

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

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ДІН ЧЖУЦСЯН

78.036:785.7(510)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ЖАНР ФОРТЕПІАННОГО АНСАМБЛЮ У КИТАЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ
КУЛЬТУРІ: ГЕНЕЗИС ТА ЕВОЛЮЦІЯ**

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

_____ Дін Чжуцсян

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доктор педагогічних наук,
професор **Устименко-Косоріч Олена Анатоліївна**

Суми –2025

АНОТАЦІЯ

Дін Чжуцян. Жанр фортепіанного ансамблю у китайській музичній культурі генезис та еволюція. – 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.

У ХХ столітті китайська музична культура зазнала суттєвих змін, які стали результатом складної взаємодії національних традицій із європейськими музичними формами. Інтенсивні процеси модернізації охопили всі аспекти музичного мистецтва, що призвело до появи нових жанрів і стилістичних напрямів, таких як гецзюй (нова опера), симфонічна музика, сольні інструментальні твори та камерна творчість. Важливим явищем цього періоду стало становлення фортепіанного ансамблю, який, хоча й сформувався пізніше за інші жанри, демонструє унікальну динаміку інтеграції традиційного та сучасного. Фортепіанний ансамбль як композиторський і виконавський феномен почав розвиватися в середині ХХ століття, коли у Китаї склався оригінальний фортепіанний репертуар, включно з мініатюрами, сонатами, варіаціями та концертами. Проте камерні твори для двох і більше фортепіано стали з'являтися лише у 1960-х роках. Їхній розвиток відображає складний процес адаптації європейських музичних моделей до китайської культури. Цей жанр має важливе значення для педагогічної та виконавської практики, оскільки він поєднує елементи національної музичної традиції з досягненнями сучасної західної техніки. Науковий інтерес до цього явища зумовлений кількома аспектами. По-перше, фортепіанний ансамбль у контексті китайської музичної культури залишається недостатньо дослідженим, особливо в межах сучасного музикознавства. По-друге, аналіз цього жанру дозволяє висвітлити механізми культурної адаптації європейських жанрів до національних

традицій Китаю, що є важливим для розуміння глобальних культурних процесів. По-третє, вивчення творів цього жанру сприяє збагаченню камерного репертуару, актуального для освітньої й концертної діяльності. Таким чином, дослідження фортепіанного ансамблю не лише розкриває його значення в китайській музичній культурі, але й окреслює його роль у формуванні сучасного музичного середовища, забезпечуючи важливий внесок у світову культурну спадщину.

У дослідженні висвітлено еволюцію фортепіанного ансамблю в Китаї як національно самобутнього жанру, що сформувався під впливом багатопланової взаємодії китайської та інтернаціональної музичних культур. Жанр фортепіанного ансамблю, як окрема складова камерно-інструментальної творчості, демонструє динаміку змістових змін і втілює естетичний синтез традиційного китайського музичного мислення та сучасних технік композиторського письма. особливу увагу приділено історичним етапам формування жанру, його естетичному та педагогічному значенню, а також творчій діяльності композиторів, що сприяли становленню фортепіанного ансамблю як сфери інноваційного художнього пошуку.

Становлення китайського фортепіанного ансамблю відзначається кількома етапами. Перший етап становлення жанру припадає на 1940-ві роки, коли провідні китайські композитори зосередилися на створенні камерних творів, які відповідали національному духу. Ця початкова стадія була спрямована на формування зразків, здатних виразити унікальність нової китайської музики. Важливу роль у подальшому розвитку жанру відіграла друга хвиля інтересу, яка виникла у 1980-х роках під впливом потреби освоєння новітніх технік і прийомів композиторського письма. У цей період відбулося розширення тематики та спектру виразних засобів, що збагатило жанр новими філософськими й естетичними вимірами.

Особливим моментом еволюції жанру стало створення у 1964 році першого національного фортепіанного ансамблю «Нові сільські пісні» Ін Ченцзуном і Чу Ванхуа. Цей твір, що інтегрував традиційний китайський

музичний матеріал у новаторську форму, заклав підґрунтя для подальшого розвитку жанру. Протягом наступних десятиліть становлення фортепіанного ансамблю в Китаї відбувалося під впливом гастролей іноземних ансамблів, зростання популярності жанру на міжнародному рівні, а також розширення національного репертуару.

Значний вплив на розвиток жанру справили конкурси, серед яких особливої уваги заслуговує «Всекитайський конкурс фортепіанних ансамблів серед молоді», що стимулював зростання інтересу до жанру та актуалізував проблему браку національних творів. Ця проблема стала поштовхом для творчої діяльності композиторів, таких як Ван Шу, Лінь Пінцзин і Цуй Шигуан, які активно розвивали жанр, інтегруючи національні елементи з сучасними тенденціями.

Фортепіанний ансамбль поступово утвердився як важливий елемент музичної освіти. Включення цього жанру до репертуару консерваторій і концертних програм сприяло його популяризації серед молодих музикантів. Еволюція жанру демонструє розвиток ансамблевих складів: від традиційних тріо та квінтетів до великих темброво різноманітних ансамблів із залученням китайських інструментів.

Виокремлено три ключові етапи розвитку: ознайомлювальний, що характеризувався першими спробами створення творів для фортепіанного ансамблю; виконавський, пов'язаний із поширенням цього жанру через конкурси та концерти; і композиторський, на якому жанр набув самобутніх національних рис. Таким чином, китайський фортепіанний ансамбль еволюціонував від ознайомлення з жанром до формування репертуару, що поєднує традиційні мотиви та сучасні техніки. Його становлення відображає оригінальний внесок Китаю у світову музичну культуру.

Розвиток жанру фортепіанного ансамблю в Китаї демонструє складний і нерівномірний характер, що проходить через кілька визначальних етапів. Витоки жанру сягають першої половини ХХ століття, коли тривала етап підготовки, пов'язаний із поступовим формуванням національного музичного

стилю. Завершення цього етапу наприкінці 1940-х років ознаменувалося створенням репертуарних зразків, які визначили основні параметри китайського фортепіанного ансамблю. Однак, цей процес не був ізольованим від західних впливів: структурні особливості жанру значною мірою відображали західну музичну традицію.

Період стагнації, що спостерігався у другій половині ХХ століття, поступився місцем інтенсивному розвитку фортепіанного ансамблю в контексті сучасних стилістичних трендів, включаючи авангардні практики. Швидкість цього відновлення свідчить про адаптивність жанру, який став відкритим до нових художніх форм, значно розширивши свій виразний потенціал. У сучасному контексті фортепіанний ансамбль набув статусу ключового елемента китайського музичного мистецтва, відображаючи не лише національну культурну ідентичність, але й тенденції глобалізації.

Програмна складова китайської фортепіанної ансамблевої музики відіграє важливу роль у розкритті змісту творів. Характерною є інтеграція місцевих культурних елементів, що проявляється через національні теми, стилізації під народні інструменти, а також через використання композиційних принципів, властивих китайській традиції, таких як циченчжуанхе. Останній визначає органічну послідовність музичної розробки, яка гармонійно поєднується зі змінністю темпів і динамічних рішень.

Значну роль у становленні жанру відіграли твори композиторів середини ХХ століття, зокрема Ма Сицун та Цзян Веньє. Камерна музика в їхній творчості слугувала експериментальним майданчиком, що дозволив випробувати нові ідеї та стилістичні рішення. Зокрема, творчість Ма Сицуна вирізняється меншою увагою до камерних форм, тоді як у Цзян Веньє жанр фортепіанного ансамблю посів центральне місце, сприяючи сміливим новаторським підходам.

Сучасна китайська фортепіанна ансамблева музика базується на кількох основних аспектах: програмність, що акцентує місцевий колорит; стилізація під національні інструменти; використання народної музики та танців як

тематичної основи; відображення китайської композиційної логіки через пластичність і багатозначність форми. Аналіз творів Ма Сицуня і Цзян Вень є критично важливим для глибшого розуміння витоків і передумов сучасних трансформацій у жанрі фортепіанного ансамблю. Вивчення їхньої спадщини дозволяє виявити стилістичні закономірності та інновації, які заклали фундамент для подальшого розвитку китайської камерної музики, зокрема її інструментальних форм.

Аналіз китайської фортепіанної ансамблевої музики демонструє тісний зв'язок композицій із національною тематикою, що відображає специфіку культурного контексту. Цей зв'язок реалізується як у музичному матеріалі, так і в образно-змістовній структурі творів. Наприклад, використання фольклорних тем, таких як стародавня мелодія зурни в «Сотні птахів поклоняються феніксу» Вей Юшаня та Лань Ченбао або народна дитяча пісня в «Радощах дитинства» Гао Вейцзе, свідчить про орієнтацію на національні джерела. Інший аспект тематизму стосується адаптації матеріалів академічної музики, як у фортепіанній версії концерту «Лян Шаньбо і Чжу Інтай» Хе Чжаньхао і Чень Гана. Оригінальні композиції такі як «Весна минула» Цзя Чжанвєя чи «Туга за батьківщиною» Гао Вейцзе, попри авторську тематику, залишаються міцно інтегрованими у національну традицію. Навіть твори, які спираються на новаторські техніки, як «Ранковий сніг» Ло Лінька, зберігають національний характер через пантеїстичний світогляд і витончену естетику.

Тематичний матеріал і програмність часто доповнюються асоціаціями з традиційною поезією, живописом чи каліграфією, що структурують музичний наратив і підсилюють враження від національної ідентичності. Поєднання традиційних китайських мотивів із західними композиційними техніками, такими як поліритмія чи експериментальна форма, збагачує жанр, водночас розширюючи його художній діапазон.

Таким чином, національне начало у творах китайського фортепіанного ансамблю проявляється через стилістичну і тематичну різноманітність, підкреслюючи зв'язок із культурними традиціями і загальними естетичними

принципами китайського мистецтва. Це підкреслює новаторський характер сучасної китайської музики як форми діалогу між культурною спадщиною та глобальними художніми тенденціями.

Ключові слова: фортепіанний ансамбль, камерно-інструментальний ансамбль, ансамблеве виконавство, інтерпретація, китайська фортепіанна культура.

Список публікацій здобувача

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Дін Чжуцян. Діалог «Схід-Захід» у камерно-інструментальній музиці Китаю на прикладі творчості Ван Силинь та Ван Ін. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. 2024. № 2. С. 285–290.
DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308412>
2. Дін Чжуцян. Жанрова модель та взаємодія музичних традицій у китайському камерно-інструментальному ансамблі з фортепіано. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. 2024. № 3. С. 248–253.
DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313327>
3. Ding Zhuxiang. Historical and cultural aspects of the evolution of two-piano music in China. No. 3 (2024): Sloboda Art Studies.P.72-75
DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.3.13>

Стаття у закордонному виданні

4. Ding Zhuxiang. Clavier urtext as an ensemble score. N the artistic culture of baroque. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, 2024 No.3 152-159
DOI:[10.30525/2592-8813-2024-3-15](https://doi.org/10.30525/2592-8813-2024-3-15)

Опубліковані праці апробаційного характеру

5. Ding Zhuxiang. Challenges in Classifying Piano Duos: Logical Inconsistencies and Genre Distinctions *матеріали II міжнародної конференції. Латвійська академія музики імені Я. Вітола. Рига. 14-15 листопада 2024 р. С. 84-85.*

6. Дін Чжуцсян. Розвиток гри на двох фортепіано: історія, розвиток та перспективи. 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. 14-16
7. Дін Чжуцсян. Аранжування як провідна риса китайського національного музичного мистецтва. Дизайн та мистецтво в контексті соціокультурного розвитку: Матеріали міжнародної наук.-практ. конф. Херсонський національний технічний університет: 9 -11 жовтня 2024. С. 63-65

ABSTRACT

Din Zhuxiang. «The Genre of Piano Ensemble in Chinese Musical Culture: Genesis and Evolution». – Qualification research work in the form of a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the field of knowledge 02 – Culture and Arts, specialty 025 – Musical Arts. – A.S. Makarenko Sumy State Pedagogical University. – Sumy, 2025.

In the 20th century, Chinese musical culture underwent significant transformations driven by the complex interplay between national traditions and European musical forms. Intensive modernization processes spanned all aspects of the musical arts, fostering the emergence of new genres and stylistic trends, including geju (new opera), symphonic music, solo instrumental works, and chamber compositions. A key development during this era was the establishment of the piano ensemble genre. Although this genre emerged later than others, it exemplifies a unique dynamic of integrating traditional and contemporary elements.

The piano ensemble, as both a compositional and performance phenomenon, began its evolution in the mid-20th century, coinciding with the establishment of a distinctive Chinese piano repertoire comprising miniatures, sonatas, variations, and

concertos. However, chamber works for two or more pianos only started appearing in the 1960s, reflecting a complex process of adapting European musical models to Chinese cultural contexts.

This genre plays a significant role in pedagogical and performance practices by merging elements of national musical traditions with modern Western techniques. Its scholarly importance lies in several aspects. First, the piano ensemble within Chinese musical culture remains underexplored, particularly in contemporary musicology. Secondly, analyzing this genre highlights the mechanisms of cultural adaptation of European genres to China's national traditions, offering valuable insights into global cultural processes. Thirdly, studying works in this genre enriches the chamber repertoire, making it relevant for educational and concert activities.

Thus, exploring the piano ensemble not only reveals its significance within Chinese musical culture but also outlines its role in shaping the contemporary musical environment, contributing significantly to the global cultural heritage. The study highlights the evolution of the piano ensemble in China as a nationally distinctive genre, shaped by the multifaceted interaction between Chinese and international musical cultures. The piano ensemble, as a specific component of chamber-instrumental creativity, demonstrates the dynamics of conceptual transformation and embodies an aesthetic synthesis of traditional Chinese musical thinking with contemporary compositional techniques. Particular attention is given to the historical stages of the genre's formation, its aesthetic and pedagogical significance, and the creative contributions of composers who advanced the piano ensemble as a sphere of innovative artistic exploration.

The development of the Chinese piano ensemble genre can be distinguished by several stages: Initial Stage (1940s): During this period, leading Chinese composers focused on creating chamber works that embodied the national spirit. This early phase aimed to establish musical models capable of expressing the uniqueness of new Chinese music. The emphasis was placed on works that reflected traditional Chinese aesthetics while adapting to the evolving cultural landscape. Second Wave of Interest (1980s): This era marked a significant resurgence in the

genre, driven by the need to assimilate innovative techniques and compositional approaches. During this time, the thematic range and expressive palette of the piano ensemble expanded considerably, enriching the genre with new philosophical and aesthetic dimensions. This period also witnessed the incorporation of contemporary global influences into the Chinese musical framework, fostering a broader spectrum of artistic expression.

These stages underscore the genre's dynamic evolution, blending tradition with modernity and establishing its significance within both Chinese and global musical cultures.

A pivotal moment in the evolution of the piano ensemble genre in China was the creation of the first national piano ensemble work, *New Rural Songs (Xin Xiang Cun Ge)* in 1964 by Yin Chengzong and Chu Wanghua. This composition integrated traditional Chinese musical elements into an innovative form, laying the foundation for the genre's further development.

In subsequent decades, the growth of the piano ensemble in China was influenced by several factors: the tours of foreign ensembles, the increasing global popularity of the genre, and the expansion of the national repertoire. Competitions also played a crucial role, particularly the «All-China Piano Ensemble Competition for Youth», which heightened interest in the genre while highlighting the scarcity of national works. This challenge motivated composers such as Wang Shu, Lin Pinjing, and Cui Shiguang to actively contribute to the genre, combining traditional Chinese musical elements with modern trends. This integrative approach ensured the genre's relevance and continual evolution, reflecting China's dynamic cultural interplay between tradition and modernity.

The piano ensemble has gradually established itself as a significant component of music education in China. Its inclusion in the repertoires of conservatories and concert programs has fostered its popularity among young musicians. The evolution of this genre reflects the diversification of ensemble configurations: from traditional trios and quintets to larger, timbrally diverse ensembles that sometimes incorporate traditional Chinese instruments. The

development of the genre can be categorized into three main stages: introductory stage – marked by the initial attempts to create works for piano ensembles; performance stage – characterized by the genre's dissemination through competitions and concerts; compositional stage – defined by the genre's acquisition of distinct national characteristics.

This progression underscores the genre's transformation from an experimental form to a repertoire that synthesizes traditional motifs with modern techniques. The emergence of piano ensembles reflects China's original contribution to global music culture. The genre's uneven and complex development includes distinct formative periods. Its origins can be traced to the first half of the 20th century, during the preparatory phase associated with the gradual establishment of a national musical style. The culmination of this phase in the late 1940s was marked by the creation of repertoire prototypes, which set the parameters of the Chinese piano ensemble. However, this process was not insulated from Western influences, as the structural features of the genre were significantly shaped by Western musical traditions.

The period of stagnation observed in the latter half of the 20th century in Chinese piano ensemble music gave way to an era of intensive development, reflecting contemporary stylistic trends, including avant-garde practices. The rapidity of this resurgence highlights the adaptability of the genre, which embraced new artistic forms and significantly expanded its expressive potential. In today's context, the piano ensemble has achieved a central position in Chinese musical art, embodying both national cultural identity and globalizing tendencies.

The programmatic elements of Chinese piano ensemble music play a crucial role in expressing the thematic content of the compositions. This is evident in the integration of local cultural elements, including national themes, stylizations of folk instruments, and compositional principles rooted in Chinese traditions, such as *qichengzhuanhe*—a structural approach that ensures an organic development of musical material, harmoniously blending tempo and dynamic variations. Key contributions to the genre's formation came from mid-20th-century composers such as Ma Sicong and Jiang Wenye. Their chamber music served as an experimental

platform for innovative ideas and stylistic explorations. While Ma Sicong's work focused less on chamber forms, Jiang Wenye placed the piano ensemble genre at the center of his creative endeavors, fostering bold, avant-garde approaches.

Contemporary Chinese piano ensemble music is based on a multifaceted approach that blends national cultural heritage with modern compositional techniques. Its key elements include: **Programmatic Elements and Local Color:** Composers often reflect Chinese culture by incorporating folk themes and traditional musical techniques. For instance, in «Hundred Birds Paying Homage to the Phoenix» by Wei Yushan and Lan Chenbao, the zurna melody is used, while Gao Weizhe's «The Joys of Childhood» features a folk song. **Stylization of National Instruments:** Pianists and composers adapt the sound of the piano to imitate Chinese traditional instruments such as the pipa or guqin. **Incorporation of Folk Music and Dance:** Folk motifs and rhythms form the thematic foundation of many works. This allows composers to evoke images and narratives rooted in Chinese cultural traditions. **Chinese Compositional Logic:** Core principles such as fluidity of form and symbolism are combined with changes in tempo and dynamics, preserving the aesthetics characteristic of Chinese art. Analyzing works by composers like Ma Sicun, Jiang Wenya, and modern composers such as Luo Lingke highlights the innovation and complexity of the genre. For example, "Morning Snow" by Luo Lingke demonstrates avant-garde techniques while maintaining a deep connection with Chinese philosophy. Works like "Spring Has Passed" by Jia Zhangwei, though highly personal, still resonate within the national tradition. The thematic and programmatic structure of Chinese piano ensemble music is often enhanced by references to other art forms—poetry, calligraphy, and painting. This creates a multidimensional artistic dialogue that combines traditional and innovative elements.

Thus, contemporary Chinese piano ensemble music not only expands the boundaries of the genre but also serves as a unique space for interaction between cultural heritage and global trends, preserving national identity within the context of globalization.

Keywords: piano ensemble, chamber instrumental ensemble, ensemble performance, interpretation, Chinese piano culture.

List of author's publications

Research works

1. Ding Zhuxiang. (2024). "East-West" Dialogue in Chinese Chamber-Instrumental Music: The Case of Wang Xilin and Wang Ying. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 2, 285–290 [in Ukrainian].
2. Ding Zhuxiang. (2024) Historical and Cultural Aspects of the Evolution of Two-Piano Music in China. No. 3 (2024): Sloboda Art Studies [in English].
3. Ding Zhuxiang. (2024). Influence of European Genre Model on Chinese Chamber Instrumental Ensemble with Piano. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 3, 248–253 [in Ukrainian].

Research work which publishes the main scientific results in international publications

4. Ding Zhuxiang (2024). Clavier urtext as an ensemble score. N the artistic culture of baroque.. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, 2024 No.3 152-159

Research works

which certify the approbation of the materials of the thesis

5. Ding Zhuxiang. (2024). Challenges in Classifying Piano Duos: Logical Inconsistencies and Genre Distinctions. *II international conference. Latvian Academy of Music named after Y. Vitola. Riga. November 11-12, 2023, pp. 34-35.*
6. Ding Zhuxiang. (2024). The History of Two-Piano Performance Development in China.: *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. Pp.17-19

7. Ding Zhuxiang. (2024). Arrangement as a Core Feature of Chinese National Musical Art. *Design and art in the context of sociocultural development: Materials of international science and practice. conf.* / Kherson National Technical University: October 9-11, 2024. P. 229-230

ЗМІСТ

ВСТУП	16
РОЗДІЛ 1. КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КИТАЙСЬКОГО ФОРТЕПІАННОГО АНСАМБЛЮ	24
1.1. Китайське камерно-інструментальне ансамблеве мистецтво: генезис та динаміка.....	24
1.2. Становлення та розвиток жанру китайського фортепіанного ансамблю.....	44
Висновки до першого розділу.....	67
РОЗДІЛ 2. ФОРМУВАННЯ АНСАМБЛЕВОЇ КУЛЬТУРИ У ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ КИТАЮ	71
2.1. Роль зарубіжних традицій та китайського елемента в жанровій характеристиці фортепіанних ансамблів.....	71
2.2. Програмність у китайській ансамблевій музиці: композиторський та виконавський аспекти.....	89
Висновки до другого розділу.....	108
РОЗДІЛ 3. СТИЛЬОВІ РИСИ КИТАЙСЬКОЇ МУЗИКИ ДЛЯ ФОРТЕПІАННОГО АНСАМБЛЮ	111
3.1. Класичні зразки китайської ансамблевої творчості за участі фортепіано.....	111
3.2. Китайська музична традиція та стилістичні особливості фортепіанного ансамблю.....	141
Висновки до третього розділу.....	162
ВИСНОВКИ	164
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	172
ДОДАТКИ.....	193

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. У ХХ столітті китайська музична культура зазнала значних трансформацій, пов'язаних із взаємодією традиційних національних і європейських музичних традицій. Інтенсивний розвиток, що охопив усі сфери музичного мистецтва Китаю, сприяв формуванню унікальних жанрів і стилістичних напрямів. Це включає нову оперу (гецзюй), симфонічну, сольну вокальну та інструментальну музику, зокрема фортепіанну. Інтеграція європейських музичних форм і технік у національну традицію дала змогу китайській музичній культурі вийти на світовий рівень. Про це свідчить постійне виконання творів китайських композиторів на сценах провідних концертних залів і оперних театрів світу. Однак, ансамблева інструментальна, зокрема фортепіанна музика, попри значні здобутки, залишається менш відомою за межами Китаю, поступаючись за популярністю симфонічній та оперній традиціям. Між тим, саме камерна музика демонструє глибокий синтез традиційних і сучасних стилістичних рис, виступаючи індикатором національної ідентичності в умовах глобалізації. Зокрема, фортепіанний ансамбль – жанр, що сформувався у Китаї відносно пізно, у середині ХХ століття, – є цікавим об'єктом дослідження, адже його розвиток є відображенням динаміки культурних змін у країні.

Фортепіанний ансамбль як виконавський і композиторський феномен став новою складовою китайської музичної культури в період стрімкого її збагачення європейськими традиціями. До 1960-х років у Китаї вже склався оригінальний фортепіанний репертуар, який включав мініатюри, сонати, варіації та концерти для фортепіано з оркестром. Проте камерна музика для двох і більше фортепіано почала з'являтися лише в цей період. З одного боку, це було зумовлено орієнтацією китайських композиторів на масштабні форми, такі як симфонія й опера, а з іншого – потребою у створенні музики, що могла б використовуватися у виконавській і педагогічній практиці.

Попри обмеженість репертуару, фортепіанний ансамбль нині стає важливим компонентом китайської концертної культури й освітньої системи. Твори цього жанру, створені такими видатними композиторами, як Лінь Хуа, Цзя Дацюнь, Ван Силін, Янь Ліцин і Лю Чжуан, демонструють високу художню якість і поєднують елементи традиційної китайської музики із сучасними західними техніками. Це свідчить про поступову емансипацію китайського музичного мистецтва, яке переходить від етапу наслідування до етапу активного створення власного унікального культурного продукту.

Наукова значущість дослідження зумовлена кількома аспектами. По-перше, жанр фортепіанного ансамблю в контексті китайської музичної культури залишається маловивченим у сучасній музикознавчій літературі, як у Китаї, так і за його межами.

По-друге, аналіз його розвитку дозволяє простежити механізми культурної адаптації європейських жанрів і форм до національної китайської традиції, що є актуальним для розуміння глобальних культурних процесів. По-третє, вивчення цього жанру сприяє не лише теоретичному збагаченню музикознавства, але й практичному розширенню камерно-інструментального репертуару, що є важливим для виконавської та педагогічної діяльності.

Таким чином, дослідження становлення і розвитку фортепіанного ансамблю в Китаї є не лише актуальним, але й перспективним. Воно дозволяє висвітлити взаємозв'язки національного та глобального у музичній культурі, оцінити роль цього жанру у формуванні сучасного музичного середовища Китаю та визначити його місце у світовій культурній спадщині.

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), подана у нвій редакції (протокол №6 від 29.01.2024 року).

Мета дослідження – концептуалізувати розвиток фортепіанного ансамблю в Китаї з позиції жанрової, стилістичної та художньої ідентичності.

Відповідно до мети дослідження виокремлено низку **завдань**:

- висвітлити історію виникнення та еволюцію камерно-інструментального ансамблю в Китаї як гензи фортепіанного ансамблю;
- визначити особливості періодизації розвитку китайського фортепіанного ансамблю;
- розкрити роль зарубіжних традицій у становленні жанру фортепіанного ансамблю в Китаї;
- проаналізувати програмність як типову складову китайської фортепіанної культури у контексті композиторського та виконавського аспектів.
- виявити основні стильові риси китайської фортепіанної ансамблевої музики.

Об'єкт дослідження - творчість китайських композиторів у жанрі фортепіанного ансамблю.

Предметом дослідження виступають жанрово-стильові особливості творів китайських композиторів, створених для фортепіанного ансамблю або камерно-інструментального ансамблю за участі фортепіано.

Методологічна база дослідження ґрунтується на використанні комплексу наукових підходів, які забезпечують глибокий аналіз явища китайського фортепіанного ансамблю в історичному, жанровому та стилістичному аспектах. Зокрема, *історичний метод* застосовано для відстеження еволюції фортепіанного ансамблю в контексті розвитку китайської інструментальної музики ХХ–ХХІ століть. Цей підхід дозволив простежити основні етапи становлення жанру, визначити ключові події, що вплинули на його формування, а також розкрити взаємозв'язок між музичними традиціями Китаю та зарубіжним впливом. *Порівняльно-типологічний метод*

використано для аналізу специфічних рис китайського «великого» камерно-інструментального ансамблю, зокрема його жанрових і стильових характеристик. Це дало можливість порівняти китайські ансамблі із західноєвропейськими аналогами та виявити унікальні національні риси. Застосування *аналітичного методу* було зосереджено на глибокому вивченні ключових творів китайських композиторів. В межах цього методу проведено аналіз структури, формотворення, викладення музичного матеріалу, тематизму й стилістичних особливостей творів, що дозволило виявити жанрово-характерні принципи взаємодії інструментів у ансамблях. *Монографічний метод* забезпечив створення ґрунтовних творчих портретів провідних композиторів, чия діяльність безпосередньо пов'язана з розвитком фортепіанного ансамблю в Китаї. Особлива увага була приділена аналізу мотивів їхнього звернення до цього жанру, а також характеристиці внеску кожного автора у формування специфіки китайського фортепіанного ансамблю. Оцінювання художньої та історичної цінності творів виконувалося за допомогою *аксіологічного методу*. Цей підхід дозволив визначити роль досліджуваних творів у контексті китайського музичного мистецтва та їх значення для формування культурної ідентичності жанру. Поєднання зазначених методів дозволило здійснити комплексне та системне дослідження фортепіанного ансамблю в Китаї, висвітливши його генезис, еволюцію, жанрово-стильові особливості та культурне значення.

Теоретична база дослідження охоплює комплекс наукових праць, присвячених історії та теорії китайської фортепіанної культури, а також дослідження, що аналізують діяльність провідних представників сучасної китайської фортепіанної школи – виконавців і педагогів. У науковій літературі згадки про окремі твори жанру фортепіанного ансамблю містяться у працях, присвячених фортепіанній культурі Китаю та творчості окремих композиторів, таких як Бянь Мен, Ван Ін, У На, Цюй Ва.

