, очищаючи розум і подолавши світські обмеження, і в результаті такого єднання з природою вони виражали свої емоції більш повно і чітко – адже краса природи породжує в людині зовсім особливі почуття. Завдання музиканта в зазначеному контексті полягає в тому, щоб втілити образ вічної тиші в музиці. Адже, оскільки людина постійно шукає стабільність, яка є основним атрибутом ідеального духовного світу, тиша, як одне з проявів

стійкого початку, повинна привернути слухача і допомогти йому уникнути справ суєтних і мимовільних.

Користування цитрою цинь у творі також не є випадковим. Згідно з китайськими уявленнями, люди завжди прагнуть знайти мир і спокій подалі від замітань та суматохи, а гармонійне звучання цього інструменту допомагає знайти душевний спокій. Давайте розглянемо детальніше, як композитор досягає надзвичайно яскравого враження від явища тиші в цьому творі.

Для вокальної партії (меццо-сопрано), Сюй Чанцзюнь використовує рядки з класичної китайської поезії епохи Тан, а саме вірш китайського поета і філософа Лю Цзунюаня (773 – 819) «Річковий сніг» (江雪 [jiāng xuě]):

Зніжається сніг в долину річки,  
Тече у воду наскрізь його тінь.  
Вітри гір іде від сходу до північних сторін,  
Де біле покривало не скінчиться вічно.

Ці вірші втілюють образи природи, віддзеркалюючи красу річкового снігу, течії води та легкості вітру. Сюй Чанцзюнь вдало вписав ці ліричні образи у свою музику, використовуючи цитру цинь як символ природи та містичного спокою. Таке поєднання музичних тем і поезії створює неповторний образ, де слухач може відчутти гармонію з природою і спокій, які втрачаються в сучасному світі суматохи та турбот.

Сюй Чанцзюнь не йде по шляху копіювання та колажу традиційних елементів, а передає дух традиційної музики, дух реального та уявного, простого та нескладного – того, що становить яскраве вираження самої суті китайської культури. Він використовує сучасні композиторські техніки у поєднанні з принципами побудови музики, пов'язаними з давніми традиціями, демонструючи оригінальність стилю та задуму.

Сюй Чанцзюнь також активно ділиться своїми знаннями та досвідом через лекції, проведені як в Китаї, так і за кордоном. Він обіймає посади ректора Тяньцзінської консерваторії, наукового керівника аспірантури Центральної консерваторії, голови вченого ради Центральної консерваторії та інших. Крім того, він був лауреатом різноманітних національних та міжнародних премій, а його твори регулярно звучать в різних частинах світу.

У другій частині твору вокальна партія містить повний ряд. Основним елементом серії є перший мотив, який утворюється від послідовності звуків так, що в ній утворюються відрізки ангемітонічного пентатонічного музичного ряду (тона 1-5: d-c-g-es-f). Перші п'ять звуків стають ведучим мотивом серії; це мелодійна структура, яка пронизує всю композицію. В середині цих п'яти тонів можна виділити три субмотиви: 1) d-c, 2) d-c-g, 3) g-es-f. Вони звучать в різних голосах, включаючи партію меццо-сопрано, де йдеться про відчуття запуску та самотності. Наступні тони також утворюють бесполутоновий ряд, і разом вони складають 12-звуковий «ангемітонний» ряд. Композитор описує свою техніку як вільно серійну в інтродукції до партитури, хоча вона відрізняється від західного трактування. Серію та її ланки композитор трактує як тематичний матеріал своєрідної трьохчасткової форми, де середній розділ є смисловим центром (в ньому ідея твору висловлюється в словесному тексті вокальної партії), а крайні частини виконують функцію вступу та завершення.

Серії, що включають ангемітонові ряди, були використані і іншими композиторами, наприклад, корейським композитором Ісаном Юном у циклі «П'ять п'єс для фортепіано» (ориг. «Fünf Stücke für das Klavier»), з якого він дебютував у 1958 році на Дармштадтських курсах, а у 1980-х роках до цього прийому звернувся китайський композитор Чень Мінчжі (陈铭志 [Chén Míngzhì], 1925–2018), який створив цикл «Вісім п'єс для фортепіан» (钢琴小品八首 [gāngqín xiǎopǐn bā shǒu], 1982). У особистому розмові з Янь

Цзянанем композитор також пояснює включення октавного звуку в серію тим, що в давньокитайській системі люй люй, подібно до піфагоріївської системи, між першим тоном та тринадцятим тоном (c-cis-d-es-e-f-fis-g-as-a-b-h-his) утворювалася збільшена октава (ширша за чисту на піфагоріївську кому), що підтверджують інші джерела [84, 261].

Одним з основних засобів передачі ідеї тиші в даному творі є використання принципу динамічних сплесків, які закінчуються різкими спадами, наче акцентуючи увагу слухачів на моменті ослаблення гучності для більш виразного відчуття її відсутності. Посиленню ефекту сприяє неперервне оновлення інструментарію, за яким начебто ховається бажання заплутати слухову пам'ять з метою більшої привабливості слуху до єдиного стійкого елемента — динамічних спадів. Автор таким чином направляє всі засоби на те, щоб у центрі уваги були моменти тиші. Складність акордів губного органу шена (笙 [shēng]), а також інтенсивність динамічних підйомів і падінь становлять унікальний рельєф твору. Так, на початку п'єси великий гонг дало (大锣 [dàluó]) грає три витримані ноти в динаміці *p*, після чого вступає шен (*fp*), який вважається одним з найважливіших стародавніх китайських інструментів. Це порушує встановлене спокійство і поглиблює слухачів в таємничий процес, в якусь нову реальність за межами відомого нам світу. Через 12 секунд такого стриманого звучання з'являються звуки юньло (云锣 [yúnlúo], інструмент з кількома гонгами невеликого діаметра, розміщеними на вертикальній підставці) та щипкового люциня (*f*), що стає яскравим контрастом попередньому матеріалу; проте так само несподівано звучання змінюється знову повернутою динамікою *p* (таємно лунають невиразні акорди губного органу шена).

В третьому такті *crescendo* поступово призводить до *mf*, а потім знову виникає «обрив» (гостре *p*). Протягом усього твору використовується принцип динамічних хвиль, різко завершуючись спадом (*p*). Пізніше додаються нові інструменти (колотушка банцзи — 梆子 [bāngzi]) і набір з

десяти гонгів шимяньло (十面锣 [shímiànluó]); потім цитра гучжен (古筝 [gǔzhēn]): таким чином, темброве crescendo діє нарівні з динамічним.

Незважаючи на те, що динаміка і статика — два взаємовиключаючих стану, вони внутрішньо амбівалентні. Динамічна музика також може створити відчуття статичності. Якщо певний звук має велику інтенсивність і, з'являючись, створює відчуття динамічності, але при цьому триває довго, він починає відтворювати ефект статичності. Психофізіологи Девід Креч (David Krech) і Річард С. Крачфілд (Richard S. Cruthfield) вважають, що такий ефект пов'язаний з психологією сприйняття і, зокрема, з принципом «пересичення» (також називаний «приспосуванням»). Активність сприйняття людини зменшується, якщо їй пропонується спостерігати за одним і тим же явищем без змін; потрібна постійна стимуляція для підтримки активності на необхідному рівні [150, 60-64, 70-76].

Даний психологічний феномен пояснює втрату інтересу та чутливості при прослуховуванні одного незмінного звуку, оскільки виникає враження насиченості і непорушності одночасно. Тому Сюй Чанцзюнь з кожною новою серією акустичних подій додає новий елемент: новий тембр чи ритм. Одним із таких додатків є елемент алеаторики: композитор вдається до графічного позначення ритмічної клітини з приблизним відповіданням припущеному висотному малюнку, що надає виконавцеві достатню свободу для варіювання її в процесі виконання. Однак, як тільки подібна «графіка» починає повторюватися протягом певного часу без змін, вона швидко у сприйнятті слухача перетворюється на фонову фігурацію. Природнім розвитком музичного процесу стає постійне оновлення матеріалу.

Поєднання інструментів та голосу, обране композитором для п'єси «Тиша», створює багату палітру тембрових засобів. Ці темброві шари (голос, струнні, ударні, духові) охоплюють різні регістри: вокальна партія в основному сфокусована на середньому реєстрі, забезпечуючи його м'яке звучання; лютя охоплює верхній реєстр, де звучання цього інструменту

стає сухим і точним. Шен об'єднує всі регістри у своєму звучанні. Ударні представлені групою, до якої входять великий гонг дало, набори гонгів юньло (більше 10 інструментів) і шимьяньло, дерев'яна риба 18 (木鱼 [mùyú]), колотушка банцзи, барабан баньгу (板鼓 [bǎngǔ]), а також інструмент симфонічного оркестру – бубон. Ці інструменти, які мають яскраве звучання, не лише доповнюють темброву палітру твору, але й підкреслюють важливу роль ритму. Заключний розділ п'єси побудований на обробці спадаючої інтонації ангемітонного тетра хорда (h - a - f# - e). Вона повторюється на різних октавах у різних інструментів, і така варіація тембрів та реєстрів також створює ефект оновлення. Однак це оновлення має на меті не досягнення кульмінації: зменшуюча динаміка малює в уявленні поступове віддалення образу, переносячи слухача – в безмежний простір, що вводить його в вічність. Саме «течія» звуку, його життя в музичному просторі, наче навіть образ вічної тиші. «Тиша» – чудовий зразок того, як композитор працює з відношенням динаміки і статичності. Взагалі у цій композиції статичного більше, ніж динамічного. І, тим не менш, слухач не лише відчуває тишу та емансипацію категорії порожнечі, але й зберігає активну слухову увагу. Оцінюючи внесок «Нової хвилі», Сюй Чанцзюнь зауважує: «... її основне заслугування – у поєднанні сучасної західної музики з традиційною китайською. Вишуканість і художня привабливість давньої китайської музики переплітаються з сучасною західною, і таким чином відображається складне взаємовідношення між Китаєм та рештою світу. Заслуга цієї особливості музики «Нової хвилі» та її цінного досвіду варто досліджувати і мати на увазі». Отже, рух «Нової хвилі» в китайській музиці виявився логічно підготовленим попередньою історією розвитку музичної культури. Він узагальнив досвід зарубіжних колег, а в той же час виявив нові риси рідної культури. Синтез цих двох складових, своєрідно воплотившись в творах Сюй Чанцзюня та його сучасників, в значній мірі визначив обличчя сучасної китайської музики.