Розгорнуті характеристики камерно-ансамблевих творів представлено в дисертаційних дослідженнях Дай Юй, присвячених китайській музиці періоду

«відкритості», та Фань Юй, яка аналізує серійну техніку в китайській камерно-інструментальній музиці. Ці роботи є важливими для формування цілісного наукового уявлення про китайську камерно-інструментальну культуру, що створює основу для дослідження її окремої області – фортепіанного камерного ансамблю.

У самому Китаї тема фортепіанного ансамблю ще не отримала системного висвітлення, проте існує ряд статей, присвячених творам великого фортепіанного камерного ансамблю, які включають аналітичні аспекти. Серед авторів таких статей – Ван Ібо, Го Сінь, Дуань Веньцзін, Іль Сон, Лі Янсьєнь, Тан Гешен, Тьян Їмяо, Цао Ліцюнь та інші.

Цінну інформацію про окремі твори жанру містять праці, присвячені творчості композиторів, таких як Ван Анчао, Ван Лі, Лі Цзिति, Міннь Ян, Сяо Хун, Тьян Їмяо, Цао Ліцюнь, а також дослідження, що аналізують розвиток сучасної китайської музики (Дін Шаньде, Лі Ланьцінь, Лі Юаньцінь, Лян Маочунь, Ма Сицун, Тао Ябін, Чанлінь Яояо) та її камерно-інструментальних жанрів (Цзілінь Цзюнь, Чень Сі). Фундаментальну основу дослідження заклали праці з історії нової китайської музики авторів, таких як Ван Юйхе, Лі Ланьцінь, Лі Юаньцінь, Лян Маочунь, Цзюй Ціхун.

У розробці теми також використано дослідження з історії китайської музики та фортепіанного мистецтва, зокрема праці Вей Яньге, Лю Ченхуа, Пен Цзісян, Сян Яньшен, Хуан Іна, Чжан Ягуан, Чень Ін, Чжао Сяошен, Чжан Бей, Лі Хечжоу. Джерелами інформації стали також періодичні видання китайських консерваторій і мистецьких інститутів, серед яких «Музыкальное творчество», «Исследование музыки», «Вестник консерватории им. Сянь Синхая», «Вестник Центральной консерватории», «Музыкальное искусство», «Фортепианное искусство».

Серед українських дослідників для вивчення розвитку ансамблевої культури розглянуто праці Є.Куришева, О. Щербакової та І. Польської, які детально розглядають питання розвитку концертно-сценічної культури та впливу ансамблевого жанру на формування виконавських традицій, О.

Щербакова, зокрема, аналізує програмний зміст творів, акцентуючи на використанні оригінальних технік звуковидобування, що демонструє еволюцію виконавського арсеналу ансамблевого жанру. Це корелює з дослідженнями Лю Сяосі, яка вивчає особливості втілення програмної музики в дуетах із різноманітною тембровою палітрою для фортепіано.

Технічні аспекти ансамблевого виконавства, зокрема проблеми координації, балансу звуку та інтеракції учасників ансамблю, висвітлюють роботи таких авторів, як Ваупов Т., Нінсон М., І. Троць та Л. Єфремова. У своїх дослідженнях вони акцентують увагу на необхідності глибокого опрацювання питань технічної взаємодії в ансамблі, що сприяє підвищенню рівня виконавської майстерності.

Особливості комунікації та взаємодії між музикантами досліджують М. Arvidson і D. Randel. Їх праці спрямовані на аналіз соціокультурного та психологічного контексту ансамблевого виконання, що дозволяє розкрити глибокі рівні ансамблевої синергії, включаючи невербальну комунікацію та музичну імпровізацію.

Окрім цього, враховано праці китайських дослідників, які активно працювали над вивченням національної фортепіанної музики, таких як Бянь Мен, Тянь Цзилян, Хе Бін, Чжан Кай, а також окремі статті Ван Аньго, Ван Чженья, Го Цин, Куан Чжоу, Лі Цзяньмін, Ло Сайфень, Лю Юн.

Цей широкий спектр наукових джерел забезпечує ґрунтовну базу для комплексного аналізу китайського фортепіанного ансамблю, його історичних, жанрових і стилістичних аспектів.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає у тому, що вперше:

- розглянуто фортепіанний ансамбль китайських композиторів як об'єктом всебічного історико-теоретичного аналізу, що дозволило розробити періодизацію його розвитку;
- надано загальну стилістичну характеристику творів для фортепіанного ансамблю китайських авторів;

- висвітлено аспекти інтеграції європейських музичних традицій;
- проаналізовано фортепіанні ансамблеві та камерно-інструментальні за участі фортепіано твори китайських композиторів, які відображають специфіку розвитку жанру;
- представлено творчі портрети китайських композиторів, які створили найяскравіші зразки досліджуваного жанру.

Практичне значення одержаних результатів дослідження визначається результатами аналізу історико-культурного шару нового для китайської музики жанру фортепіанного ансамблю, що сприяє глибшому розумінню розвитку його та значущості. У ході роботи було оновлено інформаційно-джерельну базу, пов'язану з творчістю китайських композиторів у галузі фортепіанного ансамблю, що створює обґрунтування для подальших досліджень. Дослідження відкриває перспективи вивчення самотутніх виконавських і композиційних прийомів у контексті взаємозв'язку фортепіанного ансамблевого музикування, композиторської творчості та національної інструментальної культури. Матеріали дослідження можуть бути використані у викладенні таких дисциплін, як «Фортепіанний ансамбль», «Методика навчання гри на фортепіано» та «Історія музики». Крім того, вони можуть бути впроваджені в практикум класу фортепіанного ансамблю, слугувати довідковим матеріалом для підбору репертуару студентами-піаністами та стати основою для створення методичних розробок, спрямованих на вдосконалення викладання фортепіанного ансамблю.

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 тому числі міжнародних: «Art and Cultural studies» (Латвія, Ріга, 2024); «Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії» (Київ, 2024); «Дизайн та мистецтво в контексті соціокультурного розвитку» (Хмельницький, 2024).

Публікації. Основні результати дисертації висвітлено у 7 одноосібних публікаціях, зокрема: 3 статті у фахових виданнях України, 1 – у міжнародному науковому виданні, 3 праці – апробаційного характеру.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається із анотацій, вступу, трьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (238 найменувань). Загальний обсяг дисертації становить 194 сторінки, основний текст викладено на 158 сторінках.

РОЗДІЛ 1

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КИТАЙСЬКОГО ФОРТЕПАННОГО АНСАМБЛЮ

1.1. Китайське камерно-інструментальне ансамблеве мистецтво: генезис та динаміка

Ансамблева культура Китаю є надзвичайно багатою сферою музичного мистецтва, що має глибоке коріння в історичному минулому народу. Інструментальне мистецтво є дзеркалом національної культури та займає одне із центральних місць серед невмирущих цінностей музичної спадщини країни. До таких цінностей відносяться не лише самі музичні інструменти та виконавська культура гри на них, а також багаті педагогічні традиції – осмислення та освоєння оригінальної системи навчання виконавців інструментальних ансамблі, у тому числі й на народних інструментах, вплив яких є достатньо вагомим для усієї ансамблевої культури Китаю. Протягом багатьох епох і династій китайський традиційний інструментарій змінювався та еволюціонував, яскраво відображаючи розвиток світогляду та естетичних поглядів різних народів, що населяли країну.

Інструментально-виконавське мистецтво, яке включає в себе як невід'ємний компонент навчання оволодінню навичками гри в ансамблі, пройшло тривалий шлях розвитку від ключової функції в давніх магічних та ритуальних обрядах до сучасних форм існування, грандіозних етнічних шоу та перформансів. Відповідно до особливостей свого менталітету, китайський народ зберігає та дбайливо розвиває самобутні традиції в сфері музичної культурної спадщини. Не дивно, що сьогодні настільки багатий і різноманітний китайський народний інструментарій: гу, гуань, гуцинь, гучжен, ді, кунхоу, пайсяо, піпа, сян, се, сюань, сяо, тао, фу, хуан, цин, ци сян цін, цзе, цинь, чжу, чжун, чи, шен, ерху, юй, янцин та багато інших. Суттєво, що ці інструменти не існують уособлено, а долучаються до традиційних

європейських у ансамблевому звучанні. Для вивчення генези становлення фортепіанного ансамблю, логічним постає вивчення ансамблевої культури з позиції її загальної динаміки.

Еволюційний процес формування ансамблевої інструментальної культури Китаю найбільш наочно представлений, якщо розглядати його крізь призму періодизації династій. Частково це простежується в працях Лю Юаньцзюй [90] та У Ген-Іра [126]. Спираючись на зазначені дослідження, представимо процес формування ансамблевого виконавства в традиційній культурі Китаю за наступними етапами розвитку:

1. Ритуально-церемоніальна ансамблева музика — династій Ся і Чжоу (2070 до н. е. — 256 до н. е., XXI–III ст. до н. е.).
2. Придворно-церемоніальна ансамблева музика — династій Цінь, Хань, Суй і Тан (221 до н. е. — 907 р.; III ст. до н. е. — X ст. н. е.).
3. Народна-інструментальна музика — династій Сун, Юань, Мін і Цін (960–1911 р. н. е., X–XX ст.).
4. Ансамблеве інструментальне виконавське мистецтво нового часу — останній період розвитку національної культури країни (з 1912 р. до початку XXI століття).

Розглянемо їх з позиції становлення інструментального ансамблевого виконавства (спочатку існуючого в синкретичній єдності з піснею і танцем) як еволюцію єдиної системи національної культурної традиції, яка вже в епоху династії Тан представляла класичний зразок педагогічної системи виховання та освіти музикантів-інструменталістів.

Продавнє синкретичне музичне мистецтво існувало у взаємодії різних видів мистецтв: вокального, театрального, хореографічного та, зрештою, власне музично-інструментального виконавства. Так сталося, що китайська традиційна педагогіка завжди гнучко реагувала на будь-які зміни, що виникають у суспільстві, творчо переосмислюючи ті чи інші естетичні напрямки, стилі, жанри та обумовлені ними педагогічні та методичні принципи.

Ритуально-церемоніальна ансамблева музика періоду правління династій Ся та Чжоу (2070 р. до н. е. — 256 р. до н. е.) була важливим елементом китайської культури, виконуючи світоглядну роль посередника між світом людей і світом духів, між людиною і Всесвітом в загальній культурі Китаю. Системи церемоніальної музики та ритуалу сприяли розвитку вчення про «мандат Неба» та «істинний шлях», що стало основою для формування соціальних і етичних норм у суспільстві [73, 34-35].

Музика цього періоду була невід'ємною частиною ритуалів, які виконувалися під час важливих подій, таких як коронації, жертвопринесення та святкування. Вона не лише забезпечувала естетичне наповнення цих обрядів, а й підкреслювала їх значення, створюючи особливу атмосферу для сприйняття духовних істин і цінностей. Таким чином, ансамблева музика відігравала важливу роль у формуванні культурної ідентичності та моральних основ китайського суспільства.

В основі музичного навчання періоду династії Чжоу лежав принцип спадкової передачі родів занять з покоління в покоління. Він сформувався в період Весни та Осені (770–476 рр. до н.е.) у вигляді системи лі юе. Вона свідчила про соціальний статус людини (лі) у поєднанні з музикою (юе). Її теоретико-методичні положення ґрунтувалися на музично-освітній системі як складової частині суспільної підтримки легітимної правлячої династії, де музика направляла, контролювала думки молодого покоління та укріплювала панування ідеології правлячого стану [55, 101-105]. Це здійснювалося за допомогою спеціальної системи освіти, де центральним компонентом була музична підготовка. У програмах обов'язково передбачалося теоретичне і практичне освоєння музичного мистецтва, в тому числі в його прикладному значенні, призначеному для підтримки філософських, естетичних, світоглядних, етичних установок державної політики, зокрема в галузі формування особистісних якостей людини.

Система лі юе виникла в період правління династії Західної Чжоу. У цій системі виокремлюються дві її складові: лі та юе. Лі — це соціальна норма для

людини, яка розвивалася системно. Юе (музика) ґрунтувалася на ли, пом'якшуючи соціальні конфлікти. У цей же час формуються основні ознаки ритуальної та придворної музики в словосполученнях юеу, що означає: юе – музика, у – танець; і геу, що означає: ге – пісня, у – танець. Також, у цей період формуються основи акустичного виду музики інь юе («мистецтво звуку»), представлені пентатонічною та семиступінчастою звуковою шкалою в трактаті «Гуань-цзи». Пізніше це реалізується в люй люй (звуквисотній та ладовій системі) яке стало серцевиною політичної етики всього династійного періоду історії Китаю [43, 65-68]. Музиканти брали участь практично у всіх обрядових діях (принесення жертв духам Неба та Землі, предкам і майбутнім поколінням), дворцових церемоніях (зокрема, в зв'язку з привітанням імператора з нагоди тих чи інших знаменних подій, таких як день народження та інші урочистості). «Ритуал (лі) був джерелом дотримання принципу «достойного шляху» (даоде), музика виступала одним з інструментів для приведення всіх шарів суспільства в стан рівноваги [11, 42].

Інструментальне ансамблеве мистецтво, як і всі давні музичні традиції, є синкретичним. Воно триєдине, складається з поетичного співу, танцю та народно-інструментального музикування. У процесі еволюції ансамблеве музикування поступово переростає в основні жанри придворного та храмового церемоніалу й стає важливим елементом музичної (музично-театральної) традиції.

З найдавніших часів (починаючи з династії Ся) музичний початок слугував основоположною, організуючою функцією у всіх діях, що відбувалися в палацах імператорів. Музичне відомство Дасіюе (династії Чжоу) готувало виконавців цих дій і навчало синкретичному мистецтву молоде покоління [16, 34-35]. У спеціальних навчальних закладах освоювались тонкощі інструментального ансамблевого музикування. Особливу увагу приділяли всім складовим цього виконавського жанру. Керівники та організатори дворцових дій послідовно підносили народно-інструментальне виконавство до самостійної, самодостатньої частини системи придворного

церемоніалу. Поступово сформувалася самостійна традиція ритуальної церемонії ансамблевого інструментального музикування. Ансамблі, що склалися з традиційних музичних інструментів, виконували самостійну роль, отже, цей вид мистецтва відокремився від інших форм музичного виконання. Це сприяло розвитку специфічних елементів, які визначали характер і функції ансамблевої гри в ритуалах, підкреслюючи її значення в культурному та соціальному житті китайського суспільства.

Вже в цей період можна розглядати цей жанр як усталену традицію. Його особливістю, з одного боку, є синкретичність музично-театральної дії, що базується на певному поетичному тексті, який розкривався на тлі гри ансамблю традиційних інструментів; з іншого боку – сакральність функції ансамблю виступала сенсоутворюючим компонентом усього дійства: інструментальна музика об'єднувала реально існуючих учасників ритуалу церемонії з уявними міфічними істотами, що уособлювали сили природи. У цьому обряді відбувався акт вступу людини у таємничий зв'язок з духами та потойбічними силами. Обряд мав ритуально-церемоніальний характер і завжди супроводжувався музикою, що виконувалася ансамблем традиційних китайських інструментів.

Витоки ансамблево-інструментального мистецтва сягають супроводу обрядових дійств у племінні часи (II–I тис. до н. е.), коли пісні та танці мали ритуальний характер. Як зазначають дослідники, «Великі пісенно-танцювальні обрядові форми ритуального мистецтва, так звані «ху» (присвячені збору врожаю та жертвоприношенням духам), супроводжувалися грою на ударних інструментах — шкіряних барабанах, металевих дзвонах чжун, до, нао, дзвіночках лін та інших; духових — юе (бамбукова флейта), сюань (глиняна окаріна)» [29, 59-62].

Ансамблева музика підсилювала емоційно-сміслові значення мовного висловлювання. У ній переважала одноголосна мелодика, яка чутливо реагувала на найтонкіші відтінки сенсу і фразування тексту. Багатоголосне виконання являло собою варіантно-підголоскову поліфонію, що

підкреслювала синкретичність дійства, в якому поєднувалися музика, спів і танець. Багатоголосна варіантна підголосковість частково асоціювалася з багатofункціональністю того, що відбувалося. У ній виокремлювалися додаткові голоси, які надавали церемонії урочистість і таємничість. При цьому завжди зберігалася впізнаваність і незначна варіантність. Основна мелодія залишалася впізнаваною, навіть у варіаціях. Недаремно Ван Юйхе відзначає, що «чітка межа між сольними та ансамблевими творами для народних музичних інструментів була відсутня. Інакше кажучи, допускалося як сольне, так і ансамблеве виконання однієї й тієї ж музичної композиції. Ансамблева музика виконувалася на два і більше голосів, причому кожен із них виконувався окремим музикантом» [24, 29].

Інша особливість давнього періоду полягала в тому, що поняття музики «юе» трактувалося надзвичайно широко. Воно «...включало поезію та танець, живопис, гравюру, архітектуру і навіть церемоніал, полювання та сервіровку столу» [71, 40]. Таке широке смислове поле вплинуло на те, що ансамблева музика тривалий час не була самостійною і представляла нерозривну єдність поетичного тексту, співу та танцю. Варто також зазначити, що музика «юе» сприяла виникненню мистецтва «я юе» — «витончена музика», яка, набагато пізніше, стала основою для вдосконалення «янь юе» — «музики для банкетів» [71, 42]. Ще однією особливістю китайської традиції було те, що музика відігравала значну роль у реалізації суворої ієрархічної структури соціального статусу підлеглих імператора. Ця ієрархія передбачала, що не всі учасники обряду могли в повній мірі насолоджуватися всією церемонією. Чиновники могли сприймати її лише відповідно до свого статусу. Передбачалася вибіркова доступність церемонії: кожен чиновник у світі імператора міг бути присутнім лише на окремих музичних дійствах (фрагментах) [82].

Народно-інструментальні ансамблі, колективне музикування розглядалися як певний прообраз соціально-політичної організації, в якій саме їхнє існування відображало життя суспільства в цілому, регламентувало взаємодію між його членами та слугувало носієм духовних цінностей окремої

особистості того часу. Формування музично-інструментальних навичок, і тим більше... (можна продовжити). Професійна ансамблева підготовка в цей період зводилася до «...методу навчання так званої усної традиції («із уст в уста», «із рук у руки»), що бере свій початок з найдавніших часів» [22, 49]. Подібний метод був характерний для багатьох народів і, зокрема, активно використовувався у слов'янських племенах.

Загальновідомо, що ансамблеве мистецтво за часів правління династій Ся і Чжоу (2070–1600 рр. до н. е.) виконувало суто практичну, прикладну функцію. Його основною метою було супроводження співу і танців. Виконавцями такої музики були раби, тоді як насолоджуватися нею могли лише аристократи, які утримували подібні ансамблі. Це було ознакою престижу, потребувало значних витрат і слугувало важливим інструментом для зміцнення статусу особистості та її політичної ваги в ієрархії давнього суспільства. Тому ансамблеве мистецтво стало важливою частиною різних церемоній – воно прославляло правителів і предків, зміцнюючи верховенство правлячого класу. Державні чиновники використовували його для підкреслення та утвердження свого високого соціального статусу. Прикладом є музичне дійство Да-Ся періоду легендарного правителя Юй (засновника династії Ся), якого шанували та поклонялися йому за досягнення в управлінні водним господарством. Важко достовірно описати, як саме виглядало це дійство, відомо лише, що воно включало танець із музичним супроводом. Дійство складалося з дев'яти частин, головним інструментом ансамблю був духовий інструмент юе [149, 103–104]. У цьому ансамблі також звучали музичні інструменти бяньчжун, цин, дзвони та різноманітні ударні інструменти. Трохи пізніше музичне дійство Да-Ся трансформувалося в Да-хо. У 1600–1046 рр. до н. е. воно виконувалося під час урочистостей, що прославляли короля династії Шан, і супроводжувалося граціозними рухами та величним інструментальним супроводом [119, 114-116]. Зокрема, дійство Да-хо здійснювалося на основі ансамблю «чжунцинюе». Ансамблі, що з'явилися пізніше, завдячують своїм існуванням цьому колективу.

У бронзову добу музичні інструменти залишалися найважливішою складовою частиною ритуальних дійств, особливо бронзові дзвони бяньчжун, створення яких стало одним із чудес світової музичної культури. У період правління династії Ся сформувався вид ансамблевого мистецтва, який називався «Чжунцинюе» [119, 67]. Перша частина назви «чжун» означає «бронза», а друга «цин» — «камінь», оскільки інструменти цього ансамблю виготовлялися з бронзи та каменю. Склад музикантів варіювався від 20 до 100 виконавців. Основне призначення цього ансамблю в епоху династії Ся полягало у використанні його під час палацових церемоній для урочистих вступів. Музика, яку виконували ці колективи, мала здебільшого величний характер і виконувалася в повільному темпі. музичними інструментами, так і ритуальними предметами» [28].

Існування подібного виду ансамблю тривало досить довго, майже до XIX століття. Лише наприкінці XIX століття цей вид ансамблю практично припинив своє існування. Варто зазначити, що до ансамбля «Чжунцинюе» входили виключно ударні інструменти, виготовлені з бронзи: бяньчжун, цин і нао, а також інструменти, такі як жао, які виготовлялися з каменю. Протягом наступних століть ці інструменти вийшли з ужитку, а секрет їхнього виготовлення та способи гри, на жаль, були втрачені.

Проте, вчені вважають, що цей вид ансамблю став основою для появи нових ансамблів, таких як «Гучуйюе», «Сичжуйюе» тощо [79, 67]. Відомо, що у пізніший час до ансамбля «Чжунцинюе» додавалися духові інструменти, зокрема флейта, виготовлена з кістки тварин, і сюнь, зроблений із глини. Очевидно, що призначення цього ансамблю за часів династії Ся полягало у створенні урочистої атмосфери під час палацово-церемоніальних ритуалів.

Розквіт філософії, літератури та інших видів мистецтва в Китаї був пов'язаний із посиленням культурним обміном між центральними та західними регіонами країни, що відбувався в епоху Чжоу (1045–256 рр. до н. е.). Ритуально-церемоніальне мистецтво цього періоду (ранній Чжоу, XI ст. – 770 р. до н. е.) відзначене формуванням інституту управління музичним життям

суспільства та ієрархічної системи придворної знаті. Це призвело до організації спеціального музичного відомства «Дасіюе» [149, 123]. У цьому відомстві виховували дітей знаті, навчаючи їх музиці та залучаючи до організації різних музичних заходів.

При відомстві «Дасіюе» було засновано музичний навчальний заклад, де вперше в історії музичної культури Китаю відкрилася музична школа для підготовки музикантів і танцюристів. Відомство включало адміністрацію, школу, виконавські групи, ансамблі та складалося з 1463 осіб (за іншими даними — з 1339 осіб). Навчання тривало 7 років, зазвичай з 13 до 20 років [93, 107]. Випускники відомства «Дасіюе» брали участь у придворній музиці яюе — класичній, елегантній та вишуканій музиці, яку використовували під час храмових, судових та військових церемоній. У таких ритуалах для музичного супроводу танців використовували різні ансамблі музичних інструментів. Яюе вирізнялася елегантним, повільним, розміреним стилем, що створював гармонійну атмосферу через багаторазове повторення мелодій у тембрах різних інструментів. Основним виконавцем музики яюе був ансамбль «Чжунцинюе», і цікаво, що дружини імператора також брали участь у його складі, виконуючи камерну музику в жанрі Фанчжунюе [146, 39]. Пізніше цей жанр став частиною янь юе. Основними інструментами Фанчжунюе були щипкові цин або се, які пізніше стали основою ансамблю «Сичжунюе», що сформувався вже за часів династії Хань.

У перших професійних закладах навчання ансамблевому народно-інструментальному мистецтву поділялося на два види — народне та церемоніально-придворне виконавство. Були також затверджені склади інструментальних ансамблів і кількість виконавців: у 1058 р. до н. е. Відомство встановило правила й порядок проведення ритуальних та бенкетних церемоній, регламентуючи склад виконавців (музикантів і танцюристів) залежно від того, на честь кого проводиться церемонія [94, 28].

Китайські історіографи зазначають, що за часів Чжоу було створено змішаний оркестр, де музичні інструменти поділялися на вісім видів за

матеріалом, з якого вони були виготовлені: метал, камінь, шовк, бамбук, гарбуз, глина, шкіра, дерево [49, 5-6]. Ансамблеве виконавство розвивалося паралельно з розвитком самих музичних інструментів, і їхня класифікація отримала назву ба інь (вісім тембрів). Темброві характеристики інструментів визначалися системою ба фен — «вісім вітрів», які відповідали просторовим напрямкам. Ця система включала такі інструменти: дзвони та нао (метал), цин (камінь), цінь, се (шовкові струни), сяо, ді (бамбук), шен, юй (гарбуз), сюань, фоу (глиняний горщик), різні барабани та тао (шкіра), чжу та ву (дерево) [117, 108–110].

Придворно-церемоніальна ансамблева музика періоду правління династій Цінь, Хань, Суй і Тан (221 до н. е. – 907 р. н. е.) відіграла важливу роль у культурному та політичному житті Китаю, особливо у зміцненні центральної влади. У період династій Цінь і Хань країна була об'єднана, що сприяло зміцненню імператорської влади та реалізації значних політичних і державних реформ. Зокрема, при імператорі Цінь Шихуанді було зведено Велику китайську стіну, побудовано понад 300 палаців і храмів, а також проведено реформу ієрогліфічного письма. Відкриття Великого шовкового шляху сприяло культурному й економічному розквіту, об'єднуючи культуру кочівників і народ Хань.

Вже до кінця династії Цінь (206 р. до н.е.) з'явився новий тип ансамблю – «гучуйюе», який використовувався у військових церемоніях. Основу цього ансамблю склали ударні (гу, нао) та духові (пайсяо, ді, хучзя, цзяо) інструменти. Цей ансамбль відігравав важливу роль у військовому житті країни та супроводжував церемонії, присвячені воєнним перемогам. Ансамблі цього періоду поділялися на два основні підвиди. Перший – «хен чуй» – використовувався в армії, зокрема в кавалерії. Другий – «хуанмень гучуй» – з'явився пізніше, до середини правління династії Хань, і супроводжував банкетні церемонії імператора та високопосадовців.

Означені види ансамблю «гучуйюе» широко використовувалися також у дворцових, військових, цивільних і храмових церемоніях навіть за часів

пізніших династій, що підкреслювало його унікальне місце в національній музичній спадщині Китаю.

При імператорському дворі існувало кілька ансамблів традиційних інструментів, різних за кількістю учасників і ситуаціями використання. Так, імператорський ансамбль міг бути вельми великим, тоді як камерний ансамбль імператриці використовувався для музичних виконань у її внутрішніх покоях. Важливим відкриттям стало знайдення музичних інструментів у гробниці Цінь Шихуанді разом із відомими теракотовими воїнами. Хоча значення цього відкриття для музичної культури ще важко оцінити, багато науковців вважають, що в гробниці можуть бути ще не знайдені колекції музичних інструментів, прикрас і старовинних книг [117, 68-71].

Установа «Дасіюе» періоду Чжоу з часом отримує нову назву — Юефу (музична палата). Її завданням було збирання, упорядкування музичних творів, створених народом, вивчення музичної теорії, навчання гри на інструментах, а також підготовка вчителів, що спеціалізувалися на написанні підручників з теорії музики та практики використання інструментів [117, 128-131].

Саме в цей час сформувалася благородна традиція запису та обробки народних мелодій, названа «юефу». Цей процес заклав основу для розвитку імператорського мистецтва дацюй (велика арія). Ансамбль «гучуйюе» за часів Північних і Південних династій (420–581 рр.) стимулював поширення народно-інструментального виконавства серед усіх верств населення. Означені види ансамблю «гучуйюе» широко використовувалися також у придворних, військових, цивільних і храмових церемоніях навіть у період пізніших династій, що свідчить про його унікальне місце в національній музичній спадщині Китаю. Значно пізніше, у танську епоху, сформувався народний жанр сяньхеге («пісня взаємної згоди»), поширений у північних районах Китаю. Пізніше сформувалися народні пісні півдня країни, які отримали

назва циншанюе («солодкозвучна музика»). У V-VI ст. їх скорочено стали називати циніє [98, 43–44, 50].

В ханську епоху отримало широке поширення мистецтво гри на цині. Феномен цині, її унікальний тембр, став ідеальною духовною складовою життя освіченої людини, способом досягнення гармонії з навколишнім світом у китайській філософії та синонімом органічного поєднання природи і індивіда. Оволодіння мистецтвом гри на цині, оспіване в поезії та живопису, увійшло до характерних ознак цього періоду [105, 52]. Народні пісні династії Хань (206 р. до н. е. – 220 р.) включалися в придворну музику у формі пісенного жанру фанчжунюе і називалися сянхеге. Спів виконувалося під акомпанемент інструментів гуцинь, шен, се, ді, гучжень. Пісенний жанр, що становив основу репертуару ансамблю «гучуйюе», у новому статусі отримав назву «сичжунюе».

У склад цього ансамблю входили дві групи інструментів — струнні та духові. Ансамбль «сичжунюе» отримав свою назву від інструментів, що входять до нього: си — смичково-щипковий струнний інструмент, і чжу — духовий, виготовлений із бамбука. Кількість учасників ансамблю могла коливатися від 2 до 10 осіб [107, 52]. Виконувані цим колективом яскраві, легко сприймані твори вирізнялися красивим, м'яким і мелодійним звучанням.

У період династії Суй (581–618 рр.) об'єднання народів послужило єдності національної основи держави та інтеграції різних музично-культурних традицій. У цей час завершилося будівництво політичної системи країни. Тісно переплітаються музичні традиції народів півночі та півдня, маючи рівний вплив на отриманий синтез. Відбувається об'єднання мистецтв семи різнонаціональних народностей. Формується «музика семи відділів» (цибунюе), «музика дев'яти відділів» (цзюбунюе) та пізніше «музика десяти країн» (шибунюе).

Цибунюе складається з: силянської музики (силяннюе), музики циннюе, музики корейського царства Когурьо (гаоліунюе), Індії (тяньчжунюе), Бухари (аньгоюе), Кучі (гуйцзунюе) та музики венькан. Пізніше в цзюбунюе увійшла

музика Самарканда (каньгоюе) і Кашгара (шулеюе). «Музика десяти країн» поповнилася включенням Гаочан (гаочанюе). Ці десять напрямків відповідали десяти країнам, кожна з яких мала свою музику, і стилі не змішувалися, наприклад, у Ганьсу не грали корейську музику. Десять «музичних відділів» широко використовувалися у палацах під час банкетів та церемоній. Цікаво, що для їх виконання використовувалися різновиди традиційного інструментального ансамблю: «чжунцинюе», «гучуйюе», «сичжуюе». У них використовувалися такі інструменти, як шен, сяо, чжень, ді, піпа та різні ударні; також застосовувалися деякі західно-персійські інструменти: кунхоу, били, хуцзя [119, 152-155].

Традиційне музично-інструментальне мистецтво Китаю вступило в період розквіту за правління династії Тан (618–907 рр.). У цей час народна музика різних жанрів (пісні, танці, музична драма – палацова та релігійна) отримала найрізноманітніше втілення. Варто зазначити, що «цзюбуюе» та її подальша різновидність шибуюе («музика десяти відділів») мали різні призначення. У танський період у музичному мистецтві придворного етикету я юе запроваджується регламент нового виду музичного мистецтва – янь юе (банкетно-церемоніальної музики). Учасники палацових банкетів, гості могли насолодитися виступом, включаючи танець, інструментальний ансамбль та вокал. Янь юе в період династії Тан стало основною музичною формою мистецтва і поступово замінив я юе.

У період розквіту інструментального ансамблевого музикування та становлення «танського музичного стилю» відбувається важлива подія для всієї подальшої історії музичної педагогіки Китаю — формування класичної системи музичної освіти. У основних державних музичних школах цього періоду були створені музично-освітні методичні організації, де існувала розвинута система навчання грі на традиційних музичних інструментах. Інструментальне ансамблеве мистецтво ставало дедалі різноманітнішим і доступнішим для різних верств населення країни.

При імператорі Сюань-цзуні відкривається п'ять спеціальних навчальних закладів музики і танцю. Створено придворні трупи акторів, які отримали назви «Ліюань» та «Ічюань» (трупи «Грушевий сад» та «Палата весни»). До сфери діяльності цих організацій входило збирання музичних творів, підготовка виконавців і широка пропаганда музичного мистецтва. Придворна музика в той період була представлена двома різновидами: ли-бу цзі (музика на відкритому повітрі) та цзо-бу цзі (виконувана в приміщенні). Китайські історики зазначають, що придворні оркестри до цього часу значно розширили свій склад (до 1500 виконавців) [105, 92].

У країні відкриваються професійні освітні установи, які ставлять мету підготовку музикантів-інструменталістів — центральні та місцеві школи. Освіта для учасників інструментальних колективів стає дедалі масштабнішою, охоплюючи практично всі верстви населення. Так, методично обґрунтована, систематизована та професійно організована музична освіта школи Даюєшу відповідає за виконання музики і танцю, готувала виконавців при монастирі Да Чан. Музична школа Гучуйшу належала до музично-адміністративного органу і відповідає за діяльність військових оркестрів, в ній навчали гри на духових та ударних інструментах. Гучуйшу відповідає за роботу ансамблю «гучуйюе», який використовувався в придворній діяльності та на урочистих заходах. Учні установ Ліюань (Грушевий сад) та Цзяофан (Придворна школа) також вивчали мистецтво інструментального музикування. У Цзяофан студенти навчалися ансамблевому виконанню і проходили різноманітну практику. Їх розподіляли по спеціалізаціях в різні виконавські колективи. Сяобуїньшен займався дитячою музичною школою. Дослідники відзначають, що «в школах налічувалося 3000 музикантів (педагогів і учнів), але головна роль у музичних виставах відводилася виконавицям з школи Цзяофан» [105, 104].

Три музично-освітні заклади (Ліюань) виконували різні функції. Важливу з них — палацеву — контролював сам імператор. У школі «Тайчан Ліюань» в Шитині готували спеціалістів для придворних церемоній. У «Новій

Ліюань» в Лояні займалися вивченням народної музики. Дитяча музична школа Сяобуїньшень, також пов'язана з «Ліюань», готувала учнів для виконання різних напрямків танської музичної культури. За наказом імператора в академії «Грушевого саду» (Ліюань, професійне навчання) навчалось 300 учнів, які попередньо отримали освіту в Палаті обрядів. Сам імператор навчав їх своїм улюбленим музичним творам. При школі був відкритий клас, розрахований на 30 осіб, куди набирали дітей не старше 15 років [105, 45-47].

Музична культура та освіта Китаю цього періоду досягли вершин з точки зору престижу та привілейованого статусу музиканта. Історично підтверджено, що розквіт музичної освіти та мистецтва безпосередньо залежав від ставлення до них правителя, що в той момент сидів на троні. Закладені традиції музичної культури танської епохи були настільки глибокими, що їхнє значення не лише збереглося, але й примножилося в наступних династіях.

Відомі крилаті вислови, що стосуються наступного часу: «танський стиль», «танська класична музика», «танська класична поезія», «танська класична живопис». Цей період ознаменований винаходом пороху, компаса і ксилографа. На думку дослідників, сунська культура входить в етап процвітання китайської класичної музики [32; 55; 116; 119]. У музичній культурі сформувалися жанрові напрямки придворної ансамблевої музики: класична, витончена я юе, військово-духовий гучуйюе, банкетно-церемоніальна янь юе (ансамбль сичжуйюе), чисто інструментальна — ху юе, загальнодоступна — су юе, театральна — санг юе та музика для циня — цинь юе.

До цього часу також відносяться два мелодійних стилі: північний — бейцюй (північна мелодія), з мужніми стрибками в семиступеневій звукоряді, і південний — наньцюй (південна мелодія), що плавно, м'яко звучить у пентатоніці. Для обох стилів характерне пластичне та пісенно-поетичне виконання в супроводі ансамблю традиційних китайських інструментів.

Наприкінці правління династії Юань бейцой поступово зникає, поступаючись місцем наньсі [11, 32]. Інтенсивно розвивається пісенний напрямок, пов'язаний зі старовинною мелодією (стихотворні та мелодійні обробки і переложення), отримавши назву цюцзи (дитя мелодії). Народна музика включає п'ять жанрових різновидів: пісня, сказ, балада (чжугундяо), драма, танець і інструментальна музика [73, 82]. Вона безпосередньо пов'язана з сунським часом і визначила формування музично-сценічної культури Китаю.

Китайські історіографи виокремлюють у правлінні династії Сун Північний період, що тривав з 960 до 1127 рр. та Південний період, відповідно з 1127–1279 рр. Протягом цих періодів домінують драма і пісенно-поетична форма. На початку правління династії Сун на північному заході країни, де проживали національні меншини хуей і монголи, з'являється ансамбль, у якому в основному використовуються струнні інструменти хуцинь (загальний термін, аналогічний інструменту ерху) та щипкові інструменти (гучжен, піпа, хобуси). Після того як цей ансамбль асимілюється в центральній частині країни, він швидко поєднується з музичною драмою байцой у якості акомпанементу чи супроводу й до кінця династії Сун, в ньому використовуються щипкові інструменти (саньсянь, янцинь). Новий ансамбль отримав назву «сяньсо» завдяки роботі над збірником музичних творів вченими династій Мін і Цін: Шень Чунсуй (?–1645), Хуан Веньян (1736–?), Яо Се (1805–1864) [73, 96]. Поєднання струнних і щипкових інструментів ансамблю стало основою для його назви «сяньсоюе». Його виконавський стиль і склад близькі до традиційного ансамблю «сичжуюе».

Інструментальна музика, що виконувалася народними ансамблями «сяньсоюе» з великою кількістю виконавців (від 20 до 100 осіб), використовувалася в імператорському палаці поряд із піснями, танцями і драмою в період правління династій Сун і Юань. В подальшому в їх розвитку намічається розподіл інструментального, драматичного і вокального начал. І поступово формуються десять інструментальних ансамблів, що складаються з інструментів: гуцинь і сяо; шен і ді; ді, гу і бань. По складу вони порівнянні з

сучасними дуетами, тріо. Це ансамблі «чаочжоу сяньши», «байша сиюе» та інші [141, 78].

Юаньська культура зберегла за собою назву «юаньська класична драма». Відомо, що в Ханьській імперії споруджувалися спеціальні арени для виступів акторів, музикантів, декламаторів. Якщо в танський час вуличні вистави були частиною міського інтер'єру, то в юаньський період театралізація перетворюється на справжнє драматичне мистецтво. Воно представлено двома напрямками: північною і південною драмою. Саме в цей період остаточно закріплюється синтез музики, співу, танцю та пантоміми, що призвело до виникнення музичної драми «Пекінської опери». Варто також зазначити інструментальні відмінності цих напрямків: супровід «південної драми» спирається на тембр язичкових духових інструментів типу флейти, тоді як у «північній драмі» переважає двострунний смичковий інструмент хуцинь, завезений до Китаю саме в юаньську епоху [141, 89-94].

Епоха просвітництва в історії китайського музичного мистецтва пов'язана з правлінням династій Мін («просвітлена») і Цін. Маленькі інструментальні ансамблі цього часу отримують широке поширення. Наприкінці правління династії Мін на півдні провінції Цзянсу з'являється новий вид ансамблю ши-фань. Ієрогліф ши означає велику кількість, фань – постійні зміни. Сенс слова шифань полягає в грі змінюваних інтонацій мелодії та ритму. Основні інструменти цього ансамблю – ударні: гу, ді, муюй, бань, бо та лоу. На початку правління династії Цін цей ансамбль включає також духові (ді, гуаньцзи, сяо, шен), щипкові (саньсянь, піпа), смичкові (ерху, баньху) інструменти. Йому властивий елегантний інструментальний стиль, що набув популярності під назвою «чуйдаюе» [145].

На кінець династії Мін склад ансамблю «гучуйюе» у північних регіонах країни зазнає змін. З нього зникають духові інструменти, і використовуються перкусійні, такі як ло, гу та інші. Він отримав назву «логуюе». Попит на цей ансамбль виявився найбільшим у музичному житті міських кварталів, а також у сільській місцевості.

З початком XIX ст. у зв'язку зі складнощами внутрішньої та зовнішньої політичної обстановки (період так званих «опіумних війн») придворна музична традиція переживає певний упадок. Наприкінці останньої династії Цін (1912 р.) придворні музичні ансамблі та театральні трупи розпускаються.

Вплив західноєвропейської музики на китайську культуру, що почався в XVI–XVII століттях, у період між XIX і XX століттями значно посилюється. У народній музиці традиційні види інструментальних ансамблів, такі як «гучуйюе», «сичжуюе», «сянсоюе», «чуйдаюе» та «логуюе», не лише впливають на формування нових жанрів, але й трансформуються, ініціюючи появу нових виконавських стилів залежно від їх розповсюдження в різних регіонах і етнічних групах країни [150, 52].

Популярність жанру ансамблевої інструментальної музики серед китайських композиторів поступово зростає. Вони активно створюють свої твори для всіх видів традиційних інструментальних ансамблів, інтегруючи елементи західної музики та традиційної китайської музичної практики. Це призводить до формування унікальних стилів, які збагачують музичну культуру Китаю та сприяють її подальшому розвитку.

З завершенням останньої імператорської династії всі придворні оркестри, ансамблі та театральні трупи були розпущені. Початок XX століття охарактеризовано активним впливом західноєвропейського мистецтва на традиції інструментального музичного виконання, що призвело до змін у практиці ансамблевого творчості та, відповідно, зміни системи музичної освіти [24].

З одного боку, навчання музикантів було спрямоване на збереження традицій народно-інструментального мистецтва, з іншого — західний вплив дозволив інтегрувати класичні інструменти в традиційний китайський ансамбль. У деяких загальноосвітніх школах з'явилися уроки музики за західним зразком, що виключали використання потенціалу традиційного музичного мистецтва та педагогіки. Це призвело до зменшення уваги до

традиційних форм виконавства та зростання впливу західних музичних практик [105, 124].

Важливим етапом у збереженні китайського ансамблевого мистецтва та формуванні виконавських навичок гри стало відкриття Сяо Юмейєм (1884–1940) в 1920 році Національної Шанхайської консерваторії, що поклало початок формуванню сучасної професійної музичної освіти в Китаї.

У 1927 році Сяо Юмей, Чжао Юаньчжень та Лю Тяньхуа заснували товариство передової «Китайської музики». Основними напрямками діяльності товариства стали: створення та організація «Національної музичної колекції», вивчення та дослідження національної музики, відродження народно-інструментальних колективів. Завдяки національним композиторам почали створюватися п'єси для народних оркестрів та ансамблів. З'явилися музичні редакції та видавництва, що приділяли значну увагу виданню народної музичної спадщини Китаю. Відкрилися музичні журнали (більше 10), в яких висвітлювалися основні події та новинки повсякденного та професійного життя країни. У них публікувалися статті з історії китайської народної музики, сучасного музичного життя, обговорювалася китайська традиційна музична культура, яка, за словами Лю Тяньхуа, «схожа на золото; щоб його знайти, необхідно просіяти багато піску» [28].

Під впливом західних досліджень про музику публікуються роботи про збереження та підйом національної самосвідомості в музичному мистецтві. Китайські музиканти звертаються до вивчення потенціалу традиційної художньої форми та первісно китайських засобів музичної виразності. Створюються різні музичні товариства, які пропагують традиційну китайську музику. Завдяки їх діяльності зберігаються та передаються новим поколінням навички виконавського мистецтва, знання про національну та західну музику.

Як відомо, багато національних оркестрів створювалися на основі народно-інструментальних ансамблів. Наприклад, у 1935 році в Нанкіне був створений Національний оркестр (Народний оркестр центрального радіо), який спочатку складався лише з восьми музикантів. Згодом склад розширився

до 33 осіб. Сьогодні оркестр має повний штат професійних музикантів, а багато диригентів і композиторів спеціально створюють для цього оркестру аранжування та окремі твори. При колективі відкрито навчальні курси з вивчення китайської народної музики, заняття на яких проходять двічі на тиждень. Розглядаючи період ансамблевого мистецтва з 1911 року до утворення КНР, слід зазначити, що традиційна музика зазнала історичних метаморфоз, переходячи від стихійної фольклорної форми до організованих колективів при спеціалізованих коледжах, тобто на базі державних освітніх установ.

Після проголошення КНР у 1949 році була заснована Всекитайська асоціація літератури і мистецтва, а слідом за нею — Союз китайських музикантів. У жовтні того ж року було створено Міністерство культури Китайської народної республіки. У великих містах відкриваються музичні навчальні заклади: Центральна державна консерваторія в Пекіні, Китайська консерваторія (також в Пекіні), Шанхайська консерваторія, Тяньцзиньська консерваторія, Уханьська консерваторія (в провінції Хубей), Шеньяньська консерваторія (в провінції Ляонін), Сіаньська консерваторія (в провінції Шаньсі), Сичуаньська консерваторія (в провінції Сичуань), Синхайська консерваторія (в провінції Гуанчжоу).

На тлі цих структурних зрушень у музичній освіті та організації культурних інституцій у Китаї, у середині 1960-х років, до початку Культурної революції (1966–1976), у китайській музичній культурі почалося активне освоєння майже всіх європейських музичних жанрів. Симфонічна, оперна, балетна, хорова, камерно-вокальна і камерно-інструментальна музика стали невід'ємною частиною національної музичної сцени. Одним із важливих досягнень цього періоду стало формування унікального фортепіанного репертуару, що включав мініатюри, сонати та варіації.

Зародження фортепіанного ансамблю, як нового жанру в історії китайського інструментального мистецтва, було логічним продовженням цього процесу. У 1960-х роках китайські композитори почали активно

створювати твори для двох фортепіано, що стало відображенням не тільки їхньої технічної майстерності, але й креативного переосмислення західних традицій у поєднанні з національною ідентичністю. Видатні композитори, такі як Лі Шутун, Цзен Чжимінь, Лі Цуйчжень, Хо Лутін, Цюй Вей та інші, зробили значний внесок у розвиток китайської фортепіанної музики, що дозволило закласти основи для подальших інноваційних розробок у цій сфері. Серед найбільш знакових творів для фортепіано з оркестром були програмні концерти, такі як «Молодіжний» Лю Шикуня та «Ріка Хуанхе» Ін Ченцзуна.

Таким чином, у Китаї відбувся потужний розвиток ансамблевої культури, що охопив не лише традиційні народно-інструментальні колективи, а й нові форми, такі як фортепіанний ансамбль. Це підтверджує високу здатність китайської музичної культури до адаптації та інтеграції західних елементів, водночас зберігаючи свою національну ідентичність.

1.2. Становлення та розвиток жанру китайського фортепіанного ансамблю

Активна взаємодія китайських композиторів з європейськими музичними традиціями, що суттєво вплинуло на розвиток їхньої творчості починається з ХХ століття. Важливою віхою на цьому шляху стало знайомство з творами для ансамблевих складів, яке відбувалося в процесі навчання за кордоном. Одним із перших авторів у цьому жанрі був Сяо Юмей (萧友梅, 1884–1940) — визначна постать у становленні китайської композиторської школи. У 1902 році він розпочав навчання у Токійській Вищій школі музики, а згодом, у 1913 році, продовжив освіту у Вищій школі музики ім. Ф. Мендельсона в Лейпцигу. Саме він є творцем інструментального ансамблю за участю фортепіано ре мажор (ор. 20), написаний у 1916 році та присвячений «пані Дорі Морандольф». Як зазначає дослідник китайської музичної культури Цзилінь Цзюнь, «цей твір успадкував стиль пізнього бароко та раннього віденського класицизму» [57]. На думку Пен Цзісян, цей

ансамбль «не можна назвати зрілим твором, проте він став «новим словом» у китайській академічній музиці» [107, 92].

У 20-ті роки з-під пера китайських композиторів не виходили значні фортепіанні ансамблеві твори, внаслідок чого це десятиліття можна вважати періодом вивчення західної музики. Молодий композитор Хуан Цзи (黄自 1904-1938) з 1924 по 1929 рік отримував музичну освіту в Оберлінському коледжі, а потім у Єльському університеті (США). Ним було зроблено спробу написання фортепіанного дуету, проте твір не було закінчено. Лише наступні 1930-50-ті роки тривалий пошук перших десятиліть століття увінчався появою низки творів у жанрових різновидів камерного ансамблю європейського типу, у тому числі й фортепіанних ансамблів.

До плеяди перших китайських композиторів-професіоналів увійшов і Сянь Сінхай (冼星海 1905-1945), який навчався у 1919-1935 роках у Франції. Він створив два значних твори: камерні ансамблі за участі фортепіано, а саме сонату для скрипки та фортепіано d-moll (січень 1935 року, період навчання у Франції) та тріо для віолончелі, скрипки та фортепіано «Сарабанда» (у квітні того ж року, не виданий). Як зазначає Лю Чживей, соната Сянь Сінхая дозволяє зрозуміти, що окремі частини цих творів мають безперечну своєрідність, але в деяких частинах власний стиль композиторів ще помітний, демонструючи явне наслідування західного музичного стилю». Очевидно, проблема стильової залежності від європейських зразків торкнулася багатьох китайських композиторів. «Коли сучасні китайські композитори почали писати для міжнародних інструментів (рояль, скрипка, оркестр), вони писали музику, ніяк не пов'язану з китайськими народними чи традиційними джерелами» [128, 16].

Якісно інший внесок у становлення китайського інструментального ансамблю внесли Ма Сицун (马思聪 1912-1987) та Цзян Веньє (江文也 1910-1983). Саме в їхній творчості з'явилися перші зразки жанру, що поєднували європейські та китайські стильові елементи. Зупинимося на них докладніше.

Обидва музики пройшли навчання композиції за кордоном. У 1933 році Ма Сицун написав фортепіанне тріо, в 1938 році – струнний квартет F-dur, а в 1945-1949 роках – фортепіанний квінтет. У свою чергу, Цзян Веньє – автор тріо для гобою, віолончелі та фортепіано (1937), фортепіанного тріо «У горах Тайваню» (1949, друга редакція – у 1955 році), духового квінтету (1952) та духового тріо (1960). На жаль, ноти двох згаданих вище ранніх тріо Ма Сицуна і Цзян Веньє) видані не були, що унеможливорює будь-які судження про цю музику. Твори, що логічно утворюють початковий період розвитку жанру становлять два ансамблі: фортепіанний квінтет Ма Сицуна та фортепіанне тріо «У горах Тайваню» Цзян Веньє. Обидва твори надали глибокий вплив на мислення китайських композиторів наступних поколінь, надовго визначивши характер їхніх творчих пошуків.

Слід зазначити, що у 30-40-х роках ХХ століття до жанру інструментального ансамблю за участю фортепіано зверталися та інші композитори, проте їх твори можуть оцінюватися лише як проба своїх творчих насаги в реалізації новому собі жанрі. В цілому, незважаючи на появу нових творів, китайська ансамблева інструментальна музикауще була на стадії творчого пошуку.

При порівнянні динаміки становлення у першій половині ХХ ст. європейсько орієнтованих напрямів китайської музики виявляється помітне відставання фортепіанних ансамблевих жанрів від творів для фортепіано-соло. Водночас у 30-40-ті роки, незважаючи на важке соціально-економічне становище країни, пов'язане з протистоянням японській агресії, в Китаї були написані та успішно виконані перші симфонії, ораторії та опери. Причини тривалого етапу освоєння фортепіанного ансамблю слід шукати як усередині самого жанру, так і поза ним. Насамперед, варто зазначити певну елітарність, що спочатку була притаманна як камерному, так й фортепіанному ансамблю [189, 67]. В Європі, а пізніше й у розвиток камерної музики відбувався на основі аматорського музикування, центрами якого були аристократичні салони. Щодо цього ситуація в новому Китаї була набагато простішою: не

було ані достатньої кількості любителів, що грали на європейських інструментах, ані салонів, де фортепіанні чи камерні ансамблеві твори могли б бути виконані.

Доречно згадати слова авторитетної дослідниці камерної музики І. Польської: «Фортепіанна та камерно-інструментальна ансамблева музика через свою специфіку завжди мала більш обмежену аудиторію, ніж інші види музичного мистецтва; найчастіше вона зверталася до слухачів, так чи інакше пов'язаних із музикою. Тому і форми, і жанри, і прийоми розвитку в цьому виді музики відрізняються, як правило, більшою витонченістю, більшою суб'єктивністю змісту» [109, 87].

Витонченість та підвищена суб'єктивність змісту фортепіанного ансамблю безпосередньо пов'язані з високим професіоналізмом композитора. Саме тому у спадщині багатьох європейських композиторів другої половини XIX – першої половини XX століття, які залишили слід в історії фортепіанної ансамблевої музики (Брамс, Рeger, Дебюссі, Равель, Барток), ці твори зазвичай належать до зрілого або пізнього періоду творчості. Більше того, освоєння інструментальних жанрів європейськими композиторами цього періоду часто розпочиналося з симфонічних творів.

Важливо й те, що за необхідного високого рівня професійного майстерності автора камерного ансамблю, цей жанр, як правило, не ставав центральним у творчості європейських композиторів: «камерно-інструментальний жанр (...) ніколи не був основою творчості композиторів, перебуваючи, швидше, на периферії їх творчих інтересів, на відміну від жанру, наприклад, великого інструментального концерту, сонатного жанру, віртуозної сольної інструментальної музики, симфонічних циклів» [59,14].

Сказане повною мірою стосується і китайських композиторів. Фортепіанний інструментальний ансамбль вимагає не лише підготовленого композитора, але й підготовленого слухача — тих самих «слухачів, пов'язаних з музикою», про яких писав Лянь Сюмін [95].

У передвоєнному Китаї 1920-х — першої половини 30-х років, навіть у великих містах, за винятком Шанхаю та Харбіна, не існувало широкої аудиторії, здатної гідно оцінити концепцію європейського фортепіанного ансамблю, побудовану на діалозі між європейськими інструментами. У роки війни (1937–1945) в Китаї виникли нові перешкоди, що уповільнили розвиток фортепіанної ансамблевої музики [35].

По-перше, найбільш «європейські» міста, Шанхай і Харбін, були окуповані, що призвело до ще більшого скорочення освіченої музичної аудиторії в країні. По-друге, і це найголовніше, фортепіанний інструментальний ансамбль залишався ліричним музичним жанром. Він не відповідав актуальній тематиці, пов'язаній із пробудженням національної самосвідомості народу та відкритим заклик до опору агресорам. Як зазначає Є.Куришев, образи, втілені у фортепіанній музиці, майже завжди пов'язані з особистими почуттями та переживаннями, з ліричним сприйняттям навколишнього світу. Тому для творів фортепіанного жанру, попри їхню складну форму, характерна, у порівнянні з симфонічною музикою, більша мінливість настроїв, витонченість, майже акварельна тонкість партитури [69]. Отже, до кінця війни фортепіанні ансамблі в китайській музиці так і не з'явилися.

Ось як цю ситуацію оцінює Лю Чживей: «Протягом тривалого часу ансамблева музика, як форма західної професійної музики, не мала серйозного впливу на народні маси і не здобула популярності, яку можна було б порівняти з популярністю симфонічної, фортепіанної музики та художньої пісні. У сферах симфонічної, фортепіанної та пісенної музики були створені чудові твори, що користувалися широкою популярністю, але в області ансамблевої музики таких творів не було. У зв'язку з цим кількість ансамблевих концертів, які щорічно проводилися в нашій країні, залишалася відносно невеликою. Хоча зростала кількість композиторів, що писали у формах ансамблевої музики, їхні твори все ще вважалися експериментальними» [79, 56].

Тим часом перша половина ХХ століття в європейській музиці, навпаки, стала часом бурхливого розвитку фортепіанного інструментального напрямку. У 1917–1945 роках історична роль фортепіанної інструментальної музики різко зростає порівняно з попередніми періодами розвитку європейського музичного мистецтва. Відбувається становлення та ствердження фортепіанної школи – появляються музичні твори китайських композиторів, відбувається ствердження фортепіанної освіти.

Наступний період – період забуття (1950–1980), пов’язують з моментом створення Китайської Народної Республіки (1949–1965). У перші сімнадцять років створення в музичній культурі країни відбувся небачений раніше ріст. Відкрилися нові консерваторії, були створені симфонічні оркестри та оперні трупи. Композитори творчо опановували оперу та симфонію. Перші національні зразки творів у цих масштабних європейських жанрах з’явилися в Китаї ще в період війни. Це Перша симфонія Ма Сицуна (1942) та опера «Сива дівчина» Ма Ке (1945). Пізніше в цих жанрах яскраво проявили себе композитори Чжу Цзянь'ер, Ло Чжунжун, Ван Юньцзе, Сінь Хугуан, Лі Хуаньчжи, Лян Ханьгуан, Чень Цзи, Ши Фу, Хе Лутін та багато інших. Нові художні вершини були досягнуті в симфонічній «Увертюрі свята весни» (1956) Лі Хуаньчжи, «Сичуаньській сюїті» Ло Чжунжуна (1963), симфонічній поемі «На туманних річках» (1961) Цзян Дінсяня, а також у створених колективами авторів операх «Червона гвардія Хунху» (1959), «Сестра Цзян» (1964) та скрипковому концерті «Лян Шаньбо і Чжу Інтай» (1959).