## Висновки до третього розділу

Виявлено два аспекти традиційності у фортепіанній музичній культурі Китаю, а саме інструментальна музика та пісенна культура, відображають глибокий зв'язок між музикою та культурою Китаю. Їхнє поєднання відображає різноманітні аспекти китайської музичної естетики та підтверджує вплив традиційних музичних форм на формування фортепіанної культури. Крім того, базовим елементом фортепіанної музики стали традиційні китайські народні пісні, що відображають регіональні особливості та культурний спадок Китаю.

Аналіз специфічних рис регіонів, відображаючих музичні характеристики кожного, допомагає виявити сутність соціально-історичного розвитку. Для цього було розглянуто кілька ключових складових, включаючи географічне розташування та провінції, діалектику, жанри, характеристики та специфіку пентатонічного ладу.

Географічне розташування та провінції відображають регіональні особливості, які впливають на музичні традиції. Діалектика відображає мовні та культурні відмінності, які також впливають на музичну спадщину. Жанри музики відображають місцеві музичні уподобання та тематику. Характеристики музики можуть включати такі аспекти, як ритм, мелодія, інструментальний склад і т.д. Специфіка пентатонічного ладу є важливим аспектом, оскільки вона визначає особливості музичної гармонії та мелодики в кожному регіоні.

Основні константи музичної традиції Китаю є ключовими елементами, що визначають китайську музику як носія національної традиції. Ці константи відтворюються протягом розвитку музичної культури та складають характеристики, що роблять її відмінною від західної традиції.

Серед цих констант можна відзначити:

Континуально-циклічне музичне мислення, яке базується на інтуїції та відображає принцип нескінченості космосу і всесвіту.

Сакральність символіки, яка відображається у зв'язку музичної граматики з космологічними немусичними явищами, такими як розташування небесних тіл, квіти, аромати, пори року.

Використання музики як втілення понять астрології, філософії, математики, релігії, а також емоційного змістовного навантаження ладів та ритмів.

Інтровертний характер творчості та тяжіння до стану самозавантаження та медитації.

Модальна система та лади модального типу, такі як пентатоніка, гептатоніка та їх похідні, що відображають специфіку звукорядів.

Імпровізаційність як принципова складова, яка виходить за межі простого способу виразності і стає необхідним елементом музичної культури.

Ці константи не лише визначають музичну культуру Китаю, але і відображають глибокі традиції, що мають важливе значення для китайського суспільства та культури в цілому.

## ВИСНОВКИ

1. Визначено два ключові етапи творчого еволюціонування китайської фортепіанної музики у контексті історичного розвитку, які відображають глибинні зміни в сприйнятті та використанні національних музичних традицій. Перший етап, охоплюючий період до 1980 року, свідчив про домінування впливу вестернізації на створення фортепіанних творів у Китаї. У цей період більшість композиторів наслідувала європейський романтизм та імпресіонізм, а національні мелодії аранжувалися відповідно до стилів Заходу. Основними характеристиками були гармонійні, фактурні та композиційні норми європейської музичної традиції, які відтворювалися у китайських фортепіанних творах.

Другий етап, розпочатий з 1980 року, відзначається інтенсифікацією творчих пошуків серед китайських композиторів та їх прагненням до створення індивідуального стилістичного рішення. У цей період особлива увага приділяється національній музичній спадщині, де композитори досліджують її базові характеристики, такі як структурні особливості, метроритмічні та метро-темпові характеристики. Тут важливо відзначити рух від простого аранжування національних мелодій до використання їх як основи для розробки нової музичної концепції. Композитори екстраполюють немусичні ідеї, такі як філософські та поетичні, на музичний матеріал, що призводить до унікального художнього виразу у китайській фортепіанній музиці.

Цей етап творчого розвитку ілюструє суттєві зміни у сприйнятті та використанні національних музичних традицій. Систематичне використання елементів національної музики та пошук нових шляхів її інтерпретації дозволяє китайським композиторам не лише створювати музику, але і виражати філософські, культурні та історичні аспекти китайського суспільства через музичне творіння.

Таким чином, історичний розвиток китайської фортепіанної музики до та після 1980 року відображається як перехід від вестернізованого стилю до пошуку індивідуальної ідентичності через використання національних музичних традицій. Ці етапи створюють платформу для подальшого розвитку унікального музичного виразу у китайській фортепіанній музиці та відображають складний процес взаємодії між традицією та сучасністю у музичній культурі Китаю.

2. Охарактеризовано процес трансформацій національних традицій та обрядів з позицій їх еволюції у творчості китайських композиторів, а саме:

- на прикладі творчості Тан Дуна, розглянуто звернення до ритуальності твору, його обрядового значення, а саме обряду Уно (опера «Носі»); магичності дії народного традиційного обряду у провінції Хунань (камерна композиція «Диявольське діяння»). Виявлено, що основою стає використання специфічного інструментарію, а саме традиційних музичних інструментів, таких як піпа і струнний квартет, а також різноманітного спектру матеріалів, таких як папір, камінь і метал, а також людський голос, зокрема традиційний метод плачу, як спосіб передачі обряду екзорцизму;

- на прикладі творчості Чжоу Лун, зокрема композиції «Дзен», проаналізовано вплив на спосіб мислення та сприйняття світу музикантів релігійно-філософських поглядів, таких як буддизм, даосизм та суфізм, а саме виявлено використання стрункої системності метроритмічної організації, зокрема пауз, а також фактурної організації, як відбиття феномену принципу буддистської теорії про шун'ята (пустоту), де всі явища природи розглядаються як пустота, але й відображення складної світової системи бажань, ідей та свідомості;

- на прикладі творчості Цюй Сяосун («Тиша I: Тиха долина») розглянуто використання буддистських ідей Лаоцзи, яку композитор трактує з позицій впливу індійського буддизму та ідей Дзен Джона Кейджа, а саме через музичну тканину, використання пауз та звучання, створення аналогії

буддистської філософії, де рух відображає тимчасовість і змінність світу, а спокій – його безмежну та непохитну сутність. В цілому типова естетика та філософія дзен, характеризується використанням лаконічних та економних засобів виразності. Ця специфіка впливає на синтаксис музичної традиції;

- буддійське поняття «Бодхі» розглянуто у творчості композитора Сюй Мендун, а саме серії камерних творів «Бодхі I-IV» для різних музичних інструментів, у тому числі ансамблю гуцинь і сяо, що має своє коріння в старовинній китайській музичній традиції як символ гармонійного поєднання двох різнорідних тембрів. Виясвітлено також звернення до естетики мінімалізму, що полягає у використанні коротких мотивів остинато та геміольного перебір такту, прийому, коли в метричному відношенні між ділянками музичної теми або мелодії використовуються два відмінних ритми.

- поняття «Дао» як прояв філософського та релігійного знайшов відбиття у симфонії «Даосизм» композитора Тан Дуна, де склад оркестру практично повністю відтворює склад традиційного даоського обряду, з використанням переважно традиційних ударних та духових інструментів, а також бас-кларнету та контрафаготу, які імітують сумні звуки даоських труб куаньцзи;

- розглянуто творчість Тан Цзяньпін, а саме два твори, були написані наприкінці ХХ ст.: композиція «Сюаньхуан», яка є похідною від «Іцзин» та «Хоуту», де виражено ідеї конфуціанства «жуші».

Виявлено, що у китайській традиції філософія функціонувала не як академічна категорія, а як релігійно-філософський концепт який через трансформацію основних принципів, а саме підпорядкованістю політичній та моральній практиці, тобто редукцією до так званої практичної філософії виступав як складова синтезованого образно-музичного мовлення метою якого було відбиття пануючої системи етики, ритуалу, управління країною та побудови ідеального суспільства.

3. Прослідковано процес асиміляції традицій західних культур у контексті сучасного китайського мистецтва й виявлено, що діалог культур став певним підґрунтям для достатньо стійкої взаємодії музичних культур, які у дискурсі свого комунікаційного простору набули метафізичного змісту. Аналіз впливу західної музичної практики на китайські музичні твори свідчить про трансформацію мови та структури музичних композицій. Ця трансформація проявляється через активне використання мажорно-мінорної ладової системи, узяття за основу класичних західних форм і жанрів, а також включення текстурних елементів, таких як мелодія з супроводом, контрапункт і терцові акорди. У якості прикладів асиміляції традицій західної та східної цивілізацій проаналізовано цикл «Спогади про моє рідне місто» Ці Вана, а саме наведено твори «Миленька дівчина сумує за нареченим», де спостерігається поєднання пентатоніки (китайська традиція) та гармонії у супроводі (західна традиція); «Боро-тала у сні», де тритактність поєднується з фактурою вальсу, що надає музиці мрійливий характер; феномен еkleктизму виявлено на прикладі композиції «Спів рідного міста з бубном», де відбувається синтез китайських мелодійних ліній, циганських музичних модусів та ритміки танго.

Проаналізовано творчість китайських композиторів, які інтегрують елементи західної масової музики у свої композиції, що свідчить про глибокі та значущі зміни в музичній практиці, обумовлені процесами глобалізації культури. Прикладом такої інтеграції є твір Інань Вана «Ритм», де ритмічна структура та ладова організація, оповиті вальсовою жанровою концепцією, насичені джазовими інтонаціями, що є характерними для музичного канону західної культури. Наявність джазового впливу свідчить про відкритість китайських композиторів до західних музичних традицій, а також відображає їхню здатність до творчого переосмислення і адаптації. Використання синкоп та характерних для блюзового стилю прийомів, таких як глісандо та акцентування пониженої п'ятої ступені ладу, відтворює не

лише музичні елементи, але й культурні та історичні контексти, що збагачує звучання твору і забезпечує йому глибину і автентичність.

Елементи авангарду розглянуто на прикладі композиції «Ліана» Тяньцзі Вана. У цьому творі втілено результати асиміляції західного авангарду, а саме застосування кластерів, шумів, вібрато, глісандо та інших засобів сонористики, які створює потрібну атмосферу та художній образ твору. У контексті сучасних стильових змін проаналізовано твір «Баркарола» Цзянана Тяня, де прослідковується зв'язок між поліфонічним письмом та серійною технікою. Проаналізовано творчість Сяонань Сюй, який у своїй творчості демонструє органічне поєднання власних традицій з західними, як яскравий приклад взаємодії культур. У його Фантазії №1 виділяється унікальне злиття західного жанру фантазії з східною методикою формоутворення, що ґрунтується на імпровізаційному підході до структури. Так само спостерігається вплив західних музичних поглядів на структурну цілісність у «Варіаціях на тему китайсько-монгольської пісні». Також у композиції використовується тип фактури, який характерний для традиційного китайського інструменту, що відзначається особливо виразним використанням засобів виконання та музичного мислення. Бурдон, який використовується композитором на початку твору, є традиційним прийомом, для виконання музичного твору на шені. Інтеграцію та асиміляцію сонористичних технік також підтверджує аналіз першої частини «Токкати» Іфея Чжао, де композитор демонструє використання мікротональності, розширення звукового спектру інструментів та наголос на фактурній складності. Відзначається використання техніки імпровізації в контексті структурованої композиції, що є характерним для жанра токати, а також інтегрує специфічні національні інструменти та їх тембри в контексті західної сонористики, що сприяє формуванню нової музичної ідентичності.

4. Визначено риси китайської музичної естетики з позицій розвитку фортепіанної культури й виявлено, що концепція «Жонг хе» (中和), або

«центральна гармонія», відображає філософські уявлення про рівновагу та співзвучність, що є невід'ємною частиною китайської естетики. Цей принцип утілює давню китайську філософію та культурні цінності, де «Хе» (和) вказує на ідею гармонії, а «Жонг» (中) відображає бажання досягнення рівноваги та центру. У контексті музичної творчості, концепція «Жонг хе» (中和) відтворює глибоке уявлення про звуковий образ, що переважає не лише музичні аспекти, але й філософське сприйняття та духовний вимір музичного твору. Ця ідея віддзеркалює ідеали конфуціанської етики, які спрямовані на досягнення гармонійного співіснування людини з природою. Концепція «жонг юн» (中庸), пов'язана з конфуціанською філософією, має буквально значення «поклоніння гармонії» і виражає ідею досягнення оптимального стану поміркованості та рівноваги у всіх аспектах життя. Впровадження принципів «жонг юн» (中庸) і «жонг хе» (中和) сприяє створенню музичного твору як виразу ідеальної гармонії та рівноваги, що відображає внутрішній світ та духовний стан композитора, а також його відношення до соціокультурного контексту. Водночас акцентовано, що Жонг хе, хоч і сприяє гармонії та балансу у музичній творчості, також виявляє свої обмеження: відсутність стимулюючої конкуренції та драматичного напруження, а також тенденція до зосередження на текстурній гармонії. Це може призвести до збіднення динаміки та емоційної насиченості музичних творів, адже прагнення до стабільності може стримувати використання відчуттєво більш ризикованих і креативних музичних форм. Концепція «жонг хе» функціонує як символ ідеального стану у музиці, а також як модель для побудови більш широкої соціальної гармонії, що виступає важливим елементом конфуціанського суспільства. Вона символізує культурну ідентичність, що взаємодіє з естетичними ідеалами та моральними цінностями, притаманними китайській традиції.

Естетичний принцип – Інью роу (陰柔), або «жіноча м'якість», відзначає важливість м'якості, гнучкості та пасивності, які відрізняються від більш



активних форм вираження структурної організації, що є традиційним для західної музики. Ця естетика впливає на структуру та тембральне розмаїття китайської фортепіанної музики та сприймає мистецтво як вираз духовного зв'язку з природою. Вона ставить акцент на емоційному виразі та гармонії з природними ритмами життя. У контексті західної музики, де переважають структурна складність та теоретична формальність, «Шень юнь» відзначається своєрідним підходом, що керується виразом емоцій та співзвучністю з природними проявами життя. Такий контраст у підходах підкреслює глибокі відмінності між культурними уявленнями про музику, де західна традиція орієнтується на структуру, а китайська - на співзвучність з духом природи.

Проаналізовано традиційні лади китайської музики у системі їх естетичного навантаження відповідно до специфіки формування національної традиції. Пентатонічна шкала у Китаї відображає концепцію всесвітньої гармонії та космологічного порядку, що є важливим в китайській культурі. Ця система нот стала основою для китайської музичної теорії та практики, підкреслюючи унікальне розуміння музики, відмінне від західної традиції. Виявлено та проаналізовано три типи гептатонічних ладів, які розвинулись з пентатонічної шкали Я Юе (використовується для ритуальної музики та музичної освіти, такі жанри, як Кунь Цю, Пі Хуан та Пекінська опера (京劇)), Цін Юе (походить із народної традиції та набув популярність на північному заході Китаю), Янь Юе (має корені в традиційній індійській чи арабській музиці та має сильний вплив на народні пісні Сіньцзян та використовується у святковій музиці та всіма соціальними класами). Виявлено, що при використанні ладової структури, традиційної китайської музики, для гармонізації китайської мелодії композитори використовують систему мажорно-мінорних співвідношення західної культури як базис. Виокремлено два аспекти традиційності у фортепіанній музичній культурі. Перша лінія вибудовується з інструментальної музики,

друга формується на основі пісенної культури Китаю. При цьому наголошено, що у інструментальній лінії, ладовий устрій визначає специфіку жанрових моделей, що складають традиційний канон китайської музичної практики. Це виражається у двох основних категоріях музики: сольній та ансамблевій. Сольна музика, виконувана на різних інструментах, передає унікальні звукові можливості кожного інструменту і відображає значення традиційних творів у китайській культурі. З іншого боку, ансамблева музика, утворена групою музикантів, розкривається у багатьох формах, від струнних ансамблів до ансамблів духових та ударних інструментів, кожен з яких має свою унікальну звукову палітру. Ці категорії відображають різноманітні аспекти традиційної китайської музичної естетики та відображають глибоке зв'язок між музикою та культурою Китаю, що власне й вплинуло на формування фортепіанної культури. Виявлено, що базис для фортепіанної музики склали традиційні китайські народні пісні, які можна поділити на чотири основні жанри: сяодяо, шанге, хаоцзи та янге, які втілюють регіональні специфічні риси Китаю, відображають географічне розташування, культурні особливості, що впливають на музичні традиції та стилістику жанру.

5. Проаналізовано специфічні риси регіонів, які відбивають музичні характеристики кожного, та які втілюють сутність соціально-історичного розвитку. Для характеристики було обрано такі складові як Географічне розташування/Провінції, Діалектика, Жанри, Характеристики, Специфіка пентатонічного ладу й виявлено:

- Північно-східна рівнина, що охоплює провінції Шаньдун, Хебей, Ляонін, Цзілін, Хейлунцзян, південну частину Хенаня та місто Сюжоу, відома своїми унікальними музичними традиціями. Цей регіон характеризується використанням різних діалектів та стилів, таких як Сяодяо, янге, хаози. Мелодії, розроблені в цьому контексті, відрізняються глибоким і насиченим звучанням, а їх діапазон широкий, часто використовуючи шести- або семитонові музичні шкали. Традиційні

композиції цього регіону покладаються на такі гармонічні лади, як Ці, Шан, Гун та Ю.

- Північно-західне плато, що включає провінції Шаньсі, Ганьсу, Нінся і північну частину Шаньсі, Гуанжонг, Куанхай та Внутрішню Монголію, також має свої особливі музичні характеристики. В цьому регіоні мовлявся певний діалект, а також властиві музичні стилі, такі як Шанге, янгге, Сяодіао. Мелодії відзначається глибоким та тривалим звучанням, причому мелодії акцентують 4-ті інтервали. У музичній теорії цього регіону популярні п'ятитонові шкали без ступеня ю, а також шести- або семитонові шкали. Характерні лади для цієї музичної традиції – це Ці та Шан.

- Цзян Хуайська рівнина, Північний Цзянсу та Північний Аньхой, входить до групи ареалів Цзянхуайського діалекту китайської мови. У цьому регіоні поширені музичні жанри такі як Сяодяо та Шанге. Народні пісні, що відзначаються перехідним стилем від північних до південних традицій, відіграють значну роль у музичному культурному контексті регіону. Характерною особливістю є використання пентатонічного ладу, що переважає у музичних композиціях даного району, а також використання шеститонних або семитонних музичних ладів. Розповсюджені музичні лади включають гун, цзи та ю.

- Цзян Чже рівнина, що включає південний Цзянсу, південний Аньхой, Шанхай та Чжецзян, належить до ареалів діалекту регіону Жянчжоу. У цьому районі поширені музичні жанри, такі як Сяодяо, Шанге та Юге. Мелодія відзначається легкістю та мелодійністю, використовуючи три ноти, розташовані в порядку послідовності. Пентатонічна шкала є характерною для цього регіону, а також використання музичних структур зі звуками зі звуками Цзи, Гун, Ю та Цюе.

- регіон Мінь Тай, є поширений мінський діалект, відомий своїми музичними жанрами, такими як Хаоцзи, Сяодяо, Шанге та Чуанге. Мелодійний діапазон у цих жанрах достатньо стислий, а ритмічні структури

прості. Для цього регіону характерним є звернення до шеститонних ладових структур та використання музичних режимів із звуками Ю та Цзи.

- Музичний регіон Юе, що охоплює провінції Гуандун та західне Цзянсі, відзначається застосуванням кантонського діалекту та різноманітністю музичних жанрів, серед яких Шанге, Хаоцзи, Цайцзе та Юге. Мелодії, що виконуються, часто імпровізуються рибалками для передачі своїх емоцій та вражень. Цей регіон характеризується використанням шеститонного ладу зі звуками Цзи та Шанге, що надає музиці особливу атмосферу та виразність.