Політика Великого стрибка (1958-1960), а також частоково наслідуючий етап Культурної революції, який став достатньо тривалим періодом з 1966–по 1976, у Китаї отримало широке поширення вислів «розколотий рояль». Йшлося про те, що фортепіано було трактовано як втілення буржуазних настроїв Європи, що вважалося пережитком для сучасних ідей революції. Суттєвим був факт, що такому твердженню сприяли життєві події самих піаністів, де керівництво країни могла вбачати звязки з європейською буржуазною культурою [120, 181-187].

Жанр фортепіанного ансамблю, як і вся китайська камерно-інструментальна музика, фактично не розвивався. Багато причин цього виявилися тими ж, що і в попередній воєнний період. По-перше, вже згадана елітарність камерного інструментального, а по-друге, підвищена ліричність і рефлексивність цього жанру також не відповідали настановам партійного керівництва. Мистецтво, безпосередньо поставлене на службу державній ідеології, мало оспівувати трудові та бойові подвиги народу, а камерний та фортепіанний ансамбль для цієї мети був мало придатним. По-третє, плеяда молодих китайських композиторів, які вирости поза прямим впливом європейських традицій, сприймала фортепіанний ансамбль як достатньо камерний жанр, здатний виключно для інтимних ліричних проявів, що робило його другорядний.

Представники ж старшого покоління, які під час навчання за кордоном добре ознайомилися із сучасним камерним ансамблем, підкорилися загальній тенденції і переключилися на великі жанри. Їхня попередня музична мова стала несвоєчасною, що неминуче призвело до змін. Цікавою є думка Тіан Л щодо китайської симфонічної музики того часу, яка справедлива і щодо камерного жанру: «Деякі композитори, такі як Ма Сицун, Цзян Веньє та інші, у своїх ранніх творах використовували сучасні творчі методи західноєвропейської музики ХХ століття, проте їхній вплив був дуже незначним; як правило, такі твори залишалися поза увагою в музичному світі» [129, 43]. Таким чином, з одного боку, фортепіанний ансамбль, як і раніше, не ставав центральним жанром композиторської творчості. З іншого боку, китайська публіка (а разом із нею і критика) орієнтувалася на доступне масам мистецтво і тому не приймала експериментальний стан мистецтва. Приведені спостереження підтверджуються фактами, що в цілому ті, хто вважається основоположники китайського фортепіанного камерного ансамблю Ма Сицун і Цзян Веньє в зазначений період у цьому жанрі не писали. Проте список їх великих творів, створених у той же час, вражає: Ма Сицун «Китайська молодіжна пісня» (1950), симфонічні сюїти «Пісні гір і лісів» (1954) та

«Радість» (1957); «Синьцзянська рапсодія» для оркестру (1954), балет «Танець драконів» (1956), кантата «Хуайхе» (1956), Друга симфонія (1959). Цзян Веньє: Соната для фортепіано (1951), симфонічна поема «Погруження в ріку Мілю» (1953). Також у 50-х роках він написав Симфонію №3, Сонату для скрипки «Гімн весні», «Симфоніетту» для оркестру, симфонічну поему «Народні пісні і сільські танці». Навіть Дін Шаньде, чиє фортепіанне тріо 1984 року стало однією з перших «ластівок» відродження камерного жанру, в період становлення КНР створював фортепіанну та симфонічну музику. Найбільш відомі його твори — симфонічна сюїта «Новий Китай» (1949), «Синьцзянський танець №1» для фортепіано (1950), симфонія «Великий похід» (1962). Тобто всі жанри були спрямовані на масштабування та показ все охоплення масовості.

Все це підтверджує думку про те, що період з 1949 по 1965 роки, який у інших жанрах став «сімнадцятьма золотими роками» [20, 73], у камерно-інструментальній сфері був часом затишшя. Нові фортепіанні ансамблеві твори не з'являлися і в роки Культурної революції (1966–1976). Ця жанрова область, через згадані вище причини, залишалася для китайських композиторів «незвіданою територією». Наприклад, молодий композитор Хуан Аньлун (нар. 1949), який відкрив еру відродження фортепіанного камерного ансамблю своїм Фортепіанним тріо 1981 року, в період Культурної революції переважно створював симфонічну музику. Великим успіхом у Китаї користувалися його «Сайбейська симфонія» (1973), а також симфонічна п'єса «Китайське капричіо» (1974) та симфонічна поема «Весняний обряд» (1976).

Цікавим фактом, що основоположники жанру, насамперед Ма Сицун, піддавався жорстоким переслідуванням. Ма Сицун був усунутий з поста ректора Центральної консерваторії, позбавлений можливості викладати та концертувати. Його композиторська творчість була піддана жорсткій критиці. Як пише Хе І в біографічній статті про композитора, «в умовах домінування у середині 60-х років псевдодемократичних настроїв у суспільстві, пов'язаних з Культурною революцією, сформувалося ставлення до Ма Сицун як до

декадента, що перебуває під впливом європейської салонної музики, чужої справжньому народному духу» [21, 116]. У 1967 році цей всесвітньо відомий на той час музикант був змушений покинути Китай. На батьківщині Ма Сицуну заклеїли як «зрадника і ворога», лише в 1985 році він був реабілітований. Музикант помер у 1987 році в США.

Не менш важкою виявилася і доля професора Шанхайської консерваторії Цзян Веньє, якого в 1966 році жорстоко побили, а в 1969 році відправили на «трудове перевиховання» до провінції Хебей. Незважаючи на те, що в 1978 році композитор був повністю реабілітований і відновлений на викладацькій посаді, його здоров'я було серйозно підірване. До самої смерті в 1983 році Цзян Веньє був прикований до ліжка [21, 119].

Дін Шаньде, який у 1980-ті роки відроджував національний камерний ансамбль, також постраждав у роки Культурної революції. Його, як і Цзян Веньє та численних інших музичних діячів, відправили на «трудове перевиховання». Всі ці факти свідчать про те, що це десятиліття завдало колосальна шкода багатьом областям китайської культури, що негативно позначилося і долі камерно-інструментального ансамблю. В результаті найбагатші можливості даного жанру продовжували залишатися не розкритими.

В освоєнні будь-якого жанру визначальну роль відіграють три взаємопов'язані складові: композиторська творчість, виконавське мистецтво та сприйняття публіки – її реакція на новий жанр. Китайська публіка тривалий час не була знайома з грою на двох фортепіано. Поширення виконання на двох фортепіано, як ансамблевої традиції, яка втілює національний дух та створює зразки національного репертуару починається з діяльністю Ін Ченцзуну (1941 р.н.), який став не тільки блискучим піаністом, а й увійшов і сторію китайської музики як композитор та новатор. Заборона уряду на виконання творів, які мали західне походження, призвела до того, що саме Ін Ченцзун став використовувати фортепіано та, зокрема, можливості фортепіанного дуету для створення нового мистецтва – аранжування народних та

революційний пісень, а введення китайських інтонацій у фортепіанну музику входило в коло його творчих інтересів. Саме тоді в китайській музиці відбулося бурхливе зростання фортепіанних аранжувань і транскрипцій народних і революційних пісень, які набули статусу популярних жанрів з виразними національними рисами.

31 грудня 1963 року Ін Ченцун після камерного концерту, на якому був присутній Мао Цзедун, отримав схвалення «великого керманіча», виконавши «Танець янге», написаний на основі популярних у робітничому і селянському середовищі пісень, а також Скерцо № 2 Шопена. Мао Цзедун захопився прагнення композитора вивчати національну культуру, порадив створювати нові твори на основі традиційних мотивів, а також виконувати народні мелодії. Ін Ченцун був надзвичайно натхнений і зміцнився у своєму прагненні привносити в фортепіанну музику національні риси. У вересні 1964 року він звернувся до керівництва консерваторії з проханням перевезти фортепіано до Тунсяна (село неподалік від Пекіна), щоб грати для селян. Ін Ченцун проводив фольклорні поїздки разом зі своєю дружиною, зокрема Чу Ванхуа, результатом якої стала завершена сюїта, яка отримала назву «Нові сільські пісні». Зазначений твір увійшов до історії китайської фортепіанної культури як перший офіційний приклад композиції для двох фортепіано [120, 128-131].

Складний історичний час, в який була створена сюїта «Нові сільські пісні» обумовила подальший розвиток творів для ансамблю для двох фортепіано та набув значення своєрідного еталону, зразка для китайських музикантів, які пізніше працювали в цьому напрямі.

Зародження професійної гри - ансамблю на двох фортепіано, у великому масштабі також припадає на 60-ті роки ХХ століття. Професор Лі Цзуде (колишній керівник художньої школи м. Шеньчжень) у своїх спогадах зазначає, що, будучи студентом консерваторії, він був присутній на концерті братів Альфонса та Алойса Контарських із Німеччини, які грали на двох роялях у м. Ухань. Ця подія відбулася наприкінці 1960-х – на початку 1970-х років. Один рояль для концерту надала консерваторія, а інший — театральне

училище. Звучання двох інструментів і блискуча гра німецьких музикантів залишили яскравий слід у пам'яті професора.

Фортепіанний ансамбль (дует) братів Контарських із Німеччини був одним із найвідоміших у середині ХХ століття. У 1970-х роках, наприкінці Культурної революції, вони давали концерти в Пекіні, Шанхаї, Чанші та Ухані. Якщо співставити спогади професора Лі Цзуде з історичними подіями – початком пом'якшення політичного курсу та відновлення культурних зв'язків і обміну, – можна зробити висновок, що професор у своїх спогадах згадує саме братів Контарських. Вони стали першим професійним фортепіанним ансамблем, що виступав на китайській сцені. Китайська публіка надовго запам'ятала високий професіоналізм, артистизм, технічну довершеність та художню переконливість виступів Контарських. Яскраві враження в цей час лишали німецькі музиканти, про що зафіксовано у згадках професора Лі Цзуде, їх концерти мали безпосередній вплив на популяризацію гри на двох фортепіано в Китаї. Ці концерти дуетної музики запровадив для країни новий формат музичного виконання, ставши взірцем для наслідування на початковому етапі розвитку гри на двох фортепіано. Ця подія ознаменувала початок уваги до жанру фортепіанного ансамблю [116, 32-39].

Проголошена новим керівництвом країни у 1978 році політика «реформ та відкритості» розгорнула нові творчі горизонти перед діячами китайської культури. З'явилася можливість виїжджати за кордон, спілкуватися з зарубіжними колегами, осягати тенденції сучасного мистецтва. Усередині країни були зняті численні заборони, накладені в період революції почали активно розроблятися нові теми. Однією з них стала тема унікальності людської особистості. Розроблена письменниками, кінематографістами, живописцями, музикантами, вона ознаменувала підйом у Китаї ліричного мистецтва, що у камерних формах. Однією з таких форм та став камерний фортепіанний ансамбль (з числом учасників два чи більше) представлена у 1980-ті роки безліччю творів: Хуан Аньлун Фортепіанне тріо (1981); Ло Йонхуей Секстет «Батьківщина у світлі сонця» (1981) для флейти, кларнету,

скрипки, віолончелі, фортепіано та ударних; Дун Вейцзе Тріо «Анданте» (1983) для кларнету, скрипки та фортепіано; Дін Шаньде. Фортепіанне тріо (1984); Лін Хуа Фортепіанне тріо (1984); Пен Чжимін Фортепіанне тріо «Уявлення горця» (1984); Чжоу Цзіньмінь Фортепіанний квінтет «Увертюра янге» (1985); Тань Міцзи Фортепіанний квінтет «Милий Цзяннань» (1985); Лін Хуа Фортепіанний квінтет «Чотири новорічні лубочні картинки» (1986); Цао Гуанпін. Фортепіанний квінтет «Фуга» (1986); Чень І. Секстет «Зустріч» (1988) для флейти, кларнету, скрипки, віолончелі, фортепіано та ударних.

XX століття ознаменована тим, що в усьому світі активно розвивається інтерес до фортепіанних ансамблів та дуетів. Проводяться численні конкурси для виконавців та композиторів, спеціалізованих на цьому форматі. Азія також активно долучається до цього руху. Яскравим прикладом є відомий композиторський конкурс імені Сачико Кадами в Токіо. Цю тенденцію підтримує Департаменту освіти Міністерства культури, Управління культури міста Шеньчжень, який у 1997 році, з 2 по 8 листопада, за підтримки, Шеньчженьського училища мистецтв і фонду розвитку культури Китаю (Гонконг) проводить «Всекитайський конкурс фортепіанного ансамблю серед молоді '97».

З 1980-х років у Китаї проводилося чимало всекитайських та регіональних конкурсів фортепіанної гри, проте названий конкурс став першим у цьому жанрі.

«Токійський конкурс був заснований з метою збагачення репертуару для фортепіанного ансамблю і включав три номінації: на найкращий концертний твір, композицію для дітей і транскрипцію відомих мелодій» [59, 25].

Організація та проведення конкурсу було ініційовано провідним викладачем гри на фортепіано професором Шеньчженьського училища мистецтв Дань Чжаої. Він займався з багатьма талановитими музикантами, такими як Лі Юньді – переможець XIV конкурсу піаністів імені Ф. Шопена, Чень Са, який посів IV місце на цьому ж конкурсі, та іншими. Спільно з головою школи мистецтв м. Шеньчжень, професором Лі Цзуде, вони

розробили план проведення «Всекитайського конкурсу фортепіанного ансамблю серед молоді».

Дань Чжаої виходив з того, що хоча історія розвитку фортепіанної музики та виконавства в країні на той час охоплювала досить тривалий період — 70 років, гра на двох інструментах ще не набула популярності в Китаї. Дослідники сходяться на думці, що в той період учні вже почали виявляти інтерес до ансамблевого музикування [93, 112–118].

Масштаби та монументальність звучання, яскравість виконання та майстерне поєднання фактур — ключові аспекти, на які варто зосереджувати увагу студентам під час навчання техніці ансамблевої гри. Проте тривалий час як учні, так і викладачі недооцінювали ці важливі елементи. Багато хто вважав, що глибоке опанування ансамблевої техніки може зашкодити розвитку навичок сольного фортепіанного виконання [95, 58].

Після того, як у 1996 році учень професора Дань Чжаої, Чень Са, став призером міжнародного конкурсу піаністів у м. Лідс (Велика Британія), керівник навчального закладу висловив намір провести всекитайський конкурс. У зв'язку з цим професор Дань запропонував організувати конкурс, аналогів якому в країні не існувало. На його думку, це мало б привернути більше студентів та підвищити популярність фортепіанної ансамблевої гри серед них і викладачів. Цінністність такої ідеї була забезпечена підтримкою провідних виконавців, серед яких й професор Центральної консерваторії, піаністка Чжоу Гуанжень. Варто наголосити, що вона також долучалася до ініціації та просування ідей щодо першого міжнародного фортепіанного конкурсу в Китаї). Згодом висунута пропозиція отримала підтримку Міністерства культури Китаю, яке 10 квітня 1997 року офіційно схвалило проведення конкурсу.

Директор училища мистецтв Лі Цзуде спочатку не планував змінювати свою ідею, проте, вислухавши пропозицію Дань Чжаої, згадав про враження, яке на нього багато років тому справив виступ німецького ансамблю братів Контарських на сцені Уханьського театру, і дав згоду. Директор Лі прийняв

розумне рішення: необхідно сприяти популяризації гри на двох фортепіано в Китаї. Не менш важливою була й інша мета: надати учасникам конкурсу можливість потренуватися на внутрішньокитайському змаганні, щоб підготуватися до міжнародних виступів. За спогадами Лі Цзуде, конкурс пройшов на найвищому рівні: гра на двох фортепіано справила велике враження на публіку, що значно підвищило увагу студентів до її вивчення [105, 63-71].

Коментуючи конкурс, Дань Чжаої зазначив: «Це урочисте дійство всебічно розкриває професійний потенціал молодих піаністів, а також відображає високий рівень викладання гри на фортепіано в Китаї» [129, 34]. За свідченням професора, дуже високу оцінку виконавській майстерності учасників дала Джанін Редінг. Загалом можна стверджувати, що конкурсанти справді продемонстрували гідний рівень підготовки та високу ступінь гостинності. На жаль, з різних причин конкурс не отримав продовження.

Публіка відзначала, що майже всі конкурсні твори були іноземного походження. Китай на той час не мав достатнього репертуару для фортепіанних ансамблів. Лише в молодшій підгрупі музикантів-аматорів виконувалися варіації на традиційні китайські мелодії в чотири руки, однак рівень їхньої гри був не надто високим.

«Всекитайський конкурс фортепіанного ансамблю серед молоді '97» став значним кроком у популяризації ансамблевого виконавства в Китаї. Його проведення не лише підкреслило важливість навчання гри на двох фортепіано, але й сприяло формуванню інтересу до цього жанру серед широкого культурного загалу. Разом із тим конкурс висвітлив проблему обмеженості національного репертуару для двох фортепіано, що створювало перешкоди для подальшого розвитку як професійного, так і аматорського музикування.

В останнє десятиліття ХХ століття у жанрі китайського фортепіанного ансамблю спостерігаються різні тенденції. По-перше, на жанрово-стильовій основі європейської музики першої половини ХХ століття, закладеній Ма Сицуню та Цзян Веньє, продовжують з'являтися нові художньо цінні твори.

По-друге, починається активне освоєння авангардних технік композиції. Ще в 1978 році в Китаї було видано книгу Ц. Когоутека «Техніка композиції в музиці ХХ століття». У 1980 році курс лекцій з творчості нововіденської школи прочитав у Центральній консерваторії професор Кембриджського університету Олександр Гер. У 1985 році в Ченду сформувалася група з вивчення нової музики, що об'єднала викладачів та студентів Сичуаньської консерваторії. Як пише Хе Сисянь, у 1980-ті роки в Китаї сформувався музичний авангард [140].

Академічні напрями, розвиток яких у Китаї не переривався, як-от симфонічна та камерно-вокальна музика, ступили на шлях авангарду невдовзі після оголошення політики «реформ і відкритості». У 1980 році Ло Чжунжун (罗忠镕, нар. 1924) опублікував пісню «Збираючи лотос на річці» — перший китайський додекафонний твір, а Тань Дунь (谭盾, нар. 1957) завершив авангардну симфонію «Лісао». Проте китайський фортепіанний ансамбль у 1980-ті роки лише надолужував втрачене, як це було зазначено в попередньому параграфі. Водночас у 1990-ті роки в цьому жанрі почали з'являтися перші авангардні твори.

По-третє, формується нова для китайської музики ґрунтовна тенденція, яка також вплинула на розвиток фортепіанного ансамблю. Після студентських заворушень 1989 року в Китаї розгорнулася кампанія проти «буржуазної лібералізації», під час якої під критику потрапила й авангардна музика. В результаті ряд композиторів залишив країну, а в тих, хто залишився, знизився інтерес до авангарду. Як зазначає Дай Байшень, «утворюється два рухи — «Нова хвиля» з авангардними спрямуваннями та «Повернення до коріння» як реакція на них. До 90-х років ХХ століття обидва напрями починають взаємодіяти, даючи органічний метал» [45].

Таке спостереження повною мірою відноситься і до великого фортепіанного камерно-інструментального ансамблю. У новому тисячолітті китайський великий фортепіанний камерно-інструментальний ансамбль переживає справжній розквіт. З'являється багато нових творів, у яких

взаємодія європейської та національної традицій стає дедалі глибшою і різноманітнішою.

Насамперед слід зазначити, що ключовим фактором розквіту китайського фортепіанного камерно-інструментального ансамблю в ХХІ столітті стало посилення співпраці зі світовою музичною спільнотою. Китайські композитори активно звертаються до класичних європейських традицій, збагачуючи їх елементами національної культури, що призводить до створення творів, де відбувається глибока інтеграція західних і китайських музичних стилів.

Одним із яскравих прикладів такого синтезу є творчість композиторів, таких як Тан Дун, Чень Ціган та Чжоу Лун. У їхніх творах західні форми камерного ансамблю переплітаються з китайськими національними мелодіями й інструментальними прийомами. Ці композитори відкрили нові шляхи розвитку жанру, використовуючи сучасні техніки композиції, включаючи полістилістику та елементи музичного мінімалізму, але завжди зберігаючи зв'язок з витоками китайської музики.

Також важливим явищем стало розширення музичних фестивалів і конкурсів у Китаї, що дало потужний стимул композиторам для створення нових творів у жанрі камерної музики. Національні та міжнародні музичні заходи стали платформою для презентації нових композицій, які отримують визнання як у Китаї, так і за його межами.

Завдяки цим змінам, китайський фортепіанний ансамбль у ХХІ столітті продовжує свій розвиток, демонструючи багатство й різноманітність жанру, а також його здатність відображати культурні трансформації сучасної епохи.

У ХХІ столітті китайський фортепіанний камерно-інструментальний ансамбль переживає справжній розквіт. З'являється багато нових творів, у яких взаємодія європейської та національної традицій стає дедалі глибшою та різноманітнішою. Перш за все, розширюється діапазон виконавських ансамблевих складів, які вперше формують кілька напрямків. Серед них можна виокремити:

- Класичні камерні фортепіанні ансамблі зі струнними. У цій лінії переважає фортепіанне тріо. Найбільш значущі представники цієї лінії: тріо Чжоу Луна «Орхідея» (2000), тріо Чень Мінчжи (2003), тріо Лу Пей «Баллада про Велику китайську стіну» (2004), тріо Є Сяогана «Різнокольорові молитовні прапори» (2006), квартет Ян Цин «Рухомий» (2006).

- Змішані камерні фортепіанні ансамблі. Цю лінію формують ансамблі з європейськими духовими інструментами або з перкусією, а іноді з обома одночасно. Одним з попередників ансамблів такого типу стало «Шуюнь» для двох скрипок, фортепіано та перкусії, написане Цзя Дацюнем у 1995 році. Значна увага приділяється зростанню кількості нових творів цього типу саме у XXI столітті: ансамблі Чень І (від тріо до секстету), квартет Ван Силіня (2002), квартет «Летюча пісня» Ван Юньфея (2002), секстет Є Сяогана «Лотос» (2005), секстет Лю Чжуан «Потік» (2007), тріо Ян Ліциня (2011). Найбільш часто використовувані духові інструменти – флейта та кларнет. Щодо перкусії, спостерігається наступна тенденція: радикальне захоплення китайською перкусією в 90-х роках змінюється у XXI столітті більш помірним тяжінням до складів зі змішаною перкусією. Якщо в «Шуюнь» (1995) звучали три перкусійні набори загальною кількістю понад двадцять китайських інструментів, то в «Лотосі» (2005) використовуються лише середні та малі гонги, том-том і там-там, які чергуються з марімбою та вібрафоном.

- Національні камерні фортепіанні ансамблі. У XXI столітті формується ще одна нова тенденція – включення в камерні фортепіанні ансамблі китайських традиційних інструментів. Як уже було показано в даній главі, одна з художніх задач, що вирішується багатьма китайськими композиторами, – це імітація тембру та характеру звукоутворення традиційних інструментів за допомогою європейських інструментів. Традиційний інструмент усуває цю задачу, радикально змінюючи художню концепцію національного камерного ансамблю. Хоча такі твори є малочисельними і не розглядаються в рамках цього дослідження, для повноти картини варто їх згадати. Це тріо Чень І «Покой» (2001) для піпи, скрипки та фортепіано, а також квінтети Лу Пей

«Пісні Юе-фу» (2001) і «Вид з вікна» (2004) для пипи, ерху, скрипки, віолончелі та фортепіано.

Фортепіанні дуети в Китаї представлені кількома характерними напрямами. Серед них виділяються адаптації китайських академічних творів для двох фортепіано, переважно оркестрового походження; композиції, що базуються на народній музиці та фольклорних мотивах; а також ансамблі, які поєднують елементи національного стилю із західними сучасними композиторськими техніками. Слід зазначити, що всі три групи творів не можна вважати абсолютно автономними хоча б тому, що вони резонують із національним стилем і китайськими образами.

Відповідно до нашого дослідження варто наголосити, що у динаміці розвитку фортепіанного ансамблю, було викормлено три напрямка, що склали основу для репертуару жанра, а також багато у чому виявилися основою для формування виконавської специфіки.

Одним із ключових джерел створення репертуару для двох фортепіано є переклад та адаптація існуючих музичних творів. Цей підхід, що зародився в європейській класичній традиції, набув особливої популярності в епоху романтизму, коли фортепіано досягло тембрової багатогранності, здатної імітувати звучання симфонічного оркестру. Відомий музикознавець І. Польська зазначала, що зміна виконавського складу твору не лише змінює його звучання, але й надає нових жанрових відтінків. Фортепіанний ансамбль має значно ширший спектр виразних можливостей, ніж сольний інструмент, пропонуючи вражаючу звукову потужність, багатство колористики та масштабність фактури. Саме тому для виконання у дуетах найчастіше обирали оркестрові партитури, які відкривали нові можливості для інтерпретації. Серед композиторів, які зробили значний внесок у створення таких творів, особливе місце посідає Ференц Ліст, автор численних аранжувань для фортепіанного ансамблю. [109, 55].

Європейські композитори активно перекладали для двох фортепіано найрізноманітніші музичні твори, включаючи опери, балети, симфонії та

сольні композиції. Цей підхід дозволив адаптувати складні музичні твори, створені для інших інструментів чи оркестру, до виконання в дуєті. Це не лише розширило репертуар, але й збагатило звучання оригіналів новими відтінками. Такий підхід став потужним джерелом натхнення і для китайських композиторів.

Особливість китайських ансамблевих аранжувань полягає у зверненні до творів власної національної музичної традиції. Як видно з наведених даних, на початку XXI століття було адаптовано чотири китайські композиції для двох фортепіано. Ці твори є переосмисленням оригінальних партитур, створених для оркестру чи сольного інструменту. Серед них особливо виділяються «Ода червоному прапору» Цзен Чженя і Чжан Хуейциня, а також «Мелодії про гори» Пен Чжиміна, які демонструють яскраве поєднання традиційної китайської музики та ансамблевої виразності.

«Ода червоному прапору» постає як адаптований варіант оркестрової увертюри, яка має таку ж саму назву та створена Люй Циміном у 1965 році. У перекладі для двох фортепіано збережено масштабність та виразність оригінального оркестрового звучання, що дозволяє передати широкий художній розмах композиції. Натомість «Мелодії про гори», створені на основі однойменної фортепіанної п'єси Пен Чжиміна, демонструють більш вільний підхід до адаптації, характерний для жанру парафрази. Обидва твори збагачують репертуар для двох фортепіано, адаптуючи сольні та оркестрові першоджерела до нових виконавських можливостей.

Особливістю перекладення сольних творів для двох фортепіано є використання специфічних технічних прийомів. Серед них — розділення й поєднання фактурних шарів, збільшення акордових структур, накладення октав, зміна теситури, протиставлення регістрів і застосування гліссандо. Додатково можуть використовуватися новітні техніки звуковидобування, такі як гра на струнах для імітації звучання щипкових або ударних інструментів. Завдяки цим прийомам твори набувають характерного тембрового забарвлення й образного колориту, які притаманні ансамблевій грі.

При адаптації творів особлива увага приділяється точності передачі художнього задуму оригіналу, збереженню його виразності та стилістичних особливостей. У випадку композицій на основі китайського фольклору ці риси посилюються національним колоритом, що відображає культурні традиції регіону, з якого походить використаний музичний матеріал. Такі твори вирізняються автентичністю й викликають захоплення слухачів завдяки яскравому національному стилю та глибокому емоційному впливу.

У сучасному китайському композиторському мистецтві домінує прагнення до осмислення специфічних засобів музичної виразності та структурних принципів, які забезпечують формування національно виразного стилю. Ця тенденція зумовлена глибоким інтересом до традиційної народної музики, її інтонаційного багатства та виконавських технік, які слугують джерелом творчого натхнення. Особливе місце у творчості китайських композиторів займає звернення до народного мелосу, який часто стає основою для фортепіанних композицій у різних жанрових форматах, зокрема для творів для двох фортепіано.

У низці зразків композиторської спадщини спостерігається безпосереднє звернення до народних пісень, які виступають первинним джерелом музичного матеріалу. Наприклад, у творі «Дебоцо» І Мі, заснованому на темах народних пісень етнічної групи хань, використовується імітація тембрових особливостей традиційних духових інструментів цієї етнокультурної спільноти. Аналогічний підхід простежується в композиції «Роздуми про «Цидоле»» Лі Веньси, заснованій на дитячій пісні народу хань. У творі «Про пташеня» Пен Даня втілено інтонаційні риси тайваньського фольклору, тоді як у «Про пори року» Гун Хуахуа реінтерпретовано музичні мотиви народу цзимень із провінції Хубей. Композиція «Дитяча радість» Гао Сюаня має основу у формі народної пісні «Лічилка про жабу», а «Роздуми про Хунань» Лі Цзінцзяня відсилають до традиційної пісенності західних регіонів провінції Хунань, зокрема околиць гори Лоцзи.