- Регіон рівнини Цзян Хан, охоплює Хубей та південне провінції Хенань є джерелом традиційної китайської музики, яка відома за своєю різноманітністю та виразністю. Мандаринський діалект, характерний для регіону, використовується у виконанні різноманітних жанрів, таких як Тянге, Хаоцзи та Шанге. Мелодія вирізняється вогняними емоціями та гумористичним відтінком, що властивий як південним, так і північним характеристикам. Використання трьохнотної структури утворює пентатонічну шкалу, що дозволяє створювати характерні музичні образи за допомогою таких структур, як Гун, Шан, Цзи, Чжи та Ю.

- регіон Сян, Мелодія в музиці провінції Хунань, яка відома своєю багатшаровістю та різноманітністю, відтворюється за допомогою різноманітних жанрів, таких як Шанге, Тянге, Хаоцзи та Сяодіао. Мандаринський діалект, характерний для регіону, використовується у виконанні різних стилів. Мелодія спирається на режим Ю, щоб сформувати трьохнотну структуру, яка включає ноти Ю, Гун та Цзюе (ля, до, мі). Використання пентатонічної шкали дозволяє створювати характерні музичні образи, підкреслені режимом Ю.

- Регіон Ган, де у музичній традиції провінції Цзянсі, що базується на місцевому діалекті гань, відзначається використанням жанрів, таких як Шанге, Тянге та Чаге. Вони розробляються з врахуванням особливостей даного діалекту. Фольклорні композиції цієї місцевої

культури відрізняються естетикою мелодичного евфемізму та простотою ритмів. Використання пентатонічного ладу дозволяє досягати виразності музичних образів, а це підкріплюється використанням ладів Жі та Цзюе.

- Південно-західне плато, що охоплює провінції Юньнань, Гуйчжоу, Сичуань, Чунцін, Шаньсі, Гуансі, Хунань та Хубей, характеризується розмаїттям місцевих культур. У фольклорних композиціях, що базуються на сичуанському діалекті, використовуються жанри Шанге, Сяодіао та Хаозі. Їхня особливість полягає у широкому діапазоні та виразному використанні достатньо простих за структурою музичних ліній, що надає звучанню прямолінійності, радісності та багатства селянського колориту. Використання пентатонічних шкал у чотири- або п'ятиноотних ладах Ю, Жі та Шанг допомагає створити унікальну атмосферу музичних творів.

- регіон Хакка, етнічна група, яка поширена у різних регіонах. У фольклорі хака, який базується на хакаському діалекті, широко використовуються жанри Шанге. Ці народні пісні є усною літературою з багатою тематикою, простою та живою мовою, а також лаконічними метафорами та римами. Вони часто виконуються на чотири- або п'ятиноотних пентатонічних шкалах у режимах Ю та Жі.

6. Виявлено, що традиційна культура Китаю отримала своє збереження та втілення у сучасній фортепіанній музиці та сформувала стійку константу, куди входить низка жанрів, художніх засобів, прийомів, композиційних закономірностей, структур, а також образну систему, семантику, яка склалася в різні часи, насамперед у історичному дискурсі нації та закріпилася у процесі розвитку. Музична традиція Китаю не є застиглим конгломератом, а завжди має контакт з сучасністю, як на рівні країни, так й на рівні діалогу «Схід-Захід», що дозволяє трактувати її як достатньо гнучку, з постійним стриженом систему.

З позицій виокремлення типових рис розглянуто такі жанри як прелюдії для фортепіано (Діна Шанде, Чжана Шуая Хуана Аньлуня), цикли

прелюдій та фуг (Ченя Мінчжі, Вана Лісана), фортепіанні мініатюри, які були названі композиторами прелюдіями (твори Сан Тонга, Є Сяогана та інших), а також програмні композиції, які за певними критеріями можна класифікувати як прелюдії («Шість прелюдій» Чу Ванхуа, «Дві прелюдії, що розповідають тобі» Чжу Цзяньєра, «Три фортепіанні п'єси на китайську народну пісню» Діна Шана), фортепіанні аранжування Ван Цзяньчжун («Три варіації на тему Мей Хуа», «Річка Люянь», «Сто птахів воспівають фенікса», «Пісня на дорозі», «Кольорові хмари йдуть за місяцем», «Чотири народні пісні Шаньбей»), сонатна творчість та інші жанри у Цзян Веньє (серія фортепіанних композицій «Міріорама Пекіна», Третя фортепіанна соната «Пейзаж Цзяннань»). В межах «Нової хвилі» охарактеризовано творчість Цюй Сяосун та акцентовано на композиторському доробку Сюй Чанцзюнь п'єса «Новий танець дракона», «Тиша», варто наголосити, що у цього композитора також розглянуто й камерні твори - п'єса «Слива» (梅 [méi], 2001), «Танець мечів» (劍器 [jiàn qì], 1986) в аранжуванні для лютні (柳琴 [liǔqín], струнний хордофон, аналог китайської мандоліни) та октету народних інструментів, Концерт для янцінь (揚琴 [yángqín], цимбали) «Фенікс» (2003).

Викоремлено основні константи музичної традиції Китаю, які зберігаються протягом розвитку музичної культури та є ключовими для визначення китайської музики як носія національної традиції. Серед таких можна зазначити континуально-циклічне музичне мислення, переважно позаконкретними визначеннями, що базується на інтуїції, принцип нескінченного космосу та всесвіту, що є відмінним від детермінованого музичного мислення західної традиції, де існують більш струнку впорядкованість, замкнутість та визначеність; сакральність символіки, будізм як зв'язок музичної граматики з космологічними немусичними явищами: розташування небесних тіл, квіти, аромати, пори року; музика як втілення у художній діяльності понять астрології, філософії, математики,

релігії, а також емоційне змістове навантаження ладів та ритмів; використання релігійних традицій для створення стану позадіяльності, чуттєво-образного мислення. Також відзначається інтровертний характер творчості та тяжіння до стану самозавантаження та медитації. Окремо визначається модальна система та лади модального типу (специфіка звукорядів у тому числі): пентатоніка, гептатоніка та їх похідні. Імпровізаційність виокремлюється як принципова складова, а не тільки як спосіб виразності, наприклад як у музиці західної традиції.

Отже, музично-історичний генезис традицій демонструє, що при акцентуванні постулату постійного, відбувалася трансформація музичної культури, де у тому числі проглядається тенденція до комунікації з західною культурою з позицій стимулювання збереження культурних традицій. Зазначене утворює потенційний напрямок дослідження інтегративності музичного етосу як духу епохи, де поєднується сутність традиції для формування цілісної картини музичної реальності. Таким чином, проведен дослідження не є вичерпним з окресленої тематики вивчення культурних традицій й передбачає багатовекторні подільші наукові розвідки.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно, Теодор В. Теорія естетики : монографія. Київ : Основи, 2002. 518 с.
2. Алєндєр І. Музичні інструменти Китаю. Ілюстрований нарис .Латвія.2001 р. 328 с.
3. Айзенштадт, С.А. Фортепіанна культура Китаю та Кореї очима американських дослідників Проблеми музичної науки. 2013 р. № 2. С. 6–11.
4. Бай Є. Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства спец.17.00.03. Харків, 2014. 19 с.
5. Бертуччолі Дж., Мазіні Ф. Італія та Китай [кит. мовою, переклад з італ. Сяо Сяо Лінь]. Пекін : The Commercial Press, 2002. 329 с.
6. Бродель Ф. Граматика цивілізацій. Лівос, 2014. 231 с.
7. Бу Лі. Розвиток фортепіанної музики в Китаї періодів Нової та Новітньої історії [кит. мовою]. Вісник консерваторії імені Сі Сінхя. Гуаньчжоу, 2004. С. 48 – 87
8. Буш Г. Діалектика та творчість. Рига: Автос, 1985. 318 с.
9. Бянь Мен. Формування і розвиток фортепіанної культури Китаю [кит. мовою]. Пекін: Хуа Ле, 1996. 181 с.
10. Ван Анью. Дослідження китайських фортепіанних творів в контексті гармонії нової епохи [кит. мовою]. Ухань: Видавництво Сіаньського університету, 2004. 264 с
11. Ван Анью. Проблеми гармонічних інновацій в музичних творах Китаю нашого часу [кит. мовою]. Вісник Центральної консерваторії. Пекін:, 1985. С. 14 – 18
12. Ван Ін. Культурологічні роздуми про фортепіанну транскрипцію «Три прощання з заставою Янгуань» [кит. мовою]. Журнал Хенаньського університету науки і технології. Хенань: Видавництво Хенаньського університету, 2009. Том 12. С. 61 – 64.



13. Ван Ін. Особливості втілення національних традицій у фортепіанному мистецтві Китаю, естетичний аспект сприйняття [кит. мовою]. Тяньцзінь: Тяньцзіньська консерваторія, 2007. 258 с.
14. Ван Лісань. Новий рух і старе коріння [кит. мовою]. Дослідження китайського мистецтва. Пекін, 1986. №3. С. 12 – 16
15. Ван Сяоя. Створення фортепіанної музики в культурному контексті сімнадцятого року заснування Китайської Народної Республіки [кит. мовою].. Композиція. 2013 р. № 5. С. 112–114.
16. Ван Цзидун. Дослідження «методу структури висоти звуку» в музичних творах Чжоу Венчжуна. Дис. ... доктор. Музика і танці. Шанхай: Шанхайська консерваторія, 2013. 153 с
17. Ван Цзін. Загальна теорія мистецтв [кит. мовою]. Пекін: Центральна музична консерваторія, 1993. 445 с.
18. Ван Чанкуй. Культура китайської фортепіанної музики [кит. мовою]. Пекін: Вид-во щоденної газети Гуан Мін, 2010. 270 с
19. Ван Чжисинь. Історія релігійних ідей в Китаї [кит. мовою].. Шанхай: Шанхайський книжковий магазин Саньянь, 1988. 288 с.
20. Ван Юйхе. Історія сучасної китайської музики [кит. мовою]. Пекін, 2005. 377 с.
21. Ван Юйхе. Огляд творчості китайських композиторів в період Нової та Новітньої історії [кит. мовою]. Пекін, 1998. 311 с.
22. Вей Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю. дис. ... канд. искусствоведения. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 221 с.
23. Вей Тінге. Розвиток фортепіанної творчості у Китаї. Вивчення музики [кит. мовою]. Пекін, 1983. 227 с.
24. Вей Тінге. Співвідношення традиційного і сучасного музичних напрямів у китайській фортепіанній музиці [кит. мовою]. Китайське музикознавство. Пекін, 1987. С. 11 – 33.

25. Вей Тінге. Фортепіанні твори Ван Лісана [кит. мовою]. Пекін: Народна музика. 1986. 118 с.
26. Виступ Ху Цзіньтао на з'їзді Асоціації письменників Федерації літературно-художніх колективів (повний текст). Електронний ресурс URL: <https://news.sina.com.cn/c/2011-11-22/182023507517.shtml> (дата звернення: 20.05.2024).
27. Ву Годун. Народна китайська музика [кит. мовою]. Ханчжоу: Джецзянське видавництво «Просвітлення», 1996. 263 с.
28. Гавеля О. М. Проблема історичної спадкоємності у збереженні та трансляції культурних цінностей. Актуальні проблеми культурології. Київ, 2012. Вип. 28. С. 110 – 121.
29. Гао Ябін. Коротка історія музичних контактів Китаю із Заходом [кит. мовою]. Пекін, 1994. 299 с.
30. Ге Юєде Про фортепіанну педагогіку Чжу Гун-І [кит. мовою]. Пекін : Народная музика, 2003. 348 с.
31. Герасимова-Персидська Н. Неомедієвизм у сучасній музиці як показник зміни культурної парадигми. Старовинна музика: сучасний погляд. Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2003. Вип. 24, кн. 1. С. 6 — 13
32. Гуань Цзяньхуа. Музична антропологія: Дослідження музики щодо глобальної культури [кит. мовою]. Нансін: Видавництво Нанькінського університету, 2004. 312 с.
33. Гусейнова Л. В. Міжкультурний діалог як чинник формування виконавської культури майбутнього вчителя музики. Вісник Луганського національного університету імені Т. Шевченка. Луганськ, 2011. №7. С. 39 – 45.
34. Дай Байшен. «Китайський стиль» у національній фортепіанній музиці [кит. мовою]. Хуанчжун. 2013. № 2. С. 3-13
35. Дай Байшен. Мистецтво перекладів китайської традиційної музики для фортепіано [кит. мовою]. Ляонін: Шеньянська консерваторія. 1999. 112 с.

36. Дай Байшен. Про китайський стиль у фортепіанній музиці: дослідження з погляду китайського культурного контексту [кит. мовою]. Музикознавство в Китаї. 2005. № 3. С. 97-102.
37. Дай Байшен. Про роль національних мелодій у фортепіанній музиці [кит. мовою]. Збірка статей 4-ї музичної конференції сучасної музики. Шанхай: Шанхайська консерваторія, 1998. С. 44-48
38. Дай Пенхай. Дін Шанде і його музичні твори. Збірка статей 4-ї музичної конференції сучасної музики [кит. мовою]. Шанхай: Шанхайська консерваторія, 1998. 268 с.
39. Дай Цзяфан. 156 Про «розквіт» фортепіанної музики в пізньому періоді «Культурної революції» Юефу Синьшен (Журнал Шеньянської консерваторії). 2010 р. № 28. С. 3–11.
40. Ден Еньї. Вектори збереження китайської традиційної музики. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2024. № 1. С. 356–360. DOI 10.32461/2226-3209.1.2024.302101
41. Ден Еньї. Основні етапи еволюції музичної взаємодії китайської та західної музичних традиції. Слобожанські мистецькі студії. № 1 2024. С.26-29. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.5>
42. Ден Еньї. Семантика назв фортепіанних етюдів Ло Майшо як перетворення традиційних національних образів. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, вип. 69, 2023. С. 104-122. DOI 10.34064/khnum1-6905
43. Ден Сяопін. Зібрання праць Ден Сяопіна. Т. 2. Пекін: Народ. вид-во, 1994 р. 446 с.
44. День Кай Юань. Особливості національної стилістики у камерно-вокальній музиці китайських композиторів. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp\\_2015\\_44\\_7](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2015_44_7).

45. Дін Шаньде. Фортепіанні твори в «китайському стилі» і особливість їх виконання [кит. мовою]. Любитель музики. Шанхай, 1988. № 5 С. 234 – 247.
46. Ду Ясюн. Нариси народної музики всіх національних меншин Китаю [кит. мовою]. Шанхай: Інгле, 2002. 223 с.
47. Дубінець, Є. О. Знаки звуків. Про сучасну музичну нотацію. Гамаюн. Київ, 1999. 314 с.
48. Дун Гуанцзюнь. Форма ці, чен, чжуань, хе в музиці та як вона використовується [кит. мовою]. Голос Хуанхе Чанджі : Музичний факультет коледжа Чанджі, 2013. № 21. С. 1–28.
49. І Кайцзи. Мій погляд на розвиток фортепіанного виконавства [кит. мовою]. Народна музика. Пекін, 1962. 192 с.
50. Ін Сяо. Китайська фортепіанна обробка: концепція виконавчої естетики. [кит. мовою]. Народна музика. Пекін, 2015. 249 с.
51. Ін Шічжен. Фортепіанна педагогіка [кит. мовою]. Сіань, 2002. 239 с.
52. Їжань Фен. Польсько-китайські культурні взаємини в контексті дослідження фортепіанного мистецтва Китаю. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : науковий журнал. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2022. № 3. С. 260–265.
53. Каблова Т. Б. Золотий перетин як композиційний принцип трансмірності в музичній культурі. Київ: НАКККіМ, 2015. 160 с.
54. Кан Їнжчен Музична культура Китаю середини ХХ ст. у контексті соціокультурних та ідеологічних трансформацій. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : науковий журнал. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2022. № 1. С. 52–57.
55. Ке Лейде. Навчання гри на роялі колись і тепер. Інтерв'ю з Лі Сяньмін [кит. мовою]. Музичне мистецтво. Пекін, 1984. №4. 36 с.

56. Ке Лейде. Педагогіка та китайське фортепіанне мистецтво [кит. мовою]. Пекін, 2009. 318 с.
57. Кейдж Джон [США], Даквос, Вільям [США]., Бі, Мінхуей (перекладач). Записи про музику Джона Кейджа [кит. мовою]. Шанхай: Музичне мистецтво, 2007. № 2. С. 102-113.
58. Клепіков О. І., Кучерявий І. Т. Основи творчості особистості. Київ: Вища школа, 1996. 294 с.
59. Конфуціанство у Китаї. Проблеми теорії та практики. Київ, 1982. 264 с.
60. Конфуцій. Лунь Юй. Пекін: Народне видавництво, 1998. 224 с.
61. Крицький В. Формування художньо-інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: Музичне виконавство. Київ, 1999. Вип. 3. С. 110 — 122.
62. Кром А. Є. Музичний мінімалізм у контексті американського мистецтва ХХ століття Ханчжоу: Джецзянське видавництво «Просвітлення». 2010. 342 с.
63. Кун Цзивей. «Музична творчість як мистецтвознавча проблема»: дис. на здобуття наук.ступеня канд. мист. спец. 025 музичне мистецтво. СумДПУ імені А. С.Макаренка. Суми, 2021. 194 с.
64. Лан Лі Минуле, сьогоднішня та майбутнє китайської фортепіанної освіти [кит. мовою]. Сичуань: Сичуаньський педагогічний університет, 2011. 57 с.
65. Личковах В. Універсалізм та регіоніка у сучасній етнокультурології. Культурологічна думка. Київ Інститут культурології Академії мистецтв України, 2010. №2, С. 48-53.
66. Лі Мінцян, Ян Юньлінь. «Сто років класики китайських фортепіанних творів Т. 1. Шанхай: Шанх. муз. видавництво, 2015. 116 с.
67. Лі Сіань. Китайська національна форма, народна пісня та інструменти [кит. мовою]. Пекін: Народна музика, 1985. 134 с.

68. Лі Хаунчжі. Сучасна китайська музика [кит. мовою]. Пекін: Народна музика, 2000. 318 с.
69. Лі Цзіті. Введення в аналіз структури у китайській музиці [кит. мовою]. Пекін: Вид-во Центральної консерваторії, 2004. 588 с.
70. Лі Цянь. Особливості виконання деяких фортепіанних творів [кит. мовою]. Інформаційний науковий вісник. Шаньдунь: Лінсінський педагогічний інститут, 2008. С. 180 – 181.
71. Лі Шіюань. Сучасна музика: діалог з традиціями Заходу [кит. мовою]. Шанхай, 2004. 303 с
72. Ло Цин «Культура в музиці та музика в культурі» [кит. мовою]. Шанхай, 2000. 353с.
73. Лу Сінь. Повне зібрання творів [кит. мовою]. Книга 6. укл., ред. Чжен Чжень До та ін. Шанхай Саньсяньське видавництво, 1937. 637 с.
74. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ століть: дис. на здобуття наук.ступ. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2017. 171 с.
75. Лу Цзе. Філософсько-естетичні засади китайської музично-поетичної традиції та їх втілення в другій половині ХХ ст. [кит. мовою]. Norten Musik. Харбін, №3 (277), 2014. С. 4–5.
76. Лу Цзянь. Філософські основи у мистецьких формах Китаю ХХ ст. [кит. мовою]. Norten Musik. Харбін, №6 (280), 2015. С. 22–23
77. Лу Цзяньхуа. Китайська фортепіанна музика та Луньюй. [кит. мовою]. Аньхой: Мистецтво, 2003. 376 с.
78. Лу Шеньсінь. Підходи китайських композиторів Хуан Цзи і Хе Лутіна до проблеми синтезу західної та китайської музичних традицій. Манускрипт. 2021. Т. 4, вип. 3. С. 537–542.
79. Луо Зімін. Музична культура: Монографія. пер. китайською Лю Сінсін [кит. мовою]. Пекін: Центральна музична консерваторія, 2003. 498 с.