Аналіз технічних і художніх прийомів, застосованих у цих творах, демонструє широкий спектр підходів: від високотехнічних композиційних рішень до доволі простих. Варіативність рівня майстерності зумовлена тим, що значна частина зазначених творів належить молодим композиторам, чий творчий потенціал і професійна майстерність перебувають у стадії становлення.

Відтак, деякі композиції характеризуються стилістичною довершеністю, тоді як іншим притаманна певна художня незрілість, яка віддзеркалює специфіку початкових етапів професійного розвитку авторів. Досить часто в жанрі фортепіанного ансамблю для втілення своїх глибинних вражень використовується поєднання характерного китайського стилю з сучасними західними композиторськими методами. Яскравим прикладом звернення до автобіографічних мотивів у китайській композиторській творчості є твір «Полудень дитинства» Чжао Сі. У цій композиції автор художньо інтерпретує спогади про один із спекотних і вітряних літніх днів, який залишив теплий слід у його дитячих враженнях. Акустичні образи природи гармонійно переплітаються, створюючи цілісну звукову картину, що відтворює атмосферу ностальгії та щирої радості. У 2001 році цей твір був удостоєний головного призу на конкурсі «Академічна музика для малих і середніх інструментів», організованому консерваторією міста Ухань, що засвідчило його високу художню і професійну цінність.

П'єса «Полювання в горах» Гао Хуахуа репрезентує жанрову форму варіацій, у якій тематична основа вирізняється мелодією верхнього регістру, що, завдяки своїй тривалості та характеру звучання, викликає асоціації з віддаленою, сумною піснею. У кожній варіації розкриваються різноманітні образи, що передають сцени з життя мешканців північно-західного Китаю. У першій варіації створено звуковий образ людини, яка неспішно крокує; у другій – портрет чоловіка в стані сп'яніння, затьмареного розуму; третя варіація зображує динамічну сцену гри головного героя з жвавим конем; у четвертій він виконує пісню з особливою експресивністю; завершальна

варіація повертає слухача до первинної музичної картини, замикаючи композиційну структуру твору.

Ця п'єса не лише втілює емоційний спектр переживань мешканців північно-західного Китаю, але й демонструє глибоке розуміння композитором національних музичних традицій. Твір здобув визнання, ставши переможцем першого конкурсу «Твори для двох фортепіано в китайському стилі», організованого Уханьською консерваторією, що підтвердило його значущість у контексті сучасної китайської музичної культури.

Твір «Дитячий захват», створений професором Гао Вейцзе на замовлення японського уряду в 2001 році, спочатку був оркестровою композицією, спрямованою на молодіжну аудиторію. Згодом автор адаптував п'єсу для виконання на двох фортепіано, зберігши в ній багатство оркестрових прийомів, таких як діалогічна форма, складна поліфонія (зокрема канон) та принципи сонатного розвитку. У фортепіанній версії гармонійно поєднуються пентатонічні мелодичні лінії й хроматичні гармонії, які передають глибокі ностальгічні почуття автора за безтурботними миттєвостями дитинства.

Характерною рисою цього та інших подібних творів є відхід від традиційного, прямолінійного відображення національного стилю. Сучасні композитори Китаю відкривають нові аспекти «китайського стилю», акцентуючи увагу не лише на ладово-метроритмічній специфіці, але й на передачі особливого духу й емоційного змісту народної музики. Використовуючи авангардні прийоми, зокрема ритмічні імпровізації з прогресивними змінами темпу та нетрадиційні звуковисотні структури, що виходять за межі мажоро-мінорної системи, автори зберігають у своїй музиці національну ідентичність. Це дозволяє з упевненістю стверджувати, що динамічний розвиток китайського фортепіанного репертуару не спричиняє втрати його культурної унікальності.

Сучасна китайська композиторська школа демонструє чіткий напрямок до гармонійного синтезу змісту та форми, де саме зміст визначає структурну основу твору, а форма служить засобом для глибшого розкриття художньої

ідеї. Таке взаємопроникнення стає базисом для створення новаторських композицій, які, відповідаючи запитам сучасності, зберігають культурну самобутність. Навіть найскладніші конструкції чи експресивні засоби виразності спрямовані на втілення глибинної сутності ідей, залишаючи незмінною їхню національну ідентичність.

Одним із характерних прикладів цього підходу є п'єса «Полудень у дитинстві» Чжао Сі, де центральну роль займає звуковий образ, що передає емоційну насиченість. Композитор використовує широкий спектр інноваційних прийомів, проте основна мета залишається незмінною – створення чітких і виразних музичних образів, які відповідають авторському задуму. Чжао Сі прокладає нові шляхи для розвитку композиційної техніки у жанрі творів для двох фортепіано, демонструючи свою майстерність і креативність.

На початку XXI століття китайські автори створюють твори як у класичному, так і в експериментальному стилі. Наприклад, «Столичні мелодії» Лю Діна написані у традиційному стилі, тоді як п'єса «Літо» Ай Цзюнь демонструє синтез класичних і сучасних елементів. Згідно з думкою професорки Синь Син, технічні прийоми є лише інструментом, але ключовим залишається питання, як композитор інтегрує характерний «китайський» компонент у свій твір. Якщо цей елемент присутній, то музика набуває автентичного національного стилю [117, 87].

Починаючи з XXI століття, в ансамблевій творі, поряд з авангардними композиторськими техніками, сміливо впроваджуються нові виконавські прийоми. Наприклад, беззвучне натискання клавіш, гра по струнах, кластерні акорди, що виконуються долонями або передпліччям, тощо. Також з'явився контрапункт, імпровізаційні фрагменти на основі алеаторики (контрольованої або ортодоксальної).

Як видно з наведених назв творів, у XXI столітті продовжуються як програмна, так і не програмна лінії китайського великого камерного фортепіанного ансамблю, розпочаті понад півстоліття тому творами Ма

Сицуна і Цзян Венъє. Важливою відмінністю сучасних ансамблів є характер роботи композитора з національним матеріалом. У 1940-х роках використовувалися цитування (Ма Сьцун) та стилізація (Цзян Венъє) народних мелодій, а також звернення до окремих виконавських прийомів традиційної музики. У творах 1980-90-х років відтворювався виразний комплекс традиційної музики: метроритм, тембр, тип звукоутворення, і, звісно, тематизм і прийоми його розвитку. У ХХІ столітті відбувається глибокий синтез європейських і китайських музичних елементів і самих принципів організації звучання – часових і висотних. У камерно-інструментальному жанрі відображаються філософські та естетичні ідеї традиційної китайської музики.

Як показав проведений огляд, еволюція великого фортепіанного камерного ансамблю в Китаї була нерівною. Тривалий підготовчий період увінчався наприкінці 1940-х років створенням еталонних творів, однак, розвиток жанру був зупинений. Після трьох з половиною десятиліть фактичної стагнації фортепіанний ансамбль продемонстрував безпрецедентну швидкість відновлення, а потім і освоєння мови авангарду. На сучасному етапі досліджуваний жанр все більше глибоко закріплюється в руслі національного мистецтва. Разом з тим, він зберігає рідові риси камерного ансамблю – суб'єктивізм художнього вираження, підвищену тягу до експерименту. Поява багатьох сучасних тенденцій у китайському камерному ансамблі була визначена ще в середині ХХ століття появою класичних творів Ма Си Цуна та Цзян Венъє. Відповідно, виникає потреба в глибокому аналізі цих творів, що буде розглянуто у подальших розділах.

Висновки до першого розділу

Проведене дослідження продемонструвало, що фортепіанний ансамбль у Китаї є сформованим на національному ґрунті жанром, у якому відбуваються процеси активної багатопланової взаємодії китайської та інтернаціональної

музичних культур та який сформувався на основі камерно-інструментальної творчості у динаміці її смислових змін. Це підтверджується його історією: продуктивний інтерес до жанру виникав у провідних китайських композиторів у ключові моменти розвитку нової національної музики.

Перша хвиля інтересу до камерного інструментально-ансамблевого жанру (1940-ві роки) припала на період формування зразків, національних за духом і змістом. Друга хвиля (з 1980-х років) виникла у зв'язку з потребою освоєння новітніх технік та прийомів композиторського письма. Її результатом стало розширення тематики та спектру виразних засобів камерно-інструментальних, у тому числі, фортепіанних ансамблів у Китаї. Цей жанр перетворився на сферу особливого творчого пошуку, спрямованого на досягнення глибин національної філософії.

Про зростаючий пошук національних форм вираження свідчить і еволюція складів ансамблів – від нормативних тріо та квінтетів до більш чисельних та темброво різноманітних ансамблів із духовими, ударними, а також китайськими інструментами, при цьому фортепіано було у складі незалежно від того національні та європейські інструменти.

Історія становлення безпосередньо жанру фортепіанного ансамблю в Китаї бере свій початок з 1960-х років. Як показує проведене дослідження, саме з цього часу китайське суспільство починає знайомитися з такою формою музикування через концертні виступи. Головною подією цього періоду стало створення в 1964 році Ін Ченцзуном і Чу Ванхуа першого національного фортепіанного ансамблю під назвою «Нові сільські пісні». У цьому творі китайський традиційний музичний матеріал, національна образність та тип художнього мислення знайшли своє втілення, що стало новаторським досягненням для китайського музичного мистецтва. Поява «Нових сільських пісень» стала важливим поштовхом до подальшого розвитку жанру фортепіанного ансамблю в Китаї.

Протягом наступних десятиліть еволюція жанру фортепіанного ансамблю відбувалася під впливом різноманітних факторів культурного

життя. Серед них – гастролі іноземних фортепіанних ансамблів у Китаї, зростання популярності фортепіанного ансамблю в усьому світі, особливо на азіатському континенті, а також розвиток фортепіанної культури в самій країні, у тому числі конкурсів, де «Всекитайський конкурс фортепіанних ансамблів серед молоді» не тільки сприяв популяризації жанру серед громадськості, проте й виявив проблему – малу кількість національного репертуару. Усвідомлення цього факту стимулювало поступове зростання кількості китайських фортепіанних ансамблів, про що свідчить творчість Ван Шу, Лінь Пінцзин та Цуй Шигуана. Ще однією важливою подією стало проведення в місті Ухань першого китайського композиторського конкурсу в 2003 році, а також видання першої збірки творів для фортепіанного ансамблю китайських композиторів у 2007 році.

Виявлено, що останнє спрощувало розвиток педагогічної складової: фортепіанний ансамбль став включатися до репертуару навчальних закладів КНР, особливо консерваторій, а також концертних програм китайських піаністів. Поширення педагогічного аспекту засвідчило зростання популярності жанру на всій території країни.

Аналіз розвитку фортепіанного ансамблю в Китаї дозволяє виділити три ключові етапи: ознайомлювальний, виконавський та композиторський. Перший етап позначився ознайомленням громадськості з новою для Китаю музичною формою, що було започатковано створенням у 1964 році «Нових сільських пісень». На другому етапі, під впливом культурних подій та міжнародних контактів, спостерігалося збільшення інтересу до ансамблевої гри, що призвело до проведення конкурсів та зростання кількості творів у цьому жанрі. Третій етап характеризувався активною композиторською діяльністю, новими підходами до поєднання національних елементів з сучасними техніками, а також розширенням педагогічного використання фортепіанного ансамблю в КНР.

Таким чином, розвиток фортепіанного ансамблю в Китаї пройшов шлях від першого знайомства з жанром до формування власного репертуару, що

включає як традиційні мотиви, так і новітні композиторські техніки. Подальші дослідження дозволяють говорити про становлення оригінальної китайської традиції у жанрі фортепіанного ансамблю, яка має свої образи, стилі та виконавські прийоми.

РОЗДІЛ 2

ФОРМУВАННЯ АНСАМБЛЕВОЇ КУЛЬТУРИ У ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ КИТАЮ

2.1. Роль зарубіжних традицій та китайського елемента в жанровій характеристиці фортепіанних ансамблів

Аналіз історії та розвитку китайського фортепіанного ансамблю переконливо свідчить, що його початковими провідними жанрами стали програмна сюїта та одночастна програмна п'єса. Тематика таких творів найчастіше була нерозривно пов'язана із традиційним укладом китайського життя, національним менталітетом, історичними подіями та природними ландшафтами. Водночас, жанр сюїти та сам ансамблевий підхід у фортепіанній музиці мають свої витоки в європейській класичній традиції [1, 67]. Це неминуче призвело до засвоєння китайськими композиторами західних композиційних технік та засобів музичної виразності.

Слід також підкреслити, що становлення фортепіанного ансамблю в Китаї розвивалося паралельно з еволюцією сольного фортепіанного репертуару, який на момент появи перших ансамблевих творів уже досяг значного рівня художньої довершеності. Це було закономірним, оскільки серед перших авторів, які працювали у жанрі фортепіанного дуету, були видатні майстри сольного виконавства, такі як Ін Ченцзун і Чу Ванхуа. Їхній творчий досвід та майстерність суттєво вплинули на формування специфіки ансамблевої музики.

Незважаючи на запозичення технологічних і композиційних здобутків західної музики, китайські композитори зберегли вірність національним музичним традиціям. Їхнім основним завданням стало втілення у фортепіанних ансамблях традиційних тем і художніх ідеалів, притаманних китайській культурі. Композитори зверталися до естетичних принципів,

властивих національному мисленню, гармонійно поєднуючи їх із характерними мелодичними особливостями. Це дозволило створити твори, які органічно поєднують унікальний національний колорит із жанровими рисами ансамблевої музики, надаючи їм виразної етнокультурної своєрідності. Логічним постає більш детальний розгляд які досягнення європейської композиторської техніки виявилися найбільш затребуваними під час створення фортепіанних ансамблів, яким чином взаємодіяли національні та зарубіжні традиції, визначаючи жанрові риси китайського фортепіанного ансамблю та як втілювалися у фортепіанних ансамблях особливості китайської культури.

Безперечно, художні результати не були б досягнуті без досягнення світових (насамперед західноєвропейських) традицій. Вони вплинули на становлення китайського фортепіанного ансамблю. Якщо спочатку композиторський підхід полягав у гармонізації фольклорного пісенного джерела (цей етап не оминула жодна фортепіанна культура з розвиненою формою ансамблевого музикування), то поступово почали підключатися більш складні типи впливу. Остаточно традиційний пласт, який стимулював розвиток китайського ансамблю, почав формуватися наприкінці другого – на початку третього етапу його становлення. Безумовно, розглядаючи китайське фортепіанне мистецтво, зокрема ансамблеве, і варто відзначити роль традицій Ф. Ліста, насамперед його технічні формули та інтерпретацію жанрів транскрипції та парафрази, С. Рахманінова – психологізм і мальовничість сюїт для двох фортепіано, К. Дебюссі – тонку звукову палітру в передачі пейзажних образів. Відчувається явний вплив майстрів французької «шістки» – Ф. Пуленка (сонатах), Д. Мійо у втіленні національного менталітету (подібно до сюїт «Скарамуш», «Карнавал у Новому Орлеані»). Однак, попри вплив типових європейських традицій, китайські національні риси у творах не були втрачені. Саме на основі такого творчого підходу формувалися жанрові різновиди китайського фортепіанного ансамблю. Видатні європейські традиції стали відправною точкою для пошуку і розвитку нових ідей, а також для

освоєння інших західних жанрів. Зокрема, цю особливість китайської творчості відзначив Дай Байшен при створенні китайськими композиторами перших фортепіанних концертів [42, 33].

Для розкриття спадкоємності та взаємозв'язків китайського фортепіанного ансамблю із зарубіжними та національними традиціями нагадаємо деякі подробиці основних категорій заявленої теми: стиль і жанр. У їх трактуванні ми спираємося на положення, що домінують у європейському музикознавстві, і які в ХХ столітті були узагальнені у працях Г.Рімана та достатньо концептуально викладені у роботах Ду Я Сен [52].

Насамперед враховується багатозначність поняття «стиль», пов'язана з наявністю контексту. Тому виникають питання: «Як співвідносяться історичні та національні стилі з авторськими, індивідуальними стилями, а останні – з «віковими» (раннім, зрілим і пізнім)?» [51, 19]. З одного боку, стиль передбачає вагомість змісту, з іншого — включає різноманітність відтінків. Це вказує на існування індивідуальності і водночас на спорідненість з якимось значним художнім явищем. Звідси впливає різноманітність дефініцій. Наведемо дві найбільш значущі для даного дослідження: «Стиль – це особлива властивість або, точніше, якість музичних явищ. <...> Отже, стиль – це те якісне, що дозволяє в музиці чути, вгадувати, визначати того чи тих, хто її створює або виконує...» [51, 27].

Провідним поняттям, яке доречно наводити й розглядати у контексті цієї роботи є поняття «китайський стиль» («китайський фортепіанний стиль»), якому в китайському музикознавстві надається особливе значення. Однак, незважаючи на праці Бян Мена [11], Ван Цзіна [18], Ге Юєде [36] та інших авторів, феномен китайського фортепіанного стилю досі залишається мало дослідженим.

Що стосується категорії «жанр», то враховуються три найважливіші питання теорії жанрів: вивчення конкретних жанрів; проблема жанрової класифікації; термінологія та система понять [59, 82-83]. Різноманіття

прикладів жанрових класифікацій обумовлене тим, який критерій вважається первинним.

При численності дефініцій, жанр, насамперед, — це вид, рід музичного твору. Звернемося до двох дефініцій, які найбільше резонують з нашим дослідженням: «Жанри – це історично сформовані, відносно стійкі типи, класи, роди та види музичних творів, що розмежовуються за низкою критеріїв, основними з яких є: а) конкретне життєве призначення <...>, б) умови та засоби виконання, в) характер змісту та форми його виконання. <...> Жанр – це багатоскладова, сукупна генетична <...> структура, своєрідна матриця, за якою створюється те чи інше художнє ціле» [46, 94–95]. Ми виходимо з таких ключових понять теорії жанру, як жанрова пам'ять, портрет жанру, жанрова взаємодія. Враховуємо основні функції жанру: комунікативні, тектонічні, семантичні [46, с. 96].

У межах цього дослідження особливе значення належить жанрам, що базуються на національному тематичному матеріалі або його переосмисленні. Ступінь інтерпретації цього матеріалу визначає класифікацію жанрових підвидів, таких як аранжування, транскрипція, парафраза тощо, які були започатковані європейською музичною традицією в добу романтизму.

Як було підкреслено в першому розділі, китайські композитори фортепіанних ансамблів з самого початку, а також у сучасний період, виявляють схильність до програмних жанрів, таких як сюїта або жанрова п'єса. Часто в таких творах використовується сюїтна форма, яка виступає як «форма другого плану» (згідно з термінологією В. В. Протопопова, що активно застосовується Пуей Ханом). Сюїтна форма передбачає вільне чергування окремих фрагментів, об'єднаних спільною образною ідеєю, що надає композиції цілісності та внутрішньої логіки. [112, 76].

Попри спільність музичного змісту між одночастинними композиціями та сюїтами, їх формування демонструє різні підходи. Особливо близькою до китайської культурної традиції виявилася програмна сюїта, заснована на національних мотивах, яка передає сцени народного побуту [27, 52-55].

Прикладом такого жанру є сюїта «Дунбейський янге» Цуй Шигуана. У цьому творі чітко простежується вплив народного танцю янге, що зазвичай виконується з пісенно-інструментальним супроводом. Сюїта складається з чотирьох частин, кожна з яких створює барвисті образи китайського життя, сповнені ритміки, характерної для танцювальних мелодій.

Національні мотиви знаходять своє втілення також у динамічних концертних творах із жанровими назвами, які підкреслюють їхню ігрову природу, як-от «Дивертисмент» Ван Шу. Ця технічно складна п'єса містить багатство народних мелодій, але водночас використовує сучасні засоби музичної виразності. Її можна розглядати як віртуозну композицію, що поєднує яскраві національні елементи із західними технічними інноваціями, характерними для європейського авангарду.

За своєю формою твір є монументальною віртуозно-концертною композицією, побудованою за принципом сюїтного циклу. Кожен етап розвитку китайського ансамблю свідчить про більш складне структурування та художньо виразний підхід, що підтверджується порівнянням «Дивертисмента» та «Нових сільських пісень». «Дивертисмент» вирізняється більшим багатством як мелодійного малюнка, так і ритміки, а також більш витонченим формотворенням.

Іншу жанрову грань демонструє п'єса «Весняний ранок» для двох фортепіано Лінь Піньцзин, яка також насичена традиційними мотивами та новаторськими композиційними рішеннями. Як вже було визначено раніше, китайські твори для двох фортепіано тісно пов'язані з традиційною культурою за різними параметрами. Практично всі китайські композитори, що зверталися до цього виконавського складу, створювали свої твори з метою втілення національних ідей, особливостей культури та чарівності художніх образів своєї країни. Таким чином, самобутність китайської традиційної культури отримала повне втілення у фортепіанних ансамблях.

Тим не менше, попри яскраво виражену національну специфіку цих творів, їх неможливо розглядати в ізоляції від західних технологічних

досягнень, в чому суттєву роль відіграє те, що фортепіано є інструментом європейського походження. Найраніші фортепіанні ансамблі та дуети з'явилися в Китаї внаслідок глибокого проникнення в західні твори та освоєння алгоритмів їх створення. Весь процес розвитку фортепіанної музики в країні невіддільний від вивчення композиторської творчості та виконавської практики видатних європейських класичних зразків [29, 175]. При цьому більшість «запозичень» із Заходу зосереджено в трьох сферах: взаємодія між фортепіанними партіями, фактурна та тонально-гармонійна організація.

Техніки взаємодії фортепіанних партій. Частіше за все серед так званих західних запозичень у китайських ансамблях зустрічаються наступні фактурні техніки: канон, унісон, гомофонно-гармонійна структура з акордним, фігураційним та іншими формулами акомпанементу, полімелодизм і діалог. На думку Лі Шіюань, все багатство фактурних малюнків в європейській класичній музиці досягається трьома методами: паралельним рухом, протидвиженням і фактурними педалями [79, 39]. Усі ці методи з великою винахідливістю використовуються у взаємовідносинах між фортепіанними партіями. Однією з характерних рис фортепіанних ансамблів, які часто несуть значні виконавські труднощі, можна вважати значну кількість поліфонічних прийомів викладу та взаємодії інструментів на основі поліфонічних методів письма (протидвиження, інверсії, ракоходу тощо), що створюють багаті звукові фарби. Канон є однією з форм імітаційної поліфонії, в якій розділені за часом вступу та віддалені на різні інтервали мелодії (визначають основну мелодію та супутні їй респости) безперервно перехрещуються та повторюють одна одну в різних голосах. Результатом використання канону та канонічних імітацій в ансамблі стає потужний колористичний та образний ефект. Наприклад, у ансамблі «Закохані – метелики» Хе Чжаньхао і Чень Гана використано квартовий канон. «Закохані – метелики» – це китайська легенда про закоханих Лян Шаньбо та Чжу Інтай. Сюжет цієї легенди неодноразово зустрічається в різних видах мистецтва Китаю. Канонічний прийом дозволив

композиторам створити радісну атмосферу в любовній сцені «Ми разом навчалися» (рис. 1). Ця сцена є кульмінацією твору.

Рис.1. «Закохані – метелики» Хе Чжаньхао і Чень Гана

(♩ = 142)

Унісон. Для цієї техніки характерне синхронне (у тому числі односпрямоване) викладення. Зазвичай під унісонним викладенням розуміють одноголосну горизонталь або з октавними дублікаціями, включаючи кілька інструментів/голосів, що дозволяє досягти потужного та величного звучання, створюючи чудову ілюзію панорамності [51,23]. У китайському фортепіанному ансамблі найчастіше до унісону звертаються на початку, у кульмінації та фінальній частині.

В ансамблях часто використовується паралельний рух – дублікація акордового складу. Яскравим прикладом може слугувати «Ода червоному прапору» Цзен Чженя і Чжан Хуейциня, створена на основі однойменної увертюри для симфонічного оркестру Люй Циміна. У цьому творі акорди обох фортепіано точно дублікують один одного, що асоціюється з вираженням сильних патріотичних почуттів (рис.2).

Рис.2. «Ода червоному прапору» Цзен Чженя і Чжан Хуейциня

(♩ = 80)

Формули аккомпанемента. При гомофонно-гармоничному складі одне фортепіано виконує мелодію, а друге слугує гармонічною та ритмічною опорою ведучої партії. Таке функціональне розподілення дозволяє, по-перше, підкреслити мелодичний голос, а по-друге, створити більш повне та яскраве фонування для нього. Наприклад, у «Оді червоному прапору» партія *prima* веде мелодію, в той час як *second* аккомпанує, виконуючи арпеджовані фігурації (рис 3).

Рис. 3. «Ода червоному прапору» Цзен Чженя і Чжан Хуейцзя
(♩ = 72)



Полімелодизм. Одночасне звучання кількох мелодій дозволяє збагачувати фактуру, передусім її мелодійну складову, часто відмовляючись від акордової основи. Цей фактурний прийом використовується у творі «Візерунок тріщинки» Сунь Цзяня, де всі чотири горизонталі фігураційної структури прописані окремо, зливаючись у єдине поліфонічне полотно. Вони також збагачуються витриманими тонами, особливо у верхньому голосі партії *prima*, сполучення між якими також формує мелодійну лінію (рис.4). Спираючись на звукову яскравість, доступну двом фортепіано, композитор посилює акустичний ефект, втілюючи таким чином тонкий фонічний задум. Полімелодизм близький до поліфонії, але не ідентичний їй, оскільки в ньому присутнє більш вільне число мелодій, їх структуризація та існування; також можуть співіснувати кілька видів поліфонічного письма. Нерідко мелодійна лінія може формуватися на основі елементів різних горизонталей, їх переходів одна в одну, окремих витриманих тонів тощо..

Рис.4. «Візерунок тріщинки» Сунь Цзян

(Allegretto)



Діалог. Звучання двох фортепіано сприяє формуванню діалогу. Кожна партія контрастує та одночасно гармонійно взаємодіє з іншою. Цей прийом використано в композиції «Сотні птахів поклоняються феніксу» Вей Юшаня та Лань Ченбао, де музика нагадує перекличку птахів у лісі. Дана асоціація посилюється семантикою, широко апробованою в європейській музиці при створенні «пташиних» образів (форшлагги, короткі мотиви staccato тощо). Виникає враження, що обидва фортепіано розташовані в різних місцях. Цьому сприяє зіставлення різних регістрів, що створює таким чином відчуття різноголосого пташиного щебету (рис. 5).

Рис.5. «Сотні птахів поклоняються феніксу» Вей Юшаня та Лань Ченбао

(♩ = 120)

Фактурна організація в фортепіанних ансамблях. Переважна більшість китайських творів для двох фортепіано створена на основі фактурної організації, розробленої в західній музиці, насамперед класичній.

У європейській музичній традиції в основі фортепіанних ансамблів, як правило, лежать чотири типи фактури: монодична (її окремі види), акордово-гармонійна, гомофонна фактура з різними типами фігуративного наповнення, різновиди поліморфної фактури. Саме вони реалізуються в китайському фортепіанному ансамблі. Зустрічається поліфонічна фактура – імітаційна, контрастна. Але, як правило, вона поєднується з іншими фактурними типами, особливо з гомофонно-гармонійною, утворюючи поліморфну фактуру. Повністю поліфонічна організація в фортепіанних ансамблях (тобто від початку до кінця твору) зустрічається рідко, як, наприклад, у Фугі до мінор для двох фортепіано В. А. Моцарта або фугі з циклу Прелюдія, фуга і арія на тему ВАСН для двох фортепіано оп. 54 В. С. Білика.

Акордово-гармонійна фактура. Використання цього типу фактури дозволяє досягти потужного акордового звучання, яке не поступається за своєю звуковою силою оркестру. Така фактура, зокрема, неодноразово зустрічається в композиції «Ода червоному прапору» (рис.6).

Рис. 6. «Ода червоному прапору» Цзен Чженя і Чжан Хуейцина



Гомофонна фактура з різними типами фігуративного наповнення (зазвичай арпеджованого). Цей тип фактури часто з'являється в різних фігураційних комбінаціях (короткі, довгі арпеджіо, висхідні, низхідні, у

протидії тощо); він може бути використаний в партії однієї руки, в обох руках, одночасно у партіях *prima* і *second*. Найчастіше арпеджована фігурація функціонує в якості акомпанементу до мелодичного голосу. Вражаючі зразки такого роду фактури представлені в якості загальних форм руху. Широкий звуковий діапазон фортепіанного ансамблю дозволяє значно збагачувати звукову палітру та, не втрачаючи безперервності горизонтального розгортання, створювати протяжну, інтонаційно багатий структуру/

Жанрово-стильовий синтез європейських та китайських музичних традицій вимагає глибокого наукового аналізу, зважаючи на його специфічні риси та взаємозв'язок із камерним жанром. Зокрема, варто звернути увагу на особливості європейських жанрово-стильових характеристик у китайському камерно-інструментальному ансамблі з фортепіанним компонентом. У своїй дисертації, присвяченій еволюції великого камерно-інструментального ансамблю, І. Польська формулює ряд жанроутворювальних факторів, які, зважаючи на її аналіз виключно європейської традиції, можуть бути застосовані для вивчення європейської моделі жанру [109]. Тому запропоновані нею жанроутворювальні чинники доцільно розглядати як інструмент для виявлення унікальних рис китайської жанрової парадигми. У цьому контексті важливим є детальний розгляд кожного фактору через призму китайського камерного жанру.