80. Лю Бінцян. Музично-історична синхроністичність Китаю і Європи: дис. на здобуття наук. ступ. доктора мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури. Київ, 2015. 268 с.
81. Лю Лішань. Стиль фортепіанного аранжування «Відображення місяця у двох джерелах» [кит. мовою]. Хейлундзянська музика. Харбін: Харбінський педагогічний університет, 2009. №14. С. 171-174
82. Лю Сінсін. Історія західної музики в Китаї [кит. мовою]. Шанхай, 2002. 198 с.
83. Лю Сінсін. Розвиток європейської музики в Китаї [кит. мовою]. Пекін: Народне видавництво, 2002. 403 с.
84. Лю Сінь Сінь. Історія західної музики в Харбіні [кит. мовою].. Пекін : Народне музичне видавництво, 2002. 408 с.
85. Лю Сяолун. Китайська музика та філософія буття [кит. мовою]. Педагогические исследования. 2009. № 5. С. 28-31.
86. Лю Сяолун. Китайське фортепіанне мистецтва: 60 років розвитку. [кит. мовою]. Пекін, 2009. 318 с
87. Лю Сяосі Дуети для янціня та фортепіано в сучасній китайській музиці: теоретико–виконавський погляд. Музикознавча думка Дніпропетровщини : збірник наукових статей. Дніпро : ГРАНІ, 2022. № 22. С. 238–253.
88. Лю Сяосі Особливості програмних заголовків китайських дуєтів для фортепіано та традиційних інструменті. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : науковий журнал. Рівне : Рівненський державний гуманітарний університет, 2022. Вип. 40. С. 104–110.
89. Лю Цзюньї Естетичний конфлікт у китайській традиційній музиці в аспекті глобалізаційних процесів сучасності. Аспекти історичного музикознавства, 2023, вип. XXXII 32. С.169-181.
90. Лю Цзюньї. Взаємодія культурних компонентів у музичному мистецтві Китаю у контексті глобалізаційних впливів. Вісник Національної

академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2023. № 3. С. 294–299.

91. Лю Юаньцзюй. Епоха фортепіано [кит. мовою]. Пекін: Час і справа, 2001. 360 с.

92. Лян Маочун. Фортепіанна музика ХХ століття [кит. мовою].. Музичне мистецтво (журнал Шанхайської консерваторії). 2014. № 2. С. 2–10.

93. Лян Маочун. Грані фортепіанної музики – коментарі до збірника «Століття класика китайських фортепіанних творів» (1913-2013) та інших. Музичне мистецтво (журнал Шанхайської консерваторії). 2016. № 4. С. 6–13.

94. Лян Маочунь. Використання китайських традиційних тональностей у творчості музики [кит. мовою]. Вісник Центральної консерваторії, Пекін. 1989. № 1. С. 8-15.

95. Лян Маочунь. Музика фортепіанного століття: друге досягнення китайської фортепіанної творчості (І) [кит. мовою]. Фортепіанне мистецтво. 2016. № 9. (3/175) С.34-50.

96. Лян Хайдун. Національний стиль китайських фортепіанних творів [кит. мовою]. Освіта і мистецтво. Пекін, 2004, №6. С. 20 – 31

97. Ляо Найсюн. Деякі ланки системного викладання фортепіано [кит. мовою]. Збірник музичних статей. Пекін, 1979 № 2. С.20-26.

98. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ: Наукова думка, 1991. 268 с.

99. Ма Вей Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства: дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2004. 173 с.

100. Мадішева Т. П. Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія і практика Харків. 2002. 160 с.



101. Ман Кежун. Біографія Лао Чжичена [кит. мовою]. Пекін: Чжунго веньянь [Всекитайська асоціація працівників літератури і мистецтва], 2004. 220 с.
102. Мао Цзедун. Вибрані твори Мао Цзедуна [кит. мовою]. Т. 3. Пекін: Народ. вид-во, 1991 р. 1120 с.
103. Мао Цзедун. Зібрання рукописів Мао Цзедуна з моменту заснування Китайської Республіки [кит. мовою]. Т. 10. Пекін: Народ. вид-во, 1996 р. 475 с.
104. Мао Цзедун. Зібрання рукописів Мао Цзедуна з моменту заснування Китайської Республіки [кит. мовою]. Т. 11. Пекін: Народ. вид-во, 1996 р. 504 с.
105. Мао Цзедун. Зібрання рукописів Мао Цзедуна з моменту заснування Китайської Республіки [кит. мовою]. Т. 13. Пекін: Народ. вид-во, 1998 р. 543 с.
106. Мао Цзедун. Зібрання творів Мао Цзедуна [кит. мовою]. Т. 2. Пекін: Народ. вид-во, 1993 р. 468 с.
107. Мао Цзедун. Зібрання творів Мао Цзедуна [кит. мовою]. Т. 5. Пекін: Народ. вид-во, 1996 р. 350 с.
108. Мао Цзедун. Зібрання творів Мао Цзедуна [кит. мовою]. Т. 7. Пекін: Народ. вид-во, 1999 р. 465 с.
109. Маркова О. Інтонаційність музичного мистецтва: наукове обґрунтування та проблеми педагогіки. Київ: Музична Україна, 1990. 182 с.
110. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: науковий журнал. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. №1. С. 206 – 111.
111. Намо Євгеній [США], Чень, Даньбу (перекладач). Вроджена і набута системи в музиці: розвиток теорії порядку слів емоцій Мейера [кит. мовою]. Пекін: Вісник Центральної консерваторії. 1993. № 1. С. 30-40.
112. Нью Яцянью Про фортепіанну педагогіку Китаю [кит. мовою]. Тяньцзнь : Тяньцзиньская консерватория, 2000. 39 с.

113. Пен Цзісян «Загальна теорія мистецтвознавства» [кит. мовою]. Пекін: Народная музика, 2003. 348 с.
114. Польська І. І. Музичний етос та духовна культура. Проблеми розвитку суспільства : системний підхід : Матеріали міжвуз. наук. конф. Нац. юрид. акад. України ім. Ярослава Мудрого. Харків : НЮАУ, 2006. С. 213–218.
115. Роздуми Цзян Цземіна про різноманіття у музиці . ЦК КПК У Маочан [кит. мовою].. Електронний ресурс. URL: <https://www.dswxyjy.org.cn/n1/2019/0228/c425426-30911077.html> (дата звернення: 20.05.2024).
116. Самойленко О. І. Методологічні інтенції категорії «духовність» і методичне самовизначення сучасного музикознавства. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Вип. 85: Духовна культура України: традиції та сучасність. Київ, 2010. С. 7–21;
117. Самойленко О. І. Музичний театр у діалозі з часом та у семантичному просторі сучасної культури. Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : науковий журнал. № 2 (7). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. С. 11–19.
118. Самойленко О. І. Музикознавство та методологія гуманітарного знання. Проблеми діалога. Одеса: Астропринт, 2002. 243 с
119. Синь Син. Деякі питання специфіки музичної форми у китайській традиційній музиці [кит. мовою]. Пекін: Сінхуа 2018. 218 с.
120. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки : посібник. Вінниця : Нова Книга, 2013. 176 с
121. Суббота О.В. Особливості моторно-інтонаційної природи музики. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної консерваторії імені А.В. Нежданової. Одеса, 2001. № 2. С. 14–151.
122. Сун Жуйлун. Китайсько-російсько-українські музичні зв'язки в соціокультурному континуумі Північного Китаю (на прикладі музичного

життя Харбіна першої третини ХХ ст.) : дис. на здобуття наук. ступ.канд. мистецтвознавства. 26.00.01. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2014. 200 с

123. Сун Сюецзюнь. Художні особливості фортепіанного циклу «Вірші про сільське свято» Журнал Центральної консерваторії. 1990 р. № 3. С. 82–84.

124. Сун Юе, Пань Жуй. Роздуми про сольний фортепіанний твір Чжу Вей «Хуагу». Музика Північного регіону. 2017 р. № 37. – С. 94.

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

126. Сунь Цзинань. Про наслідки Культурної революції в музичному мистецтві Китаю [кит. мовою]. Пекін: Державне управління зі справ іноземних експертів, 2005. 323 с.

127. Сунь Цзинань. Китайський музичний літопис [кит. мовою]. Шаньдун, 1935. Вип. 5. 669 с.

128. Сю Хайлинь. Деякі думки про феномен «подвійної культури» в китайській музиці. Музичні дослідження. 1993. № 4. С. 27–35.

129. Сюй Ченбей. Пекінська опера: серія «Духовна культура Китаю» [кит. мовою]. Міжконтинентальне видавництво Китаю. 2003, 138 с.

130. Сюй Шучжен. Нові значення естетики мистецтва [кит. мовою]. Шанхай, 1998. 109 с.

131. Сюнь Ї Еволюція фортепіанної освіти в Китаї: аналіз соціокультурного впливу та перспектив розвитку. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : науковий журнал. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2024. № 1. С. 374–379.

132. Сяо Сяо Еволюція звуку: практики препарування фортепіано в музиці ХХ – початку ХХІ століття. Українська музика : науковий журнал. Львів : Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2023. № 2 (45). С. 67–73.

133. Сяо Хунфа Древньокитайське мистецтво та його прояви [кит. мовою]. Цзинань: Шаньдун цзяоюй, 2002. 615 с.
134. Сяо Юмей. Зібрання музичних творів Сяо Юмей. Шанхай: Шанх. муз. вид-во, 1990. 571 с.
135. Тан Сяобо, Чжу, Тинтин. Ранній етап використання атональності в китайських фортепіанних творах (на прикладі фортепіанної п'єси Сан Туна «В тому далекому місці»). Журнал Тяньцзинської консерваторії музики. 2012 р. № 3. С. 93–98.
136. Тан Цзяньпін. Аналіз і узагальнення (1-ша частина) - про мою музичну творчість за останні три роки. Шеньян: Юефусіншень Вісник Шеньянської консерваторії, 2007. № 1. С. 3-23
137. Тань Ситун. Вчення про гуманність [кит. мовою]. Пекін, 2003, 267 с.
138. Тао Ябін. Історія музичних контактів Китаю та Європи. Пекін, 1994. С. 97–124.
139. Ті Чхуо. Нова історія китайської музики: в 2 томах [кит. мовою]. Пекін: Народне видавництво, 2000. Т.2. С. 104-128
140. Тіан Л. Китайська національна музика [кит. мовою]. Пекін: Центральна музична консерваторія, 2001. 145 с.
141. Туриніна О. Л. Психологія творчості. Київ: МАУП, 2007. 160 с.
142. У На. Фортепіанна музика Дін Шан Де: поєднання китайської національної традиції із сучасними прийомами європейського письма [кит. мовою]. Пекін: Видавництво університету Цінхуа 2005. 288 с.
143. У Цзюань. За обраними працями Де Сяопина. Електронний ресурс. URL: <http://cpc.people.com.cn/n1/2020/0122/c69113-31560099.html> (дата звернення: 20.02.2024).
144. У Янь. Дослідження культурного поля функціонування мистецького твору [кит. мовою]. Хейлунцзян: Хейлунцзянське народне видавництво, 2010. 278 с.

145. У Янь. Дослідження фортепіанної творчості та творів китайської народної музики [кит. мовою]. Хейлунцзян: Хейлунцзянське народне видавництво, 2007. 448 с.

146. Уланова С. І. Творча діяльність як смисложиттєва форма людської активності: європейська модель. Культура і сучасність: альманах. 2010. № 1. С. 5–9.

147. Фан Жун. Нове у фортепіанному навчанні людей похилого віку та нове мислення [кит. мовою]. Фортепіанне мистецтво. 2008. № 8. С. 44-45.

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

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

150. Фен Чанчунь. Музичні тенденції у Китаї першої половини ХХ століття [кит. мовою]. Пекін: Китайська академія мистецтв, 2005. 238 с.

151. Фу Ксі Розвиток китайської фортепіанної освіти: історія та перспективи. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : науковий журнал. Рівне : Рівненський державний гуманітарний університет, 2023. Вип. 46. С. 205–210.

152. Фу Му Жун. Символічне значення музичної культури Китаю Китайська музика. 2013.355 с.

153. 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.

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

155. Хоу Юе. Поточне становище у фортепіанній освіті міста Чанчжі [кит. мовою]. Сіань: Шеньсійський педагогічний університет, 2015. 31 с.

156. Ху Цзюнь. Музично-філософська думка в трактаті «Тайпінцзін» – міст між Людиною та Космосом [кит. мовою]. Журнал Уханьської консерваторії. 1996. № 4. С. 30–39.
157. Хуан Да Тун. Дослідження системи «дванадцять люй» [кит. мовою]. Дослідження музики. 2011. № 3. С. 65–76.
158. Хуан Пин. Вплив західних композиторів на мислення композиторів Китаю ХХ ст. Сіань, 2009. 159 с.
159. Хуан Пин. Становлення китайської фортепіанної школи. Вісник Сіаньської консерваторії [кит. мовою]. Сіань, 2008. С. 527-531.
160. Хуан Пін. Стародавній Китай – філософія музики та музика філософії. Вчені Китаю [кит. мовою]. 2006. № 12 (202). С. 28-32.
161. Хуан Цзії. Посмертне зібрання творів. Аньхой: Аньхойське вид-во літератури та мистецтва, 1997 р. 177 с.
162. Хуан Чжулін. Шляхи розвитку дитячої фортепіанної музики в Китаї : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 18 с.
163. Хуан Чжунцзюнь. Два принципи критики художнього твору Лехая [кит. мовою]. Огляд літератури і мистецтва річки Янцзи. 2020 р. № 1. С. 47–52.
164. Хуан Шуай. Відродження традиційного виконавства у китайській культурі. Вісник Сіаньської консерваторії [кит. мовою]. Сіань, 2019. С. 47-40
165. Хуан Я. Особливості ритму у фортепіанних п'єсах «в стилі Сіньцзян» [кит. мовою]. Вісник Інституту Шицзячжуана. 2005. № 2. С. 115-118.
166. Хуан Я. Специфіка стилетворення у китайській музиці» [кит. мовою]. Вісник Інституту Шицзячжуана. 2005. № 4. С. 100-112.
167. Хуан Я. Фортепіано та національні стилі [кит. мовою]. Вчені Китаю 2006. № 12 (202). С. 38-39.

168. Хуан, Цзиі. Післясмертне зібрання творів[кит. мовою]. Аньхой: Аньхойське вид-во літератури та мистецтва, 1997. 177 с.
169. У Ген-Ір. Історія музики Східної Азії[кит. мовою]. Шанхай. 2011. 198 с.
170. Цзен Сяоань. Вивчення стилів китайської фортепіанної музики [кит. мовою]. Пекін: Комерційна преса, 2010. 221 с.
171. Цзен Тао. Образ Китаю в західноєвропейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. 250 с.
172. Цзян Байань «Музична культура та естетика» [кит. мовою]. Пекін : Народна музика, 1993. 423 с.
173. Цинь Тянь. Образ рідного краю у фортепіанних творах китайських композиторів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 18 с.
174. Цю Діфань Дитяча фортепіанна музика у творчості європейських та китайських композиторів. Ціннісні орієнтири в сучасному світі: теоретичний аналіз та практичний досвід: збірник тез IV Міжнародної науково–практичної конференції, 13–14 травня 2022 року. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2022. – С. 207–209.
175. Цюй Ва. З історії колективного творчості китайських композиторів у 60–70-х роках ХХ століття. Актуальні проблеми вищої музичної освіти. 2013 р. № 1. С. 28–32.
176. Цюй Ва. Творчість Чу Ванхуа як відбиття провідних тенденцій кунитайської музики ХХ ст. [кит. мовою]. Тяньцзінь: Тяньцзіньська консерваторія, 2015. 239 с.
177. Цюй, Ва. Фортепіанна творчість Чу Ванхуа у контексті фортепіанної музики ХХ ст. [кит. мовою]. Пекін. 2015. 231 с.

178. Цянь Женьпін. Досліджуючи багатий і упорядкований світ: фортепіанне соло Чжао Сяошена «Тайцзи». Любителі музики. 2001 р. № 11. С. 18–20.

179. Чен М. Фортепіанні сонати Цзян Веньє як втілення самобутнього стилю композитора / М. Чен // Українська музика : науковий журнал. Львів : Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2023. № 2 (45). С. 85–97.

180. Чен Менгжао Інваріанти складної тричастинної форми в сонатах для фортепіано китайських композиторів. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : науковий журнал Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2024. № 1. С. 380–386.

181. Чень Го. Проблеми розробки навчальних планів для факультетів музики педагогічних університетів Китаю [кит. мовою]. Сіань: Шеньсійський педагогічний університет, 2012. 101 с.

182. Чень Дань. Фортепіанна п'єса «Тайцзи» та «система композиції тайцзи» Чжао Сяошена і їх значення Народна музика. 2012 р. № 8. С. 23–25.

183. Чень Жуньсюань. Імпресіонізм в фортепіанній музиці китайських композиторів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. 19 с.

184. Чень Каньань, У, Юйцзе, Чжао, Юньунь. Фортепіанні сонати Цзян Веньє. Музика Північного регіону. 2020 р. № 9. С. 66–67.

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

186. Чень Хундо. Роздуми про столітню історію фортепіанної музики в Китаї. Журнал Тяньцзинської консерваторії. 2017. № 1. С. 60–69.

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



188. Чень Шуйунь. Фортепіанне творчість китайських композиторів ХХ -початку ХХІ століть: основні стилеві напрямки. Пекін: Видавництво університету Цінхуа 2020. 219 с.

189. Чень Янь. Естетичне значення китайської народної пісні «Жасмин» в опері «Турандот» [кит. мовою]. Журнал Міньцзянського університету. 2009. № 4. С. 109–112.

190. Чжан Детзюнь. Повторне розглядання невловимої музичної концепції Цюй Сяосуна в композиціях «Тиша І». Пекін: Китайська музика, 2011. № 3. С. 211-213

191. Чжан Сянюн. Виконавська майстерність піаністів у контексті психофізіологічного аналізу: кваліфікаційна наукова праця на здобуття наук. ступ. канд. мист. : спец. 025 музичне мистецтво. СумДПУ імені А. С.Макаренка. Суми, 2021. 175 с.

192. Чжан Сяолу. Пентатонні лади і гармонічні прийоми в китайській фортепіанній музиці [кит. мовою]. Культура і мистецтво. Пекін, 1987. 264 с.

193. Чжан Ц. Дванадцятизвучна вертикальна серія в композиції Гао Вайцзе «Таємничий сон» для соло альту з фортепіано. Українська музика : науковий журнал. Львів : Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2023. № 2 (45). С. 74–84.

194. Чжан, Чжень, Чжань, Вань. Дослідження про створення національної фортепіанної музики Китаю. Журнал Наньтунського університету (видання з соціальних наук). 2017 р. № 33. С. 121–126.

195. Чжао Дунмей. Новаторство та спадщина елемента висоти звуку китайської традиційної музики в сучасній музичній творчості [кит. мовою]. Китайська консерваторія, 2012 .202 с.

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

197. Чжао Сяошен. Китайська музика та східна традиція [кит. мовою]. Шеньсійський педагогічний університет, 2005. 231 с.

198. Чжао Юе. Жанрова специфіка у китайській фортепіанній музиці як національний код. Арт-Платформа. 2022 р. № 5. С. 81-96
199. Чжао Юе. Періодизація фортепіанної культури Китаю у дискурсі наукових підходів. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2022 р. № 2. С. 188-192
200. Чжаої Дань Літературна теорія фортепіанної освіти [кит. мовою]. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 2011. 451 с.
201. Чжаої Дань. Китайський освітній процес у музичному мистецтві [кит. мовою]. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 2006. 238 с.
202. Чжихао Янь Проблеми фортепіанного мистецтва Китаю у працях китайських дослідників. Українська музика: Науковий часопис. Львів, 2017. 4 (26). С. 94 – 101.
203. Чжо Лі. Двадцять років сучасної китайської фортепіанної освіти [кит. мовою]. Тяньцзінь: Тяньцзіньська консерваторія, 2000. 39 с.
204. Чжоу Венчжуна. Злиття водних потоків [кит. мовою]. Шанхай: Вид-во Шанхайської консерваторії, 2013. 323 с.
205. Чжоу Чень. Духовні принципи традиційного китайського мистецтва - композиція для сольного фортепіано Чжан Чао «Китайська мрія». Композиція. 2016 р. № 10. С. 103–105.
206. Чжоу Чживей. Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до інонаціональних виконавських традицій: дис. ... канд. искусствоведения. Харьков, 2012. 179 с.
207. Чжу Сиси Еволюція китайської інструментально–виконавської школи ХХ – початку ХХІ століття. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : науковий журнал. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2024. № 1. С. 387–392.
208. Чи Баошу. Про створення п'єси «Фантазія Цзючжайгоу» [кит. мовою]. Збірник статей про китайську кіномузику. Пекін: Китайське кіновидавництво, 2002. С. 584-591.