Першим фактором, який можна виділити на основі праць, І. Польської, Є. Куришева та інших дослідників камерних ансамблевих форм, зокрема фортепіанного ансамблю, є «атрибутика камерності як генетично детермінованого соціально-практичного призначення» [109, 39].

Це твердження стосується камерного ансамблю як такого, що призначений для виконання в обмежених просторових умовах перед невеликою аудиторією, що цілком відповідає умовам існування китайської версії цього жанру.

Поняття «камерність», поширюється також на семантичний аспект жанру, І. Польська визначає його як жанроутворювальний фактор,

підкреслюючи «особливий камерний нахил семантичного аспекту жанру з акцентом на особистому, суб'єктивному початку» [109, 43].. Цю думку підтримує К.Білгос, який виокремлював у камерних жанрах «переважну увагу до особистого, приватного, та схильність до деталізації» [8, 14]. Він також відзначав, що камерність пов'язана з умовами існування камерного ансамблю, де мала кількість виконавців і обмежена аудиторія створюють особливий жанровий зміст і стиль. Подібну точку зору висловлює Єфремова І., яка підкреслює важливість художньої індивідуальності виконавця в камерних творах та зростаючу роль особистого начала, що проявляється в тонкій індивідуалізації та «деталізованості» виконання окремих партій інструментів [54].

Як бачимо, дослідники європейської камерної музики одноставно вважають, що в камерних жанрах посилюється особисте, суб'єктивне начало. Це твердження, справедливе для європейського камерного ансамблю (у тому числі фортепіанного), у випадку китайської різновиди жанру потребує суттєвої корекції. Безумовно, у порівнянні з національною симфонічною музикою китайська камерна музика виглядає більш суб'єктивною, індивідуалізованою у виразі. Проте, у порівнянні з європейським камерним ансамблем, вона явно тяжіє до об'єктивного колективного вираження. На наш погляд, це пов'язано з народною музичною традицією. Підтвердження цього можна знайти в перших тактах тріо «У горах Тайваню» Цзян Веньє і тріо Дін Шаньде, де представлені так звані «дзвонкові» теми, що виконуються tutti. Також згадаємо численні епізоди відтворення засобами камерного фортепіанного ансамблю колективних фольклорних танців. Це друга і третя теми квінтету Ма Сицуня та побудована на їх матеріалі третя частина, а також третя частина «Язики полум'я» з тріо «У горах Тайваню» Цзян Веньє.

Можна згадати й безліч нефольклорних епізодів, у яких відточене колективне виконання повністю затьмарює художні індивідуальності окремих виконавців. Це друга частина «Візерунок на скелі» ансамблю «Шуюнь» Цзя Дацюня, генеральні кульмінації в секстеті «Лотос» та тріо «Різнобарвні

молитовні прапори» Є Сяогана, а також багато інших епізодів. Приклади можна продовжувати, і всі вони свідчать про одне: інтерес до особистого і пов'язана з ним індивідуалізація музичного вираження – це тенденція, що для китайського камерного жанру не є повсюдною і тому не є головною. Мабуть, єдиним камерним фортепіанним твором, де один з інструментів (спочатку віолончель, а згодом кларнет) постійно драматургійно протистоїть решті ансамблю, стверджуючи таким чином свою художню індивідуальність, є квінтет Ван Сіліня.

Звернемося до жанрової концепції Дай Байшень [46]. У зв'язку з камерністю він пише: «Камерне спрямування, що виражається в переважанні особистого, суб'єктивного начала, став причиною створення в цьому виді мистецтва великої кількості меморіально-епітафійних опусів» [46, 52]. Внесемо корекцію і в цей пункт. У китайських різновидах досліджуваного камерного жанру, де особисте, суб'єктивне начало не є таким значним, меморіально-епітафійних опусів зовсім немає. Натомість ширше представлена більш об'єктивізована тема спогадів. Дитячі спогади стали основою авторської концепції квінтету Ма Сицзюна, тріо Цзян Веньє, тріо Хуан Аньлуна.

Виділений I. Польською основоположний принцип рівноправності учасників ансамблю, ступінь паритетності яких визначається відповідно до задуму композитора та виконавських завдань, знаходить своє повне втілення у китайському різновиді фортепіанного камерно-інструментального та, тим більше, фортепіанного ансамблю. Це підтверджується як рівнозначністю партій у виконавському процесі, так і збалансованістю їх взаємодії відповідно до музичної концепції твору. Крім того, реалізується і фактор виконавського складу, що зазвичай представлений «не надто великою групою музикантів-ансамблістів» [64, 59]. Важливо зазначити, що в китайській інтерпретації камерного жанру відсутні склади, більші за секстет. Найпоширенішими формаціями залишаються фортепіанне тріо, фортепіанний квінтет, а також ансамблі, що включають флейту, кларнет і перкусію. Ця специфічна структура

складу відображає як національні традиції, так і адаптацію європейських камерних форм до китайської музичної культури.

Ще один жанроутворювальний фактор, виділений Щербаковою О., як і семантична характеристика камерності, потребує уточнення у контексті китайської камерно-інструментальної традиції. Дослідниця акцентує увагу на «обов'язковій участі фортепіано з його об'єктивно сформованою «режисерською» функцією». Це поняття вона пояснює так: «У творах для фортепіанних камерних ансамблів спостерігається функціональна «гегемонія» фортепіано, обумовлена його технічними можливостями, через що партія фортепіано часто стає найбільш розвиненою, насиченою та багат шаровою частиною партитури. Відповідно, природною є «режисерська» роль цього інструмента, який керує і «цементує» музичну тканину твору, будучи його основною конструкційною опорою» [183, 48-53].

Проте у китайському варіанті камерного ансамблю цей фактор потребує певної корекції. Важливо враховувати національну специфіку інструментальної музики Китаю, де фортепіано, хоча і виконує значущу роль, не завжди домінує над іншими інструментами. У деяких творах китайських композиторів спостерігається тенденція до паритетного розподілу виконавських функцій між інструментами, що зумовлює рівноправність їхніх партій і ослаблення традиційної «гегемонії» фортепіано. Це свідчить про адаптацію європейських камерних форм до китайських музичних і культурних традицій, які надають перевагу гармонійному співіснуванню різних інструментальних голосів. Дійсно, у всіх класичних і багатьох сучасних китайських зразках ансамблевого жанру фортепіано виконує достатньо другорядну роль. Однак в деяких авангардних ансамблях 1990-х років фортепіано часто свідомо урівнюється в правах з іншими учасниками. Це спостерігається в тих творах, де відбувається найбільше зближення з китайською інструментальною традицією, і навіть, моделюється звучання китайського традиційного ансамблю. Тобто в таких творах фортепіано виконує функцію народного інструмента (або групи інструментів). Тому

виникає ряд винятків із цього правила. Наприклад, у фіналі ансамблю «Шуюнь» Цзя Дацюня фортепіано «представляє» одну з театральних масок, яка виходить на сцену останньою. Таким чином, у цій частині твору фортепіано не може «режисувати» ціле, виконуючи в ансамблі лише вісім тактів. Така ж ситуація у фіналі секстету «Потік» Лю Чжуан, де фортепіано також вступає в ансамбль останнім (у 110 такті з 235 тактів), а у другій частині цього ж твору звучить лише дует флейти та кларнета, що повністю спростовує роль фортепіано як стрижня та каркаса.

Оскільки китайський камерно-інструментальний ансамбль є художнім феноменом музики ХХ-ХХІ століть, для розуміння глибини жанрово-стилевого синтезу необхідно розглянути його в контексті основних жанрових тенденцій цього історичного періоду. Ряд дослідників пише про експансію камерного інструментального та зокрема фортепіанного ансамблю в першій половині ХХ століття. Л. Раабен зазначає, що «характерна для цих років тенденція синтезування різних стилістичних компонентів, структур і систем мислення проявляє себе в найбільшій мірі саме в камерному інструментальному жанрі» [46, 63]. І. Польська в цьому контексті відзначає «збільшення кількості взаємодіючих суб'єктів і взаємозв'язків між ними, багатозначність ансамблевих функцій, несподіваність і нестандартність ансамблевого "співвідношення сил" і розподілу виконавських «ролей»» [109, 163].

У Китаї стрімке розширення меж художньо-стилевого спектра фортепіанного ансамблю почалося значно пізніше – не в першій половині ХХ століття, а тільки в 1980-х роках. Причини цього були детально описані у першому розділі даної роботи. Додамо до вже сказаного те, що швидкість, з якою цей жанр в Китаї наздоганяв і освоював світові тенденції, була безпрецедентно високою. Художні процеси, що розвивалися в європейському ансамблі поступово протягом більшої частини ХХ століття, відкрилися китайським композиторам практично одночасно у вигляді нових можливостей. У цьому полягає не тільки причина надзвичайно швидкого

зростання жанру в Китаї, але й одна з причин парадоксального жанрово-стилевого сплаву в ряді нових творів.

Іншу важливу жанрово-стилеву тенденцію сучасного фортепіанного ансамблю Бянь Мен формулює так: «З початку ХХ століття спостерігається сильне тяжіння до найрізноманітніших і різнорідних інструментальних складів, в яких різко зростає значення детально опрацьованого тембрового письма» [11, 185]. Очевидно, поява безлічі творів для нетрадиційних складів була пов'язана з реалізацією принципово нових, часто авангардних авторських концепцій. В китайській гілці жанру тенденція якісного розширення ансамблевих складів проявила себе дуже широко.

Вже в 1981 році Ло Йонхуе написав секстет для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, фортепіано та ударних «Родина в світлі сонця». Залучення дерев'яних духових та ударних інструментів поряд з фортепіано незабаром стало стійкою тенденцією, а на початку ХХІ століття в китайському великому фортепіанному камерно-інструментальному ансамблі сформувалися три основні лінії.

Класична лінія представлена складом фортепіано зі струнними, змішана – фортепіано з духового та ударними, а національна – фортепіано з традиційними китайськими інструментами. Експерименти з ансамблевими складами, що відкривають нові темброві можливості, стали для деяких авторів важливим напрямком творчих пошуків. Наприклад, у творчому портфоліо Чень І, яка пише фортепіанні ансамблі з кінця 1980-х років, є класичне фортепіанне тріо «Пісня сосни та бамбука», секстети з духовими та перкусією. «Зустріч» та «Гімн», квінтет з флейтою та перкусією «Дихання», квінтети з двома духовими «Сяючі яскравими вогнями» та «Благодатний дощ весняної ночі», квартет з кларнетом «Пустота», тріо з флейтою та віолончеллю «Роздуми тихої ночі», а також тріо з піною та скрипкою «Спокій». Але водночас характерною сучасною тенденцією жанру безпосередньо фортепіанного ансамблю, що по-різному проявилася в різних країнах, став пошук національної мови. У країнах Заходу вона не є магістральною. Ван Юйхе так

визначає її масштаб: «Своеобразное ответвление камерно-ансамблевой литературы возникло в связи с разработкой национального начала» [22, 45]. Але те, що на Заході було лише відгалуженням, в Китаї одразу заявило про себе як головний, магістральний напрямок. Уже в класичних ансамблях Ма Сицьзуна та Цзян Веньє в різних аспектах музичної мови широко представлене китайське національне начало (а у Цзян Веньє ще й японське). Відповідно Синь Син викоремлює основні національні джерела китайських фортепіанних ансамблів:

- музика традиційного театру провінції Гуандун (твори Ма Сицьзуна);
- музичний фольклор народності гаошань на Тайвані (тріо «В горах Тайваню» Цзян Веньє);
- музичний фольклор регіону Сайбей (тріо Хуан Аньлуна);
- пісенно-танцювальна традиція янгє (твори «Увертюра янгє» Чжоу Цзіньміна);
- музичний фольклор провінції Внутрішня Монголія (тріо «Степові трелі» Вень Деціня);
- музичний фольклор народу іцзу південного заходу Китаю (твори «Пісня іцзу» Ченьшу Лю);
- музичний фольклор народу мяо півдня Китаю (тріо «Пісня, що летить» Ван Юньфея);
- музика традиційного театру провінцій Шеньсі та Ганьсу (твори Ван Силіня);
- традиційна музика для сяо та гуциня (дует «Лотос» Є Сяогана).

Деякі композитори використовують лише структурні принципи традиційної музики, як, наприклад, Лю Чжуан, яка в тріо «Вітер крізь сосни» звернулася до стародавніх п'єс для циня та китайської музичної драми. Національні джерела сучасних китайських ансамблів включають не лише музичні традиції, але також театральні та декоративно-прикладні. Так, візуальні образи традиційного театру провінції Сичуань втілилися в ансамблі Цзя Дацюня «Шуюнь», а образи новорічних лубочних картинок ньяньхуа – у

творі Лінь Хуа «Чотири новорічні лубочні картинки». Окремо відзначимо тріо «Пестрії молитовні прапори» Є Сяогана, яке відобразило образи тибетської культури.

Методи роботи китайських авторів фортепіанних ансамблів з традиційним матеріалом різноманітні. Відзначимо основні тенденції. Найбільш точний стосовно фольклорного матеріалу метод цитування трапляється рідко. Значно частіше використовується обробка (часткове зміна фольклорного матеріалу) або стилізація (воссоздання фольклорного музично-виразного комплексу). Класична обробка, що зберігає мелодію та форму фольклорного першоджерела, зустрічається значно рідше, ніж вільна, в якій фольклорна мелодія трансформується відповідно до закономірностей авторського стилістичного контексту. Довгий ряд ансамблів такого роду починається з фортепіанного дуету Ма Сицьзуна, де вже перша тема цього ансамблю базується на суттєво перетвореній мелодії народної пісні «Благодатна весна».

Метод стилізації зустрічається в сучасних ансамблях. Найяскравіший приклад – «Шуюнь» Цзя Дацюня, в крайніх частинах якого авангардною музичною мовою відтворюється виразний комплекс п'єс китайської традиційної музики.

Названі методи відносяться до фольклоризму, який реконструює фольклорний жанр. Широко використовується китайськими композиторами також фольклоризм другого типу, орієнтований на перетворення фольклорного жанру. Перетворення передбачає вільну інтерпретацію авторами фортепіанних ансамблів окремих принципів організації традиційної музики, таких як формульність, ладова змінність, варіантність, остинатність, імпровізаційність. Приклади такого роду композиторської роботи можна знайти вже в класичний період, наприклад, у творі «В горах Тайваня» Цзян Веньє.

Нарешті, ремінісценції фольклору, своєрідні «спогади» про нього також зустрічаються в творах досліджуваного жанру фортепіанної музики. У цьому

типі фольклоризму рахунком) важко виділити конкретні фольклорні джерела на рівні окремого жанру або його компонентів. Проте цю групу складають твори на фольклорні тексти, наприклад, ансамбль «Пісні юефу» Лу Пея, а також твори, створені на основі візуальних образів фольклору, наприклад, тріо «Яскраві молитвенні прапори» Є Сяогана.

2.2. Програмність у китайській ансамблевій музиці: композиторський та виконавський аспекти

Окрім жанрово-стилевих тенденцій сучасного фортепіанного ансамблю, необхідно виділити ще одну, характерну складову саме для китайської гілки жанру про яку неодноразово згадувалося вище – це програмність. Програмні твори складають приблизно половину китайських камерно-інструментальних та зокрема фортепіанних ансамблів і утворюють самостійну жанрову лінію.

Початок програмної лінії поклав фортепіанний дует Цзян Веньє «В горах Тайваня». Нагадаємо, що у ньому кожна частина також має програмний заголовок. Така детальна програма зустрічається і в сучасних творах – «Чотири новорічні лубочні картинки» Лін Хуа і «Шуюнь» Цзя Дацюня. Проте, в більшості випадків китайські композитори.

Китайські композитори використовують узагальнену програму, просто надаючи заголовок всьому твору. Розгорнута програма у вигляді пояснюючих текстів не застосовується. Широке використання програмності авторами китайських фортепіанних та камерно-інструментальних ансамблів стало результатом зустрічі синкретизму традиційного мистецтва з тенденцією посилення ролі програмності в сучасній інструментальній музиці.

Розглянемо обидва фактори детальніше. Щодо синкретизму китайської традиційної музики, дослідник музичних культур Далекого Сходу У Ген Ір відзначає: «Не випадково, що в багатьох стародавніх хроніках часто зустрічаються такі словосполучення, як «юеу» («музика і танець»), «геу»

(«пісня і танець»), що вказують на витоки зародження музичної культури Давнього Китаю» [131, 117]. З часів глибокої давнини однією з форм синкретичного китайського мистецтва було читання віршів у супроводі гри на музичних інструментах. Інструментальні твори часто супроводжувалися поясненнями у вигляді каліграфічних заголовків та малюнків.

З іншого боку, необхідність словесних пояснень диктувалася ідеологією конфуціанства, згідно з якою музика розглядалася як засіб виховання людей, що впливає на суспільство та державне управління. Дослідник китайської фортепіанної музики Сяо Хунфа наводить детальне програмне пояснення, яке передує стародавньому твору в жанрі юеу: «Спочатку довго триває звучання барабана, це означає, що Цар У викликає солдат... Танцівниця топає тричі, це означає початок танцю. (...) Потім звучить повільна, лірична пісня, що пояснює, що шанси на перемогу ще не настали» [125, 168].

Варто наголосити, що у Китаї музика завжди була життєвою, тобто пов'язаною з побутовими реаліями й ніколи не існувало так званої «чистої музики», яка отримала широке розповсюдження на Заході. Глибоко вкорінена в національній свідомості зв'язок музики і словесного пояснення природним чином проявила себе в ХХ столітті, в період становлення китайської симфонічної та інструментальної школи. Так, протягом розвитку національного симфонізму, починаючи з 1923 року, програмні твори безсумнівно переважають [149, 204-209]. Ще більш показова роль програмних творів у долі фортепіанної композиторської школи, з якої і починалося її становлення. Першими в середині ХХ століття розвивалися програмні жанри – сюїта, блискучий естрадний твір, фортепіанна аранжировка та транскрипція [89]. «Чисті», такі що не наслідують буквально народну традицію, жанри починають розвиватися набагато пізніше. Дослідники пов'язують це з відкриттям у 1978 році «залізної завіси»: «Окрім програмних сюїт, композиторів все більше починає цікавити чиста музика: соната, варіації, великі концертні твори (...) Визначився послідовний перехід від програмної до «чистої» жанрової музики, від національного романтизму до

неокласицизму» [123, 61]. Таким чином, підвищене тяжіння до програмності в фортепіанному ансамблевому жанрі – це одне з проявів загальної тенденції розвитку китайської інструментальної музики в ХХ столітті.

Другий фактор, що визначив появу програмної лінії в китайських фортепіанних ансамблях, – це вплив західної традиції програмної музики, що набула широкого розповсюдження в ХХ столітті. Як відомо, саме камерні жанри вже в перші десятиліття ХХ століття стали «експериментальною лабораторією», в якій здійснювався пошук нових виразних засобів і формувалися нові техніки композиції [98, 122]. Саме прагнення до експерименту, результат якого часто залишався незрозумілим для слухачів, змушувало композиторів вдаватися до програмних пояснень. Ця тенденція, що час від часу згасала, а потім знову відновлювалася, збереглася протягом всього ХХ століття і сьогодні стала основою авторського концептуалізму. «У кожному конкретному творі відтворюється авторське кредо, часто зашифроване в програмному тексті» [113, 89].

Таким чином, в китайській фортепіанній музиці програмність стала важливим елементом, який дозволяє композиторам висловлювати складні художні концепції та забезпечує слухачів додатковим рівнем розуміння і сприйняття творів. Це явище відображає не лише інтеграцію західних тенденцій, але і глибокі культурні традиції Китаю, де музика і слова завжди були тісно пов'язані. Ідея концептуальності в китайських фортепіанних ансамблях виступає аналогом «нової програмності», під якою розуміється будь-який характер «спрямування» авторського пояснення [111, 72]. Різноманітність програмних концептуальних рішень, які пропонують автори китайських фортепіанних ансамблів, підтверджує це спостереження.

Цікавим фактом є те, що у китайській традиції фортепіанного ансамблю не зустрічаються всі існуючі види словесної програми. Наприклад, відсутні дві традиційні різновиди сюжетної програми – узагальнено-сюжетна та послідовно-сюжетна. Це пояснюється тим, що для камерного жанру більше характерний умовно-часовий тип драматургії, ніж сюжетно-часовий. Сун Ян

пояснює цю особливість так: «Умовно-часова драматургія для камерних жанрів є більш типовою через більшу естетичну віддаленість від життєвих реалій. Зміст камерних творів із сюжетною драматургією сприймається також інтроспективно, не як оповідання про будь-які події, а як послідовне відображення долі головного героя» [119, 104]. Не зустрічається також повістувально-картинна програма, за якою музика стає ланцюгом звукових ілюстрацій до подій, описаних у програмі.

На противагу цьому, інші типи програмності – картинна, узагальнено-внесюжетна і психологічна – широко представлені в китайських фортепіанних ансамблях. З метою уніфікації термінології уточнимо зміст цих видів. Картинна програмність передбачає відображення в музиці образу (або комплексу образів) об'єктивної реальності – картин природи і окремих природних об'єктів, картин народних свят, танців, битв, портретних зарисовок тощо. За змістом їй близька узагальнено-внесюжетна програмність. Психологічна ж програмність передбачає відображення в музиці емоційних станів і рухів душі, позначених у програмі. Термінологію, що стосується програмних заголовків досліджуваних творів, пропонується уніфікувати наступним чином:

1. Об'єктивно-узагальнена програма – представлені в назві твору (частин) зовнішні об'єкти та явища;
2. Суб'єктивно-узагальнена програма – представлені в назві твору (частин) внутрішні стани людини.

Об'єктивно-узагальнена програма серед творів досліджуваного жанру явно переважає. Спектр зовнішніх образів широкий. Це явища природи («Благодатний дощ весняної ночі», «Лунна флейта»), об'єкти культури («Баллада Великої китайської стіни»), рослини («Пісня сосни і бамбука», «Орхідея», «Лотос»), люди («Тричі прощання з відходящим другом», «Образ горця», «Зустріч»), зібраний образ («Батьківщина в світлі сонця», «Сяючий яскравими вогнями», «Пустота», «Вид з вікна», «Предмет») і, звісно, вже перераховані раніше образи традиційної культури.

Особливої уваги заслуговує група назв, що виражають ідею руху як такого: «Безкінечний круговорот», «Повільний темп», «Швидкий дзвін», «Рухливий», «Потік». Ідея руху, в свою чергу, є однією з основоположних у китайській музичній естетиці. Як зазначає Сюй Шучжен, «західне мистецтво побудоване на основі зорового естетичного сприйняття і має пластичний, «скульптурний» характер, його душа – в відчутті пластів простору. (...) Китайське мистецтво побудоване на основі слухового естетичного сприйняття і віддає перевагу музичним властивостям, і його суть – в передачі відчуття лінії часу» [123, 63].

Група фортепіанних ансамблів, наділених суб'єктивно-узагальненою програмою, менш численна і, закономірно, більш однорідна за тематикою. Назви цих творів в повній мірі відповідають генетичній сутності камерного ансамблю як суб'єктивізованого жанру. Найбільш характерні: «Медитація», «Думайте про зміни», «Спокій», «Дихання», «Роздуми тихою ніччю».

Щоб визначити, як програмність і інші особливості національного мислення проявляються у розглядуваних творах, доречним вбачається вивчення музично-виразової системи китайських камерних фортепіанних ансамблів.

Основу музично-виразової системи досліджуваного жанру, як і інших жанрів і видів китайської інструментальної музики, становить націоналізація музичної мови. Це поняття було сформульоване після утворення КНР і поширювалося на всі види сучасної китайської музики. Суть націоналізації зводиться до гармонійного проникнення національних елементів у європейську музично-виразову систему.

Основні напрями націоналізації:

1. Мелодика. Цитування або обробка в народному стилі фольклорних мелодій.
2. Гармонія. З'являються китайські ладові елементи в західній мажорно-мінорній системі. Різноманітність сучасної західної гармонії дозволила цим елементам увійти в неї без суперечностей. Мелодична природа китайських

ладів викликає в гармонічному мажорі-мінора такі явища, як нетерцові та складові акорди, а також акордний паралелізм.

3. Тембр. Засобами фортепіанного ансамблю, через специфіку фактури, імітуються тембри китайських інструментів, а також їх звукові моделі, манера виконання, орнаментика.

Націоналізація музичної мови, хоча і залишається актуальною й сьогодні, проте сучасний етап розвитку китайського фортепіанного камерного ансамблю характеризується також зовсім іншими тенденціями. Розглянемо, враховуючи націоналізацію, ширший спектр явищ, що характеризують основні аспекти музичної мови: тематизм, методи його розвитку, ладогармонія, фактура, метроритм, форма, темброво-сонорні особливості. Характеристика у вигляді спектрального ряду побудована за принципом віддалення від європейської моделі камерно-інструментального ансамблю першої половини ХХ століття, з якою починалося розвиток китайської жанрової гілки. Оскільки історія досліджуваного жанру була вкрай нерівною, запропонований спектр не збігається з етапами історичного розширення музично-виразової системи, відображаючи лише її сучасне різноманіття.

Характер тематизму визначається методами роботи з національним тематичним матеріалом. Діапазон методів широкий і включає обробку традиційних тем, створення авторських стилізованих тем, збереження авторського тематизму окремих національних елементів, а також особливе ставлення до звуку, що обумовлене китайською музичною естетикою. Метод обробки характерний як для ансамблів класичного, так і для сучасного періодів. До класичних відноситься тематизм фортепіанного квінтету Ма Сицуня (1949), де композитор адаптував для камерного ансамблю чотири народні теми, зберігши їх мелодичний контур, опорні звуки і характер мотивів. У сучасний період обробка отримала широке поширення. Один з перших прикладів цього можна знайти в побічній партії першої частини фортепіанного тріо Хуан Аньлуна, оснований на сайбейській мелодії. Спокійна, світла, з вільним розвитком мелодійна лінія фортепіано відобразила дух степової пісні.

Майстерне прочитання народної пісні «Милий Цзяннань» представив у однойменному фортепіанному квартеті Тан Мінцзи, де партія скрипки, що виконує народну мелодію, насичується прийомами висхідного і низхідного ковзання, передаючи специфічну техніку гри на народному струнному інструменті.

Другий метод – авторські стилізації народних мелодій – більш характерний для сучасних ансамблів. Наприклад, у ансамблі Лін Хуа «Чотири новорічні лубочні картинки» у другій частині, що носить назву «Пастушок під весняним дощем», темою служить невігядливий, але ліричний пентатонний напів у стилі народних наспівів (див. Рис. 23в). Подібна мелодія в народному стилі є й на початку секстету «Лотос» Є Сяогана. Аутентичність флейтової мелодії досягається поєднанням вільної метрики та інтонаційної нестабільності, характерної для гри на традиційній флейті сяо.

Окремі національні елементи спостерігаються в авторському тематизмі як класичних, так і сучасних творів. У тріо «В горах Тайваня» Цзян Веньє так побудована початкова тема. Автор додає до основного ладу народної мелодії нові звуки, в результаті чого національний характер зберігається лише в окремих елементах теми. У другій частині квартету Ван Силіня ансамблеве остинато і тема кларнета побудовані на змінених фразах з цинських арій, зберігаючи подібність з народними першоджерелами.

Третій метод роботи з національним тематичним матеріалом представляє собою музичне рішення таких фундаментальних понять китайської музичної естетики, як «самодостатність звуку» і «пустота». Самодостатність категорії «звуку» у східній музиці підкреслює У Ген Ір: «Якщо в музиці Заходу неодмінною умовою формування музичної композиції є лінійне розгортання звукового потоку у часі, то на Сході окремий тон, багаторазово повторюючись і прикрашаючи складний організм обертонів-призвуків по вертикалі, здатен створювати конструкцію, що іменується музикою» [131, 33]. У такому свідомому обмеженні звукового матеріалу можна вбачати засіб не для збудження, а для контролю, стримування почуттів.

Найвищою формою стримування почуттів стає пустотність, розуміється не як відсутність звучання, а як певне внутрішнє звучання. Ло Шіі описує її як «позазвучання», яке досягається в глибині життєвого ритму, у переживаннях, стриманості та вираженні [105, 48].

Методи розвитку тематизму в досліджуваному жанрі відображають ті ж тенденції, що й характер тематизму. Це, перш за все, класичні європейські методи. Найпростіший з них – секвенціювання – у тій чи іншій мірі присутній у всіх творах. Більш складні поліфонічні прийоми зустрічаються рідше, як у класичних, так і в сучасних ансамблях. Наприклад, тема розділу четвертої частини тріо «В горах Тайваня» Цзянь Веньє викладена у формі канону, а також варіант першої теми першої частини ансамблю «Шуюнь» Цзя Дациюня. Авангардні методи, такі як мікрополіфонія, використовуються в завершенні першої частини «Шуюнь», а також на початку першого епізоду секстету «Лотос» Є Сяогана.

Специфічною східною особливістю драматургії в сучасних фортепіанних ансамблях є статика, що виражає стан медитації. В цьому випадку матеріал не розвивається, а скоріше «застигає». Так, наприклад, у четвертій частині квартету Ван Силіня, де на фоні статичних акордів струнних звучать остинатні фігури фортепіано і скрипки.

Ладогармонія китайського камерного ансамблю з участю фортепіано відображає процеси, характерні для інструментальної музики Китаю ХХ століття. Ці процеси виражаються в поєднанні композиторських методів і прийомів письма. З одного боку, це розчинення національних ладових елементів у західній ладогармонії мажор-мінор. Особливо широко ця тенденція проявилася у класичних ансамблях Ма Сицьюна та Цзянь Веньє, а також у ансамблях 1980-х років.

Інша тенденція – поліладовість і політонація. Поліладовість виявилася вже в класичний період: вона зустрічається в епізодах третьої частини тріо Цзянь Веньє. Політонація – явище пізніше, характерне для сучасних ансамблів. У першій частині квінтету Лінь Хуа «Чотири новорічні лубочні

картинки» тема викладається політонаційно – у експозиції в інтервалі кварта, а в репризі – в збільшену секунду. Політонаційні епізоди також зустрічаються в ансамблях Є Сяогана.

Ще один сучасний варіант ладогармонічного рішення – пантональність. Вперше її застосував Дін Шанде у Фортепіанному тріо. Характерна для пантональності серія безперервних тональних зсувів відчувається вже в темі головної партії цього твору. У ХХІ столітті пантональне мислення виявляється в епізодах квартету Ван Силя, а також у тріо Є Сяогана «Пестрії молитвенні прапори». У останньому творі пантональне зміщення центру сіс – с – Н поєднується з політонаційною вертикаллю.

Застосування атональності в китайських камерних ансамблях, як правило, підпорядковується ідеї втілення національного начала. Так, у другій частині квартету Ван Силя остинатна фігура атональна. Вона виконується скрипкою та віолончеллю в інтервалі малої секунди, охоплює майже весь хроматичний ряд, але виникає в результаті трансформації матеріалу цинської арії, як уже зазначалося. У сучасних ансамблях обмежено застосовується і додекафонія, поява якої епізодична і цілком підпорядковується поточній художній задачі. У другій частині ансамблю «Шуюнь» Цзя Дацяня починається з напруженої басової фрази фортепіано, яка разом з завершальним акордом утворює дванадцятитонову серію. Ця фраза інтонаційно піднімається до другої теми першої частини. Проте далі музика розвивається не в додекафонній техніці – навпаки, серія з кожним повторенням скорочується. Очевидно, додекафонія використана тут лише як виразний прийом, що має зацікавити слухача. Подібним чином, тобто локально, додекафонія використовується в квартеті «Вітер крізь сосни» Лю Чжуан і у Фортепіанному тріо Ян Лицина.

Реалізація національних методів організації музичного часу у китайських камерних ансамблях відбувається через взаємодію з європейською тактовою метричністю. Одним з найвпливовіших методів є саньбань. У китайських камерних ансамблях саньбань виконує різні художні функції: у

ансамблі Цзя Дацюня він надає достовірності інструментальній реконструкції музики сичуаньського театру, у квартеті Ван Силя – втілює образ людської душі. Способи інтеграції саньбань з європейською метричністю різняться. Наприклад, Цзя Дацюнь у ансамблі «Шюнь» моделює саньбань за допомогою сучасного авангардного письма, використовуючи умовні тактові межі та встановлюючи посекундний хронометраж для окремих фрагментів.

Ван Силян у своїх творах, зокрема фортепіанних ансамблях, навпаки, усуває елементи європейської метрики, що дозволяє більш вільно і виразно використовувати традиційні китайські ритмічні структури. У його творі саньбань інтегрується без прив'язки до суворої метричної сітки, створюючи простір для гнучкого ритмічного сприйняття та глибокої емоційної виразності. Такий підхід до організації часу підкреслює контраст між західною та східною музичними концепціями та допомагає передати унікальні художні ідеї композитора.

Виконання фортепіанних ансамблів вимагає не лише технічних навичок, але й глибокого розуміння естетичних принципів, притаманних традиційній китайській культурі. Ці принципи формують основи художнього сприйняття та виконання музичних творів, зокрема в контексті інтеграції західних і східних музичних традицій.

Найбільш характерні естетичні особливості китайських творів для двох фортепіано можна розділити на три види:

Втілення переживань китайської людини: Ці твори відображають глибокі емоції та переживання, властиві китайському народові. Прикладами є композиції «Весна пройшла» Цзя Чжанвея, «Туга за батьківщиною» Гао Вейцзе, «Ода червоному прапору» Цзен Чженя і Чжан Хуейцина та інші. У цих творах музика передає індивідуальні емоційні стани через багатство мелодій та гармоній, використовуючи характерні для китайської музичної традиції техніки.

Втілення характерних настроїв китайського народу: Такі композиції відображають національні настрої, відчуття спільності та духу нації.

Наприклад, Дивертисмент Чжу Ган, «Сотні птахів вшановують фенікса» Вей Юшаня і Лан Ченбао, «Радості дитинства» Гао Вейцзе, «Захоплення юності» Гао Сюаня, Скерцо Ло Сефена, «Шуанхуан» Фань Чжена, «Лян Шаньбо і Чжу Інтай» Чен Гана та Хе Чжаньхао, «Радісний схід сонця» Лю Чжицяна. Ці твори відзначаються яскравістю та динамічністю, використовуючи національні музичні теми та ритмічні схеми.

Відтворення традиційних картин китайського життя: У таких творах композитори прагнуть передати сцени з повсякденного життя або природні пейзажі, характерні для китайської культури. Прикладами є «Весняний світанок» Лінь Пінцзіня, «Полудень у дитинстві» Чжао Сі, «Ранковий сніг» Ло Лінька, «Візерунок тріщинки» Сунь Цзяня. Ці твори демонструють витонченість і увагу до деталей, використовуючи мелодії, що імітують природні звуки або атмосферу традиційного китайського побуту.

У подальшому аналізі ми розглянемо специфіку виконання фортепіанних ансамблів і дуетів, аналізуючи ці три характерні естетичні особливості.

Вираження переживань людини Однією з важливих функцій музики є передача духовного світу. Китайські фортепіанні ансамблі та дуети, окрім використання загальноприйнятих фортепіанних технік для втілення сильних емоцій, також звертаються до ніжної та пристрасної краси китайської мелодики і ритміки. Це дозволяє створювати унікальні музичні образи, що глибоко виражають внутрішній світ людини.

Розглянемо вираження внутрішнього світу на прикладі п'єси «Весна минула». У цій композиції композитор використовує характерну для китайської музики мелодіку, яка поєднує в собі м'які та плавні лінії з емоційними кульмінаціями. Мелодія передає глибоку тугу та сум за тим, що минуло, використовуючи елегантні ритмічні фрази, що нагадують природні цикли. Такий музичний підхід підсилює вираження ностальгії та роздумів про швидкоплинність життя, що є важливим аспектом китайської культурної естетики.

П'єса «Весна минула» є втіленням роздумів про минулі часи, сповнена лірики та емоційної насиченості, які передаються через витончене використання динаміки та ритму.

У цьому творі композитор Цзя Чжанвей передає почуття втрати та повторного віднайдення. Три частини композиції утворюють структуру «повільно – швидко – повільно». Кожен дотик виконавця до клавіш має бути неспішним, що дозволяє подовжити звучання тону і викликає відчуття протяжності, притаманне традиційній китайській музиці.

Перша частина складається з експонування головної теми та трьох її подальших варіацій. Друге фортепіано також виконує мелодію, на яку накладаються фактурні «переливи» у формі тріолей, які нагадують звуки природи, створюючи ефект плавного, мерехтливого звучання. Це надає музичній тканині глибини та емоційної виразності, підкреслюючи почуття смутку, а водночас надії.

Таке виконання вимагає від музиканта здатності створювати цілісну мелодійну лінію в багатошаровій фактурі за допомогою регулювання інтенсивності звучання, використання поперемінного *crescendo* і *diminuendo*, а також забезпечення протяжності й глибини педалізації.

Друга частина включає чотири варіації, і за силою емоційного вираження вона перевершує першу частину. Посилення має відбуватися поступово, починаючи з другої варіації. У третій варіації головна тема переходить до другого фортепіано, і перед виконавцями стоїть завдання гармонійно передати взаємодію між основною темою та варіаціями. У четвертій варіації звучання досягає максимального рівня сили, продовжуючи перегукуватися з головною темою.

У завершальній частині фактура твору стає густішою: до рухів пальців і кисті додається участь передпліччя. Це створює звуковий ефект, схожий на потік води, що підводить до кульмінації всієї композиції. Виконання повинно викликати відчуття загальної краси та водночас прихованого смутку.

У творі «Госка по родине» професора Гао Вейце композитор майстерно використовує багат шаровість фактури та техніку контрапункту для створення виразної картини емоційної напруги. Композиція, адаптована для фортепіанного ансамблю на основі концерту для фортепіано з оркестром, починається з протяжної головної теми, яку виконує друге фортепіано.

Фактура першої частини складається з трьох шарів: партія високого регістра відзначається ніжністю та легкістю, що вимагає від музиканта делікатного, майже непомітного дотику до клавiш. Партія середнього регістра звучить м'яко та плавно, тоді як нижній регістр відтворюється глухо й важко. Це колористичне розмежування дозволяє передати відчуття глибокої скорботи, пов'язаної з темою туги за батьківщиною.

У другій частині твору «Госка по родине» відбувається своєрідна взаємодія "уламків" основної теми, які передають неспокійне настрої. У третій частині повертається цілісність теми, що знову викликає почуття суму та ностальгії. Важливою рисою цієї композиції є використання хроматичної гармонії, яка дозволяє виконавцям передати глибокі емоції туги за рідним краєм.

Аналіз двох яскравих прикладів фортепіанного ансамблю – «Весна минула» і «Госка по родине» – демонструє, як виразно можна передати сильні почуття під час виконання. Піаністи не обмежуються лише відтворенням краси музичної фрази, але також звертають увагу на агогічну гнучкість ритму, що характерна для традиційної китайської музики, а також на витончені мелодійні підйоми і спади в різних частинах твору.

В произведениях для двух фортепіано, які відображають характерні настрої китайського народу, центральною категорією є музичне сприйняття. Це сприйняття розвивалося протягом тривалого часу під впливом життя суспільства, а також різноманітної музичної діяльності. У результаті цього процесу виникла здатність слухача розпізнавати не тільки художню цінність твору, але й його національний колорит. Музичне сприйняття включає індивідуальні музичні вподобання, естетичне мислення та знання національної

музичної культури, що дозволяє реагувати на численні емоційні відтінки композиції.

Особливе значення у китайській музиці для фортепіанних ансамблів має здатність відтворювати образи, пов'язані з життям народу. Наприклад, у таких творах, як «Сотні птахів поклоняються феніксу» Вей Юшаня і Лань Ченбао або «Радості дитинства» Гао Вейцзе, можна простежити відображення характерних настроїв китайського народу через музичні образи, що асоціюються з природою, дитинством, або фольклорними мотивами.

Серед творів, що викликають почуття ніжності та зачарування, можна виокремити «Радості дитинства» Гао Вейцзе. Ця п'єса вирізняється чіткою тональною основою, а її музична структура побудована за сонатною формою. З перших тактів фортепіано *second* виконує легкий і рухливий музичний матеріал, що складається з чотирьох низхідних мелодичних ліній в октавному унісоні. Це створює образ милих та жвавих дітей, підкреслюючи наївність та енергійність дитинства. Така побудова п'єси, з яскравою темою та виразною фактурою, сприяє формуванню теплих і ніжних емоцій, що відображають характерний для китайської культури образ дитинства та його радісних миттєвостей.

Слідуючи за фортепіано *second*, партія *prima* відтворює основну пентатонічну тему, яку тут же повторює *second*, ніби вступаючи в музичний діалог. Це формує захопливий музичний сюжет. У процесі виконання обидва музиканти повинні діяти злагоджено: кожна мелодійна лінія має бути чітко виконаною, оскільки вони разом втілюють почуття дитячої безпосередності, цікавості та відкритості до всього нового, при цьому підтримуючи нерозривний зв'язок між двома партіями.

З появою побічної тональності в 143-му такті, виконання *rubato* передає відчуття авторської туги за минулим, яке вже не повернути. У творі використано різноманітні фактурні прийоми: діалог, контрапункт (зокрема канон) та полімелодизм. Звернення до пентатоніки та хроматизованої гармонії оживляє ностальгічні відчуття, викликаючи трепетні спогади про дитинство.

Приведемо в приклад ще одну п'єсу подібного характеру – «Захоплення юності» Гао Сюаня, створену на основі популярної в китайській провінції Хубей дитячої народної пісеньки «Считаю лягушек». Настрій, який викликає вже сама назва, підтримується протягом всього твору завдяки легкому, технічно вільному виконанню, підкресленому неординарним ритмічним малюнком на основі змінного тактового розміру: постійного чергування 6/8 та 7/8.

Твір також складається з трьох частин і з самого початку виконується за участю обох фортепіано, по черзі, ніби спонтанно вступаючи з основним тематичним матеріалом. Від музикантів вимагається чітка артикуляція *staccato*, легке і водночас виразне *touché*. Яскраве, ясне звучання створює відчуття безпосередності. Завдяки елементам поліритмії в музичній тканині часто «неочікувано» виникають стрибки, які, здавалося б, не співпадають з фактурним малюнком.

Різноманіття фактурних формул вимагає від виконавців постійної роботи фантазії для створення захоплюючого художнього образу. Наприклад, фонічно одноманітний ритмічний малюнок на 7/8 асоціюється зі знайомим з дитинства звуком булькаючої води, з яким одна за одною жаби пірнають у ставок села, де живе бабуся. У п'єсі Гао Сюаня можна зустріти багато подібних прийомів, що збагачують живописні риси музичного образу.

«Іронічний твір «Шуанхуан». Шуанхуан – спочатку один із видів традиційного театрального мистецтва в Китаї, що ґрунтується на тісній взаємодії двох акторів, один з яких жестикулював і рухався на передньому плані, а другий ховався ззаду і говорив або співав замість того, хто стояв попереду. На сьогоднішній день збереглося вираження, що походить з описів шуанхуан: «Один співає, інший підхоплює». У повсякденних ситуаціях воно має іронічний відтінок, передаючи сенс «заспівалися, заодно» у позитивному контексті. Саме цей зміст надає композитор Фань Чжен своєму твору для двох фортепіано під назвою «Шуанхуан».

Твір розпочинається з того, що то перше, то друге фортепіано поочергово виконують свої партії, змінюючи октави. У міру викладу музичного матеріалу взаємодія інструментів стає максимально тісною, створюючи відчуття злиття двох партій із заміною октав в межах однієї мелодії. Від піаністів вимагається швидке, а головне, точне виконання своїх партій, щоб між ними виник свого роду діалог, сяншень.

Для досягнення такого результату необхідно ідеальне взаємодію двох інструментів. Завдяки характерному ритмічному малюнку, що створюється повтором шістнадцятих акордів, синкопами в партіях обох музикантів, у слухача відразу виникає відчуття жарту, іронічного настрою, пародії тощо. Аналіз трьох творів продемонстрував, що музика китайських фортепіанних ансамблів здатна виражати найрізноманітнішу емоційну атмосферу. Тому піаністи повинні ретельно продумувати сенс кожної композиції, глибоко вникати в її настрій і на основі цього відтворювати образно переконливу взаємодію двох інструментів. Лише таким чином можна повною мірою оволодіти стилем цих творів.

Відтворення традиційних образів китайського життя в музичних творах для двох фортепіано передбачає не лише технічну віртуозність виконання, а й глибоке проникнення в культурний контекст, який вимагає від виконавця здатності відобразити специфічні емоційні та психологічні стани, притаманні китайській культурі. Для досягнення максимальної достовірності вираження музичних образів, що ґрунтуються на національних традиціях, піаніст повинен активно працювати над розвитком своєї техніки дотику (туше), здатної змінювати інтонаційну палітру звуку. Різноманітність звукових характеристик – від легкості та повітряності до глибини та насиченості – є ключовими елементами для вираження тонких, емоційно насичених переживань, характерних для традиційної китайської музики.

Яскравим прикладом ансамблю для двох фортепіано, що ґрунтується на відтворенні образів китайського побуту та природи, є твір Ло Лінька «Ранковий сніг». У цьому творі майстерно передано динамічні зміни

емоційного фону, що супроводжують зміну вигляду та настрою снігу в ранковій тиші. Композиція складається з восьми програмних частин, при цьому варто зазначити відсутність чітких меж між ними, що створює враження безперервної еволюції образів і переходів, зберігаючи тим самим єдність та органічність структури. Така композиційна техніка дозволяє досягти глибшого розуміння і виразу природних та емоційних перетворень, властивих описуваному явищу.

Досконалий музичний твір у китайській культурній традиції повинен мати витонченість, а також створювати у слухача відчуття заспокоєння. Частина, з якої починається п'єса, повинна виконуватися в манері «саньбань» (послідовність неакцентованих звуків), що зустрічається в китайській музиці, що передбачає повільне, «легке» натискання клавіші, яке викликає асоціації зі «старовинною простотою», спокоєм, віддаленістю. Таким чином, створюється картина передсвітанкового неба в останні хвилини нічної тиші. Звучання двох інструментів ніби зливається воедино, створюючи піднесену і статичну, істинно китайську художню концепцію. При цьому не можна не помітити, що манера викладу, фактурний малюнок та образний стан явно походять з прелюдії «Кроки на снігу» К. Дебюссі.

Мелодія у другому епізоді поступово знижується від об'ємного звучання широких інтервалів – октави, нона, децима. У третьому епізоді виконується висхідне арпеджіо, в якому пропускається терція, що створює витончену атмосферу Сходу. Невдовзі після цього друге фортепіано виконує п'ять повторюваних інтервалів малих секунд і секст, що чергуються одне з одним, внаслідок чого формується образ снігу, що падає з неба.

У деяких фрагментах навіть зазначено тривалість, протягом якої має бути виконано певну кількість мотивів і субмотивів (зокрема, примітка на 4 хвилини в прикладі 48). Така вільна трактовка темпо-ритмічної структури породжує відчуття порожнечі, залишаючи простір для уяви та створюючи відчуття незавершеності. Використання композитором елементів відкритої форми дозволяє втілити враження зимового пейзажу, відображене в

китайській поезії. Складається враження, що фортепіано – не продукт китайської культури – перетворюється на гуцинь, втілюючи досконалість музичного мистецтва.

Зазначимо ще один твір, що має подібну тематику, – «Полудень у юності» Чжао Си, в якому важливим є глибоке осмислення та обговорення звучання образів. Це необхідно для того, щоб вірно передати задум автора. Музичні образи «людина», «гойдалки», «спів цикад», «вітряні дзвіночки», «громові розкати» формуються за допомогою інноваційних композиторських прийомів, а багатство звукових образів досягається через застосування сучасних виконавських технік. увага в композиції приділяється дотику і техніці педалізації (включаючи середню та *una corda*). Використання напівпедалі або беззвучного натискання клавіші, плавні переходи між педалями, інтонування з резонансом при піднятій кришці рояля, а також гра по струнах створюють необхідні звукові ефекти, що відповідають художньому задуму.

Партія *prima* розпочинається з легкого натискання середньої та лівої педалей на першому фортепіано, тоді як друге інструмент використовує ці ж педалі без звуку, створюючи резонанс між двома інструментами. В партії *prima* використовуються повільні, спокійні дотики до клавіш, що створюють квінту в поєднанні з малими секундами. Цей прийом відтворює атмосферу тихого, жаркого полудня в середині літа, коли гойдалка безтурботно покачується.

При виконанні «громових розкатів» у 18 такті необхідно застосувати середню педаль для початкового фіксування звуку, після чого лівою рукою беззвучно натискати клавіші в низькому регістрі, одночасно акцентуючи та форсуючи звук правою рукою. У момент кульмінації, при знятті правої руки з клавіатури, слід відпустити педаль, при цьому зберігаючи ліву руку в початковому положенні. Така техніка відтворює звуковий ефект грому, що віддаляється, із поступовим занепадом звучання.

У 25 такті для формування образу «вітряних дзвіночків» застосовується наступний прийом: піаніст на першому фортепіано виконує арпеджіо в високому регістрі, що створює ефект порожнечі та спокою, поглиблюючи відчуття тиші та простору.

Наступним кроком другий виконавець, задіюючи обидві руки (до гри лівою рукою підключається передпліччя правої), виконує легке тремоло в нижньому регістрі, що нагадує віддалені розкати грому (див. приклад 51). У останньому такті виконавець партії *prima* беззвучно натискає клавіші, а правою рукою, дотягуючи до струн всередині інструмента, витягує обертон партії *second*. Звучання поступово затихає, залишаючи відчуття незавершеності.

Окрім розглянутих прикладів, у цій п'єсі представлено ще багато подібних за силою образної виразності колористичних прийомів. Незважаючи на те, що композиція була створена за допомогою сучасних композиторських технік, картина юності в ній постає дуже зворушливо та реалістично, допомагаючи слухачеві зануритися в роздуми та спогади автора.

Отже, якщо мова йде про фортепіанні ансамблі, створені в контексті китайської естетики, то, окрім професійного комплексу, що прийнятий у світовій виконавській практиці, необхідно враховувати специфіку традиційної китайської культури. Це включає в себе не лише технічні аспекти виконання, а й глибоке розуміння емоційної складової музики, яка тісно пов'язана з історичними, філософськими та естетичними традиціями Китаю. Китайська музика часто сприймається через призму символізму, де кожен звук і кожен жест мають значення, що виходить за межі простого музичного твору. Успішне виконання таких композицій вимагає від музиканта не лише технічної досконалості, але й чутливості до культурних нюансів, що вимагає інтеграції знань про традиційні китайські музичні елементи, такі як інтонація, ритм та форма.

Тільки в поєднанні цих двох умов – професійних навичок і культурного контексту – можливо досягти високої виразності та артистизму в виконанні.

Це, в свою чергу, забезпечує більш глибоке розуміння і трактування китайських фортепіанних ансамблів, адже кожен виступ стає не лише демонстрацією технічної майстерності, а й трансляцією культурної ідентичності та естетичних цінностей, притаманних традиційній китайській музиці. З огляду на ці чинники, виконавці, які прагнуть досягти максимального ефекту в своїх виступах, повинні не лише вивчати нотний текст, але й глибоко занурюватись у культурні традиції, що забезпечить справжнє злиття техніки та художнього вираження, роблячи кожен виступ унікальним і значущим у культурному контексті.

Висновки до другого розділу

Проведений аналіз демонструє, що еволюція фортепіанного ансамблю в Китаї мала хвилеподібний, нерівномірний характер. Тривалий підготовчий етап, що тривав до середини ХХ століття, завершився наприкінці 1940-х років створенням еталонних зразків репертуару, які визначали основні риси жанру в китайській музичній культурі. Проте подальший розвиток фортепіанного ансамблю родемонстрував стійкі впливи західної традиції, зокрема на структурні складові композиції.

Після тривалого застою фортепіанний камерний ансамбль продемонстрував безпрецедентну швидкість відродження та адаптації до сучасних стилістичних тенденцій, зокрема до авангардної естетики. Відновлення жанру стало стрімким і супроводжувалося активним пошуком нових художніх форм та засобів вірування, що значно збільшило виразний потенціал фортепіанного ансамблю та наблизило його до світових зразків. На сучасному етапі фортепіанний ансамбль в Китаї стає невід'ємною частиною національного музичного мистецтва, все більше відображаючи специфіку китайських культурних традицій і спадщини. У той же час він зберігає характерні риси камерної музики: індивідуальний підхід до музичного вираження та схильність до творчих пошуків і новаторства. Програмний

компонент набуває особливої ваги в творах китайських композиторів, що дає змогу поєднати в одному жанрі різноманітні елементи, які віддзеркалюють як зовнішній світ, так і внутрішні духовні процеси людини. Зокрема, жанрові структури об'єднують риси як європейської, так і китайської музичної системи, часто спираючись на рондоподібні композиційні форми.

Китайська стилістика в ансамблях також відображається через особливу ритмічну побудову, що характеризується змінністю темпів і динаміки («вільно – повільно – помірно – швидко – вільно»), а також через характерний для китайської музики принцип композиції Ціченчжуанхе, який розкриває логіку розвитку музичної теми. Сучасний китайський фортепіанний ансамбль прагне до свободи у формоутворенні, що зумовлено як впливом міжнародних авангардних тенденцій, так і традиційною китайською естетикою, де велику увагу приділено багатозначності й пластичності форми.

Встановлено, що в процесі становлення жанру фортепіанного камерного ансамблю у творчості композиторів першої хвилі камерно-інструментальні ансамблі мали різну питому вагу: у Ма Сицуна їх роль була менш значущою, тоді як у Цзян Веньє – значно вищою. Однак у обох випадках саме цей жанр став полем сміливих, новаторських експериментів, здійснення яких у більш масштабних жанрах було б значно складнішим. Таким чином, камерно-інструментальні твори слугували для композиторів певною «лабораторією» творчих пошуків та експериментів.

Розглянуто специфіку програмності у китайській фортепіанній ансамблевій музиці й виявлено, що найкраще вона представлена в наступних чотирьох образно-виразних аспектах: втілення в музичному змісті місцевого колориту, наслідування національним музичним інструментам, відтворення китайського композиційного мислення, тематизм на основі китайської народної пісні та танців.

Виникнення багатьох сучасних тенденцій у китайському камерному ансамблі було зумовлено ще у середині ХХ століття створенням класичних творів Ма Сицуна та Цзян Веньє. Це підкреслює важливість ґрунтовного

аналізу цих творів, оскільки саме в них закладені основи жанрових і стилістичних новацій, які пізніше розвинулися у китайській камерній музиці. Отже, детальний аналіз зазначених творів є змістом наступної глави цього дослідження, що дозволить розкрити передумови та принципи формування сучасних особливостей інструментального, зокрема фортепіанного, ансамблю в китайському музичному мистецтві.

РОЗДІЛ 3

СТИЛЬОВІ РИСИ КИТАЙСЬКОЇ МУЗИКИ ДЛЯ ФОРТЕПІАННОГО АНСАМБЛЮ

3.1. Класичні зразки китайської ансамблевої творчості за участі фортепіано

Китайські композитори у створенні ансамблевих творів, зокрема фортепіанних базуються на усталеній культурній естетиці країни, а саме вивченні західноєвропейської традиції музичного мистецтва й стрункої кореляції з національним менталітетом, насамперед фольклорним мисленням. У попередніх розділах було виокремлено типові риси китайської ансамблевої, зокрема фортепіанної музики, відповідно до цього доцільним буде охарактеризувати докладніше найбільш значущі з ансамблів, доповнивши аналітичні спостереження короткими біографічними даними щодо особистостей, зокрема, корифеїв китайської ансамблевої культури.

Ма Сицун народився у 1912 році в повіті Хайфен провінції Гуандун. Його батько, Ма Юйхан, був директором початкової школи. У 1921 році, у віці 9 років, Ма Сицун разом з батьком переїхав до Гуанчжоу та вступив до американської церковної школи Пей Чжен. У 1923 році, у віці 11 років, він прибув до Франції разом з старшим братом. У 1925 році його було прийнято до Консерваторії міста Нансі, а восени 1927 року — до Парижської консерваторії. Там він вивчав скрипку у видатного спеціаліста Поль Обердюрфера, а також навчався грі на фортепіано, співу та диригуванню. Восени 1929 року Ма Сицун повернувся на батьківщину і дав сольні концерти для скрипки в Шанхаї, Нанкіні, Гуанчжоу і на Тайвані. У 1930 році він знову відправився до Франції для композиції та вивчення теорії композиції під керівництвом видатного композитора Янко Биненбаума. Повернення музиканта до Китаю відбулося через рік. У 1932 році Ма Сицун разом зі своїм

однокласником Чен Хоном заснував у Гуанчжоу приватну консерваторію, очолив її, відкрив курси навчання гри на скрипці та інших інструментах, а також диригував оркестром. У 1933 році його запросили до Нанкіна як викладача музичного факультету коледжу при Центральному університеті. Від цього часу він зміг присвятити більше часу створенню музики, що призвело до написання ряду ранніх творів. У 1936 році під час подорожі до Пекіну композитор ознайомився з північною традицією гри на барабанах, а також з деякими видами фольклору, розширивши свій художній кругозір і творчо натхненний. Наступного року Ма Си Цун написав два відомих скрипкових твори: «Перше рондо» та сюїту «Внутрішня Монголія». Під час японо-китайської війни 1937-1945 років музикант викладав, диригував і виступав як скрипаль у різних містах Китаю. В перші післявоєнні роки Ма Си Цун керував музеєм мистецтв у Гуйчжоу, очолював Шанхайську асоціацію музикантів, був диригентом Тайваньського симфонічного оркестру, ректором Гонконгського китайського університету та директором музичного факультету Художньої школи в Гуанчжоу.