209. Чі Цзюнь Національна традиція та аналіз форми у китайській музиці. Пекін. Музичне видавництво. 2002. 119 с.

210. Чу Цзе. Аналіз національних особливостей та художнього стилю фортепіанного концерту «Хуанхе» (коментарі до концерту). Жовта ріка. 2022 р. № 44. С. 165.

211. Шан Жуй. Аналіз національних особливостей у фортепіанній сюїті «Картини Башу». Музична композиція. 2022 р. № 1. С. 154–162.

212. Шан Сун. Історія китайської музики. Шанхай, 1937. 276 с.

213. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець ХІХ – початок ХХІ ст.) : монографія. В 2 т. Т. 1. Харків : Основа, 2001. 518 с.

214. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець ХІХ – початок ХХІ ст.) : монографія. у 2 т. Т. 2. Харків : Основа, 2001. 400 с.

215. Шицзін. Книга пісень та гимнів [кит. мовою]. Пекин, 1987. 351 с

216. Юефу Сіншен. Китайська музика і східна естетика (Короткий зміст дисертації). Журнал Шеньянської консерваторії. 1989 р. № 2. С. 11–15.

217. Ян Бохуа. Музичне виховання у загальноосвітніх школах сучасного Китаю [кит. мовою]. Сичуань: Сичуаньський педагогічний університет, 2009. 161 с.

218. Ян Веньян. Про значення національного стилю у розвитку музичного виконавства: до постановки питання. Музичне мистецтво і культура. Одеса, 2011. Вип. 12. С. 362 – 371.

219. Ян Іюань. Вивчення формування стилю китайської фортепіанної музики [кит. мовою]. Сіань: Видавництво Шансиського педагогічного університету, 2016. 240 с.

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

221. Ян Хунбін Музичні погляди у даосизмі [кит. мовою]. Журнал Мінцзянського університету. 2001. № 2. С. 114–119.

222. Ян Хунбін. Китайське фортепіанне мистецтво [кит. мовою]. Пекін: Видавництво університету Цінхуа, 2012. 309 с.
223. Ян Шичжень, Хе Цяньсань. Фортепіанний концерт «Молодість» – ода юності. Музичні дослідження. 1960 р. № 3. С. 1–7.
224. Boyu Zhang, An Introduction to Chinese Folk Instrumental Music II: Types and Scope of Traditional Instrumental Music. Musical Instruments, № 11. 2007. P. 55 - 105
225. Bunnin N., Yu Jiyuan. Dictionary of Western Philosophy: English-Chinese. Beijing: People's Press, 2001.217
226. Caizhao Kou, The Feminine Beauty of Chinese Instrumental Art, Sichuan: Chengdu, Sichuan University, College of Art, 2018. 152 p.
227. Chan G. Chinese Perspectives on International Relations: A Framework of Analysis. London, 1999.
228. Chang F. The problem of the public: John Dewey's theory of communication and its influence on modern Chinese communication. Chinese communication studies: Contexts and comparisons. Westport, 2002.
229. Chunyan Zhang, Cross-cultural Dissemination of the Beauty and Connection of Traditional Chinese Music Culture, (Social Science of Beijing, 2016, 2), 2. P.45-58
230. Dan Enyi, HARMONIZING TRADITIONS: CULTURAL SYNTHESIS THROUGH PIANO ADAPTATIONS OF CHINESE FOLK SONGS. Baltic Journal of Legal and Social Sciences, 2024 No.1 С.149-155 DOI <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2024-1-17>
231. De Bary W. T., Bloom I. Source of Chinese tradition (2nd ed.). New York, 1999.
232. Dewey J. Art as Experience. Carbondale, 1987.
233. Dewey J. Essays in Experimental Logic. Chicago, 1916.
234. Dewuimin Ta, The Musical Characteristics and Singing Performance of Labor Haozi, 2000.312

235. Dewey J. *The Need for a Recovery of Philosophy. The Middle Works, 1899–1924. Vol. 10.* Carbondale, 2008.
236. Dewey J. *The Quest for Certainty.* New York, 1929.
237. Eisenstadt S. N. *Comparative Civilizations and Multiple Modernities, Vol. II.* Leiden, 2003.
238. Grieder J. B. *Hu Shih and the Chinese renaissance; liberalism in the Chinese revolution, 1917–1937.* Cambridge, 1970.
239. Hall D. L., Ames R. T. *Thinking through Confucius.* Albany, 1987.
240. Hansen Ch. *A Daoist Theory of Chinese Thought: A Philosophical Interpretation.* New York, 1992. 398 p.
241. Harrison F. *Time, place and music: An anthology of ethnomusicological observation c1550 to c1800.* Amsterdam, 1973. 221 p.
242. Hsu C. *Applying Confucian Ethics to International Relations. Ethics and International Affairs, 1991, № 5. P.34-36*
243. Hu Shih. *Collected Essays of Hu Shih.* Hefei, 1996.
244. Hu Shih. *Diaries While Studying Abroad.* Changsha, 2000.
245. Hu Shih. *John Dewey in China. Philosophy and Culture – East and West.* Edited by Charles Am Moore. Honolulu, 1962.
246. James W. *The Continuity of Experience // A Pluralistic Universe, in The Vision of James.* Ed. Stephen Rowe. London, 2001.
247. Jiahui, Bai, *On the Relationship Between Lyrics and Music in Xintianyou, Journal of Chifeng University, 2016, 170 p.*
248. Jing Miao, *The Basic Knowledge of Chinese Folk Songs, China Music Education, 1995. 243 p.*
249. Luting He, *The Problem of Chinese Pentatonic Scale and Chinese Mode, Wen Hui Bao, 1961. 12. 6.*
250. MacFarquhar R. *The politics of China: The eras of Mao and Deng (2nd ed.).* New York, 1997.
251. Melvin S., Jindong Cai. *Rhapsody in red: How western classical music became Chinese.* New York : Algora, 2004. 480 p.

252. Michael F., Taylor G. *The Far East in the Modern World*. New York, 1956.
253. Neville R. C. *Ritual and Deference: Extending Chinese Philosophy in a Comparative Context*. Ed. R. T. Ames. Albany, NY: State University of New York Press, 2008. 424 p.
254. Qingbo Yang, *Exploration of the Color of Northeast Folk Songs*. *Art Science and Technology*, 2019-11. P.112-118
255. Rong Su, *Research of Yangge Music in Shandong Jiaodong Area*. Yanbian University, 2011. 210 p.
256. Shusterman R. *Pragmatism and East-Asian Thought // Metaphilosophy*, 2004, Vol. 35, № 1–2.
257. Sim M. *Dewey and Confucius: On Moral Education // Journal of Chinese Philosophy*, 2009, Vol. 36, № 1.
258. Yinghai Li, *Han Modes and Their Harmonization*. Shanghai Music Publishing House. 2001, 9. 254 p.
259. *The Zen of International Relations: IR Theories from East to West*. S. Chan, P. Mandaville and R. Bleiker (eds). Basingstoke, New York, 2001.
260. Wen Haiming. *Confucian Pragmatism as the Art of Contextualizing Personal Experience and World*. Lanham, MD, 2009
261. Xiao Ni, *Research on the Musical Form of Xinjiang Hui Folk Song “Flower and Youth”*. Beijing: Musical Works, No. 5, 2015. 342 p.

## ДОДАТКИ

### Додаток А

#### Список публікацій здобувача

#### Статті у наукових фахових виданнях України

1. Ден Еньї. Вектори збереження китайської традиційної музики. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2024. № 1. С. 356–360. DOI 10.32461/2226-3209.1.2024.302101
2. Ден Еньї. Основні етапи еволюції музичної взаємодії китайської та західної музичних традиції. Слобожанські мистецькі студії. № 1. 2024. С.26-29. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.5>
3. Ден Еньї. Семантика назв фортепіанних етюдів Ло Майшо як перетворення традиційних національних образів. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, вип. 69, 2023. С. 104-122. DOI 10.34064/khnum1-6905

#### Стаття у закордонному виданні

4. Dan Enyi. HARMONIZING TRADITIONS: CULTURAL SYNTHESIS THROUGH PIANO ADAPTATIONS OF CHINESE FOLK SONGS. Baltic Journal of Legal and Social Sciences, 2024 No.1 С.149-155 <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2024-1-17>

#### Опубліковані праці апробаційного характеру

5. Ден Еньї. Культурна традиція у музиці Китаю. Мистецькі та культурні дослідження: матер. II міжнародної конференції. Латвійська академія музики імені Я. Вітола. Рига. 11-12 листопада 2023 р. С. 88.
6. Ден Еньї. Експерименти китайських композиторів з сучасними технологіями Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології :

матеріали XV Всеукр. наук.-практ. Конф. Київ, 19 жовтня 2023 р. . Київ : НАКККиМ, 2023. С. 103-104

7. Ден Еньї. Твір Ван Цзяньчжуна «Хмара переслідує місяць» як синтез традиційної та європейської традиції. Музичний твір як інтенція художньо-виконавського мислення: Матеріали XVII Всеукраїнської студ.-аспір. наук.-практ. конф. / Дніпровська академія музики. Дніпро: ЛІРА, 2023. С. 63-65

8. День Еньї. Музичні образи у китайській фортепіанній музиці: вплив культурних традицій та розвиток європейських жанрів. Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії / Music in dialogue with the modernity: studios of educational, art history, culturological : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 17–18 квіт. 2024 р..М-во освіти і науки України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, ф-т муз. мистецтва.– Київ : КНУКиМ, 2024. С.90-92

### **Відомості про апробацію результатів дисертації**

Основні положення та висновки дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (Суми, 2022 – 2024) і презентовані на наукових конференціях різних рівнів, у т.ч. міжнародній: Мистецька освіта – культурні виміри (Рига, Латвія 2023); всеукраїнських: «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 2023), Музичний твір як інтенція художньо-виконавського мислення (Дніпро, 2023), (Київ, 2024).