На початку 1949 року його запросили комуністи з Гонконгу до Пекіну для участі в діяльності Народної політичної консультативної ради Китаю та «Конгресу діячів літератури та мистецтва», а також його було обрано заступником голови «Музичної асоціації». У травні того ж року він став професором Пекінського художнього коледжу та Яньцзиньського університету, а в жовтні — був призначений ректором Центральної консерваторії. Должності якого він обіймав до початку Культурної революції. В її роки Ма Сицун разом із сім'єю покинув Пекін і через Гонконг виїхав до Сполучених Штатів, де прожив до своєї смерті в 1987 році. За спогадами Ма Си Цуна, на процес створення музики на нього справив великий вплив його наставник Янко Биненбаум. У 1901-1903 роках Биненбаум навчався композиції та гри на фортепіано в Мюнхені, а потім багато років викладав ці дисципліни в Німеччині, Італії та Франції. Одного разу він порадив Ма Сицун вчитися на творах композиторів минулого: «Сьогодні багато композиторів

думають, що можуть розірвати зв'язки з минулим і створити щось сучасне. Я думаю, що це помилкове уявлення. Історія музики – це єдиний ланцюг, його неможливо розірвати» [55, 43-49].

У «Першому струнному квартеті» можна легко помітити багато спільного з пізнішими квартетами Бетховена в організації тематики, зокрема в з'єднанні частин. При цьому і в струнному квартеті, і в фортепіанному квінтеті Ма Сицуна його власний матеріал використовується дуже економно. Наприклад, шість частин квінтету базуються лише на чотирьох темах та їхніх варіантах. Це також свідчить про вплив Біненбаума на Ма Сицуна, який пізніше висловлювався так: «Великий композитор – це той, хто може досягти величезного ефекту, використовуючи мінімальну кількість матеріалу. П'ята симфонія Бетховена побудована на чотирьох звуках, Брамс вищою мірою володів цим мистецтвом, часто міняючи місцями бас і мелодію, і досягаючи найбільшої економії матеріалу» [74, 35]. Будучи авторитетним педагогом, Биненбаум також проявив себе як композитор камерно-інструментального напрямку. Він написав струнний квартет, фортепіанний квінтет, октет і тріо, а також фортепіанну та скрипкову сонати. Деякі з цих творів успішно виконувалися в Німеччині, Франції та Сполучених Штатах, що характеризує їх як сучасну музику достатньо високого художнього рівня [139, 73-75].

У 1945 році, коли Хайфен – рідний уїзд Ма Сицина – потрапив під контроль японської армії, композитор почав працювати над Фортепіанним квінтетом, ідею якого давно виношував. Твір був завершений у 1949 році. Композитор орієнтувався на класичні європейські принципи ансамблевого музикування та формоутворення. Його новаторські пошуки зосереджені в області тематизму та гармонії.

Порівняно з ранніми ансамблями, такими як струнний квартет, у фортепіанному квінтеті концепція творчості Ма Сицина змінилася: манера письма стала вільнішою, що пов'язано з використанням народних мотивів і музичного колориту рідного краю. Пізніше, у 1961 році, композитор у статті «Мистецтво створення симфонії» описав ідею квінтету так: «Я виражаю в

ньому свої дитячі спогади. У віці шести років я покинув своє рідне місто у Хайфен провінції Гуандун. Тоді в мені залишилося небагато дитячих вражень. У 20 років я повернувся. Враження мого дитинства і юності все ще впливали на мене, незважаючи на те, що я вже був зрілою особистістю з новими поглядами на життя і музику. Я хотів передати в цьому творі суміш ностальгії і переживань, пов'язаних з поверненням до витоків, поєднуючи традиційні європейські принципи з елементами народної музики» [151, 78]. Фортепіанний квінтет Ма Сицуня, завершений у 1949 році, демонструє глибоку повагу до класичних європейських принципів, де хоча й інтонаційно музика виражає інтонації рідного краю композитора, має особливий колорит, водночас не описує якихось конкретних фактів минулого і не має програмного заголовка».

Основні мелодії твору базуються на народній музиці «білої драми» (白字戏 – байцзи сі) – різновиду традиційного театру, поширеного в уїзді Хайфен провінції Гуандун. Сам Ма Сицина неодноразово згадував про свою любов до мелодій «білої драми» рідного Хайфена і про використання цих мелодій. «У написаному в 1945 році фортепіанному квінтеті перша частина викладена у формі АВАСВСВ, де застосовані чотири теми народних пісень мого рідного краю (уїзд Панью провінції Гуандун)» [151, 79]. На жаль, композитор не вказав, які саме пісні були використані, тому народний первинний джерело вдалося знайти лише для першої теми з чотирьох.

Чотири головні теми об'єднують шість частин твору як лейтмотиви. При цьому композитор широко використовує метод ритмічних перетворень тем, що походить з китайської традиційної музики. З нею тісно пов'язана і ладогармонічна сторона квінтету. Твір побудований за принципом варіацій. Кожна з шести частин квінтета тематично тісно пов'язана з наступними частинами. Чотири головні теми, що з'являються в першій частині, є лейтмотивами всього твору, які розвиваються в подальших частинах. Вони є основними носіями дитячих спогадів композитора про рідний край.

Перша тема відкриває квінтет. Її спокійна пентатонічна мелодія у виконанні альту супроводжується остинатними квінтами віолончелі. Негучний дует двох струнних інструментів малює картину спільного музикування народних музикантів. Прообразом першої теми слугувала народна мелодія «Благодатна весна» з зазначених спектаклів гуандунської «білої драми». Як показує порівняння першої теми квінтету з народним першоджерелом, обидві мелодії мають ряд спільних рис:

1. Опорні звуки d1, g1, c2 і d2.
2. Мотиви d1 – f1 – g1, c2 – a1 – g1 – c2.
3. Мелодичний контур – початок з невеликих «хвиль», досягнення вершини у середині теми, подальше спадання.

Хоча тема Ма Сицуна ритмічно більш різноманітна і, завдяки цьому, інтонаційно більш примхлива, внутрішнє родство двох мелодій безсумнівне. Інакший, скерцозний характер притаманний другій темі. Швидко розвиваючися фортепіанна мелодія містить примхливий ритмічний перебив у п'ятому такті, що надає музиці витонченого танцювального відтінку. Третя тема за настроєм близька до другої: вона активна, життєрадісна, сповнена пружної ритмічної енергії. Виконується фортепіано у супроводі піщікато струнних, третя тема, як і перша, створює образ музикантів народного ансамблю.

Лірична четверта тема спокійним созерцательним характером близька до першої теми. Аккомпануюче остинато віолончелі та першої скрипки окреслює широкиці звуковиці простір, у якому розвивається пластична альтова мелодія. За альтом варіант теми виконує друга скрипка: неспішний діалог альту і скрипки супроводжується м'якими басовими акордами фортепіано, що нагадують удари далекого дзвону та лунають протягом усіх наступних частин. Звучання кожної теми в її розмірі, темпі та фактурному вирішенні відкриває перед композитором широкі можливості перетворення вихідного тематизму.

Структурні особливості квінтету відображають прагнення Ма Сицуна до створення індивідуалізованого твору національного стилю. Так, композитор

використовує лише форми, близькі народній музиці. Перша і четверта частини написані в складній тричастинній формі, п'ята – в простій двочастинній, а друга, третя і шоста – в формі рондо. Показово, що на відміну від написаного сьома роками раніше Струнного квартету, у Фортепіанному квінтеті Ма Сицун зовсім не використовує сонатну форму. У використаних формах композитор, уникнувши тематичної монотонії, часто пропускає репризні проведення головної теми: так відбувається в перших трьох частинах квінкету.

Засоби мелодичного розвитку, що використовуються Ма Сицуном у цьому творі, різноманітні. Уже в Струнному квартеті (1938) композитор продемонстрував своє мистецтво володіння традиційними західними прийомами, такими як секвенціювання, дроблення мелодичного матеріалу тощо. Тоді ж виокремився його характерний метод: при збереженні загального контуру теми активно змінюється її ритмічний зміст. За допомогою ритмічного розширення або утиснення матеріалу формуються нові тематичні варіанти, до яких часто додається орнаментика, що також зачіпає область ритму. Часте використання розтягування, стиснення і варійованих повторів пояснюється прагненням автора до єдності структури твору. Ще ширше цей метод застосовується Ма Сицуном у Фортепіанному квінтеті, виражаючи ідею специфічної змінності та свободи розвитку, властивої національній музиці Китаю. Твір являє собою масштабну варіаційну форму, усі шість частин якої базуються всього на чотирьох темах і їхніх трансформаціях. Так, пентатонічна перша тема квінкету якісно змінюється у другій частині. Викладена у розмірі 3/4, вона набуває танцювальних рис: опорні звуки подовжуються до четверті з крапкою, що тепер додає ритмічної стійкості. Таке втілення підкреслює технічні аспекти музичної композиції. Її підводять до примхливих інтонацій у тріольному ритмі. Втім, таке перевтілення першої теми квінкету не набуває однозначно танцювального характеру: широкі арпеджовані акорди фортепіанного супроводу сповільнюють рух мелодії, надаючи всій темі ознак неспішного роздуму. Внаслідок ритмічних і фактурних трансформацій із першої теми зникає народно-жанровий колорит, проте посилюється

споглядально-рефлексивний компонент, характерний для других частин європейських інструментальних циклів.

У рефрені третьої частини квінтету Ма Сицун трансформує матеріал третьої теми не лише ритмічно, але й функціонально. Ядро теми – скерцозний мотив шістнадцятих, виконуваний стакато, – у третій частині формує фактуру супроводу нової теми віолончелі. Групи шістнадцятих розбиваються паузами та вступають у жартівливий діалог у партіях першої скрипки та фортепіано. Функція третьої теми квінтету змінюється з тематичної на супровідну завдяки використаному композитором мотивному виокремленню.

У середньому розділі четвертої частини квінтету третя тема трансформується в іншому напрямку. Найбільш суттєво змінюється метроритм: початковий мотив багаторазово уповільнюється завдяки збільшенню тривалостей, зміні розміру з 2/4 на 9/8 і темпу з Allegro на Andante. Внаслідок уповільнення початковий жартівливий мотив третьої теми квінтету, швидкий, схожий на скоромовку, радикально змінює свій характер і перетворюється на патетичне скандування. Варто зазначити, що мелодичний контур перших двох мотивів зберігається Ма Сицуном без змін, що підтверджує тезу про ритмічні трансформації як основу його методу мелодичного розвитку.

Гармонічна мова фортепіанного квінтету Ма Сицуна характеризується оригінальним поєднанням традиції та новаторства, що стосується як структур використовуваних акордів, так і логіки їх з'єднань. Основу мислення композитора, як і в його більш ранніх ансамблевих творах, становить європейська функціональна гармонія. Вибрані акордові структури свідчать про глибоке знання автором квінтету гармонії європейського музичного імпресіонізму. Ма Сицун надзвичайно широко використовує септакорди, які найчастіше звучать у партії фортепіано. Їх можна почути, наприклад, у розвиваючому розділі другої теми першої частини, в експозиції головної теми другої частини, у головній темі шостої частини та в ряді інших епізодів. Композитор також використовує більш складні акордові утворення –

нонаккорди та ундецимаккорди. Особливо ефектно їх чергування звучить у головній темі другої частини.

Додавання та заміщення тонів в акордах Фортепіанного квінтету – також порівняно часте явище, обумовлене логікою голосоведення. Проте традиційна інтерпретація таких акордів як терцових структур з «порушеннями» не є зовсім коректною. Структури акордів, що використовуються Ма Сицуном, часто повністю походять з мелодично розгорнутої ладової основи. Так, у фортепіанній партії четвертої теми першої частини квінтету в тактах 227-232 повторюється акорд, який зовні нагадує трезвуччя В-dur з заміщеною терцією та доданою секундою. Структурно це звучання представляє собою зібрану у вертикаль мелодію четвертої теми, яка раніше прозвучала в тактах 221-222. Звуковий ряд цієї теми складається з двох секунд, об'єднаних терцією. У темі рефрену шостої частини (друга фраза, з 13 такту) саме додані тони зв'язують акорди між собою, що виявляє певну логіку голосоведення. Велика секунда a – h в початковому наонаккорді G9 відображається у наступному трезвуччі С, де велика секунда d1 – e1 представляє собою подібну комбінацію доданих і акордових тонів. Подібним чином, у завершенні другого епізоду другої частини звуки d2 і a, що повторюються в фортепіанній партії у вигляді прихованої педалі, виконують зв'язуючу функцію як додані або заміщені у акордовому ряді цього фрагмента.

Слід додати зустрічані в цьому творі складові акорди, акорди з розщепленою терцією, а також квінтови і квартові акорди. Крім того, зустрічається чимало чистих консонуючих звуків. Головна особливість цих структур полягає в тому, що вони формуються як результат лінійного і поліфонічного мислення композитора. В цілому, порівняно з більш раннім струнним квінтетом, фортепіанний квінтет демонструє більше різноманіття структур акордів, що пояснюється неперервним пошуком Ма Сицуна в області гармонії.

Найбільш інноваційною сферою гармонії Фортепіанного квінтету Ма Сицуна є акорди на основі національних ладів, в першу чергу, пентатонічних.

Це, передусім, означає, що композитор використовував мажорні та мінорні трезвуччя, відповідні певним варіантам пентатоніки. Найбільш часто в квінтеті використовуються лади шан. У них викладаються акорди, але далеко не завжди – мелодія. Наприклад, у доповненні до рефрену другої частини мелодія розвивається в ладу Е цзюе (про що свідчить ствердження звуку е як усталене та структура ладу цзюе), але у супроводі використовуються акорди ладу D шан. Серед них неодноразово з'являється ре-мінорне трезвуччя I ступеня, а мажорний акорд IV ступеня і мінорний акорд V ступеня – неодноразово підтримують ре-мінорну тоніку.

Більш складний гармонічний варіант на основі ладу шан можна знайти в першому епізоді (розділ В) другої частини квінкету. Акордова вертикаль супроводу базується на семизвучному ладі G цин-юе шан, який за своєю структурою звукоряду є китайським аналогом дорійського ладу. Мелодія розвивається в гексатоніці на основі G шан.

Ладова природа гармонії Фортепіанного квінкету Ма Сицуна пояснює мелодичне з'єднання сусідніх акордів, найчастіше секундове. Так, у головній темі п'ятої частини фортепіано виконує послідовність барвистих септакордових акордів, що супроводжують Сі-мажорну мелодію віолончелі. Функціональний ряд гармонії цього епізоду підтверджує тезу про секундове співвідношення акордів: I65 – VII65 – I65 – II65 – VII65 – VIb65 – VII65 – I65.

Виявлене секундове співвідношення акордів є частковим випадком більш широкого явища гармонії Фортепіанного квінкету Ма Сицуна – паралелізму. Його відрізняє національна ладова природа, яка часто проявляється в охопленні одним ладом групи паралельних акордів. Наприклад, у фортепіанній партії п'ятої частини твору паралельно рухаються квартові септакорди. У першому пропозиції такими акордами оточений витриманий звук е – вершина мелодії, викладеної в ладу Е чжи. Послідовність паралельних акордів розвивається в гексатонному ладі на основі пентатоніки А гун. У другому пропозиції даний матеріал транспонується в верх на малу

терцію, внаслідок чого змінюється висотне положення мелодичних і гармонічних ладів: G чжи і гексатоніка на основі C гун.

У квінтеті Ма Сицуна також зустрічається паралелізм європейського типу, що розвивається в умовах хроматичної тональності першої половини ХХ століття. Найбільш цікаве фактурне рішення застосовано композитором у середньому розділі четвертої частини. Партії двох рук фортепіанного акомпанементу рухаються в протилежному напрямку, але в кожній з них використовуються паралельні акорди: ліва рука виконує спадний хроматичний ряд квінт, а права – висхідними стрибками чисті кварта і тритони. Напружене хроматичне розширення гостро дисонуючих акордів робить розвиток патетичної теми середнього розділу ще більш драматичним.

Засобами організації музичної фактури, широко використовуваними Ма Сицуном, слід відзначити тонічний органний пункт. Композитор використовує його для створення колориту звучання народного ансамблю або ефекту просторової широти. Він застосовує тонічні органні пункти відповідно до європейської логіки формотворення – у завершенні великих розділів форми або в доповненнях до них, але особливо часто – в експозиції тематизму. Уже в першій частині квінкету з чотирьох головних тем три експонуються з застосуванням органних пунктів.

У першій темі, як уже зазначалося, дух народного музицювання створюється «гудючим» квінтовим акомпанементом віолончелі та альту. У третій темі остинатний бас розбивається короткими паузами відповідно до енергійного музичного образу. Колорит дзвінких фортепіанних акордів з остинатним підґрунтям нагадує музицювання на народному струнно-щипковому інструменті, наприклад, гуцжені. Зовсім інший образ несе спокійна та співуча четверта тема, лірика якої розкривається в широкому просторі В – f3, окресленому остинатними звуками першої скрипки та віолончелі.

В цілому, у Фортепіанному квінтеті Ма Сицуна намічено пошук національної мови по багатьом напрямкам, найбільш продуктивними з яких виявились тематизм і гармонія.

Ще одним класиком китайської ансамблевої музики по праву вважається Цзян Веньє. Він народився у 1910 році на Тайвані. У 1916 році він переїхав з батьками на материк до міста Сяминь провінції Фуцзянь. Після навчання в Сяминьській академії, за порадою батька, юнак вирушив до Японії для навчання в середній школі Уеда префектури Нагано. Там він виявив великий інтерес до музики. Закінчивши школу у віці 19 років, Цзян Веньє вступив до Токійського вищого технічного училища. Будучи палким прихильником музики і володіючи красивим баритоном, він паралельно з вивченням електротехніки займався у музичній школі Уено в Токіо та по ночах вправлявся у співі. У 22 роки Цзян Веньє почав брати уроки композиції у японського музиканта Ямада, а в вересні 1933 року вступив до Токійської консерваторії за спеціальностями «композиція» та «диригування». З того часу він віддав основні сили написанню музики.

У 1934 році Цзян Веньє у Франції познайомився з композитором Олександром Черепніним і розпочав заняття під його керівництвом. У 1936 році, слідуючи за Черепніним, він вирушив до Пекіна і Шанхая, де проникся величчю і красою стародавньої китайської культури. У період з 1932 по 1938 рік Цзян Веньє здобув численні перемоги на музичних конкурсах. У серпні 1936 року його оркестрова п'єса «Танцювальна музика Тайваню» (ор. 1) отримала спеціальний приз на 11-му Олімпійському міжнародному музичному конкурсі в Берліні. Через рік його оркестрова «Фуга-увертюра» посіла друге місце на шостому музичному конкурсі в Японії. У 1938 році на IV Міжнародному музичному фестивалі у Венеції прозвучала його «Колекція фортепіанних мініатюр», яка отримала приз за композицію. Ці досягнення принесли молодому композиторові міжнародну популярність.

Після повернення до Китаю в квітні 1938 року, Цзян Веньє здобув премію IV Міжнародного музичного фестивалю у Венеції за фортепіанні

цикли «П'ять ескізів» і «Уривчасті п'єси» (ор. 8). Повернувшись до Пекіна у 1938 році після його окупації, Цзян Веньє на прохання прояпонської урядової організації писав пропагандистську музику, що негативно вплинуло на все його подальше життя. Проте, після закінчення війни Цзян Веньє успішно викладав на музичному відділенні Пекінського національного художнього коледжу. Період з 1938 по 1947 рік став найбільш продуктивним для Цзян Веньє як композитора. Протягом цього часу він створив низку масштабних творів, серед яких: «Музика Світлого храму Конфуція», збірка «Сто китайських народних пісень», Перша та Друга симфонії, балети.

У цей період Цзян Веньє також створив низку фортепіанних і камерно-вокальних творів, серед яких обробки давніх народних пісень, пісні на вірші з «Шицзін», а також пісні на тексти поетів династій Тан і Сун — загалом близько 150 творів. Окрім композиторської діяльності та викладання, Цзян Веньє захопився вивченням давньокитайської музики та її теорії. У першому ж реченні своєї праці «Дослідження музики стародавнього Китаю: музична теорія Конфуція», опублікованої японською мовою в 1941 році, Цзян Веньє зазначає: «музика завжди існує разом із країною» [173, 55-57].

Після завершення громадянської війни у 1949 році Цзян Веньє відмовився повертатися на Тайвань і підтримав створення Китайської Народної Республіки. Після заснування КНР композитор зайняв посаду професора кафедри композиції Центральної консерваторії та активно продовжував творчу діяльність. Серед його основних творів цього періоду — оркестрова сюїта «Ескіз старого міста», симфонічні поеми «Глибока річка Міло» і «Народні пісні й танці», фортепіанний концерт «Пекінська колекція Ванхуа», фортепіанна сюїта «Провінційні святкові вірші», фортепіанне капричіо «Пісня рибалки». В пам'ять про свою «малу батьківщину» Цзян Веньє створив фортепіанне тріо «У горах Тайваню».

У 1957 році композитора, який на той час здобув світову славу, було засуджено як «правий елемент», після чого його відсторонили від викладання та призначили бібліотекарем Центральної консерваторії. Найважчим періодом

у житті Цзян Веньє стала Культурна революція. Незважаючи на його високий міжнародний авторитет, у 1966 році він зазнав фізичного насилля, а в 1969 році був відправлений на «перевиховання» до трудової армії. Цзян Веньє був повністю реабілітований після закінчення Культурної революції. У 1978 році, вже у поважному віці, композитор повернувся до викладання, проте його здоров'я було непоправно підірвано. Після смерті Цзян Веньє у 1983 році його оркестрові твори «Танцювальна музика Тайваню» та «Ескіз старого міста» були визнані класикою китайської національної музики ХХ століття.

Доля фортепіанного тріо «У горах Тайваню» була складною, подібно до долі його автора: твір, написаний наприкінці 40-х років, був відредагований Цзян Веньє у 1955 році, але опублікований лише в 1983 році. Композиційно тріо є першим китайським камерним твором, що складається з шести програмних частин, які виконуються безперервно. Кожна частина, за винятком третьої, написано у простій формі європейського типу:

1. «Прелюдія» (проста двочастинна форма)
2. «Пісня Пастуха» (проста тричастинна форма)
3. «Язика полум'я» (складна тричастинна форма з рисами рондо)
4. «Антифон горців» (контрастно-складна чотиричастинна форма)
5. «Дитячий танець» (варіації)
6. «У траві» (подвійна проста двочастинна форма).

Перша частина відкривається потужними акордами фортепіано, у звучанні яких відчувається заклична дзвінкість. Їм відповідає урочисто-сувора тема скрипки та віолончелі. У патетичному діалозі фортепіано та струнних формується перший розділ «Прелюдії». У другому розділі фактура поліфонізується, а характер музики стає спокійнішим і ліричнішим. У другій частині «Пісня Пастуха» продовжується ліричний настрій другого розділу «Прелюдії». Починаючись як пастораль, музика досягає потужної кульмінації завдяки інтенсивному поліфонічному розвитку ліній трьох інструментів. Третя частина «Язика полум'я» вносить яскравий жанровий контраст, являючи собою неконтрольований танець, сповнений обрядової екстатичності.

Екстатичність музичного образу досягається насамперед широким застосуванням повторів на рівні мотивів, фраз та фактурних рішень. Ритмічно пружне, «варварське» остинато басових квінт викликає в пам'яті відповідні образи музики Бартока. Четверта частина «Антифон горців» є ліричним центром твору Цзян Вен'є. Назва цієї частини відсилає до народного пісенного жанру «гірських пісень» (山歌 – шан'ге), проте стилістично Четверта частина тріо більшою мірою наближена до сучасної європейської музики. Жанровим прототипом виступає інструментальний ноктюрн: таємниче, похмуре, і водночас глибоко ліричне звучання ансамблю досягає значної ясності та сили образів, що підносить тріо «У горах Тайваню» до рівня музичної класики ХХ століття. Глибокі роздуми «Антифона горців» змінюються в п'ятій частині на веселу дитячу гру. Жартівливий характер створюється завдяки швидким перекликам коротких фортепіанних фраз, а також гри струнних піцикато. У середньому розділі лунає соло фортепіано, яке своїм ладовим відтінком лідійського характеру, багатством мелізмів і квінтовым «бурдоном» нагадує мазурки Шопена.

Музика фіналу безпосередньо пов'язана з народними традиціями. «У траві» (出草, чуцао) – це назва практики полювання корінних жителів Тайваню. Цзян Вен'є представляє завершальну частину тріо як жанрову сцену, наповнену первісною енергією переслідування. Переклички інструментів звучать усе більш контрастно, але метроритмічна основа зберігає єдність ансамблю. Після кількох хвиль розвитку фінал досягає вищої емоційної точки. Тріо Цзян Вен'є створює враження яскравого, насиченого контрастами твору, в якому оживає незламний, волелюбний дух мешканців гірських районів Тайваню.

Як і в квінтеті Ма Сицуна, у тріо Цзян Вен'є частини твору об'єднуються за допомогою лейтмотиву. Цю роль виконує початкова тема «Прелюдії», яка згодом з'являється як постскрипtum до кожної частини. Крім того, всі основні теми частин інтонаційно сходяться до цього лейтмотиву. Головна тема виконується в октаву скрипкою та віолончеллю, її характер можна описати як

мужній і суворий. Декламаційним реплікам струнних відповідають суворі акорди фортепіано. Тема заснована на секундовому мотиві $c2 - d2 - c2$, який, трансформуючись, лягає в основу тем усіх частин, проходячи через увесь твір. Виділяється як досягнена мелодійна вершина у другій частині, а в третій, навпаки, як вершина-джерело. На початку теми четвертої частини повтори верхнього звуку надають секундовому мотиву декламаційної виразності, яка ще більше підсилюється в наступному речитативному розділі форми. Секундовий мотив зберігає своє конструктивне і драматургічне значення також у останніх двох частинах тріо.

Музика тріо поєднує етнічний матеріал народності гаошань із сучасними західними техніками та прийомами, що надає музичному стилю твору свіжість і оригінальність. Ці ключові якості проявляються у всіх основних аспектах – методах мелодійного розвитку, ладогармонічному вигляді, принципах організації фактури. Розглянемо ці аспекти тріо «У горах Тайваню» детальніше.

Мелодії головних тем походять від народних пісень народності гаошань, проте дослідникам не вдалося знайти точні фольклорні прототипи. Ймовірно, причина полягає в тому, що Цзян Веньє активно трансформував фольклорний матеріал. Через це похідний характер мелодій тріо виражений узагальненою інтонаційною схожістю. Композитор доповнював та змінював пентатонічну ладову основу пісень, тим самим модернізуючи її. Уже в "дзвінковій" темі першої частини додані композитором до основного ладу А юй (羽) звуки cis і es надають мелодії особливого колориту та виразності.

Іноді композитор повністю відходить від пентатонічної мелодики, використовуючи як ладову основу напружені інтервали — малі секунди, зменшені квінти тощо. Наприклад, у мелодії епізоду *Recitativo parlante ad lib. con fantasia* четвертої частини «Антифон горців» похмурий ладовий колорит супроводжується вільною метричною структурою без тактових рисок. Авторитетний дослідник історії китайської музики Чи Шіюань відзначає в цьому епізо ...прийом «модельовання мелодійного діалогу» [178, 92], маючи на

увазі розподіл мелодійної лінії між партіями двох інструментів або прийом «моделювання мелодійного діалогу». Цей прийом, згідно з Тао Ябіном, дозволяє створити своєрідну поліфонічну текстуру, де кожен інструмент вносить свій голос у загальну музичну тканину, посилюючи виразність і драматургію твору [178, 98]. Основним методом мелодійного розвитку в тріо Цзян Веньє є реорганізація мотивів. Композитор виділяє характерні мотиви як інтонаційні моделі, а потім перекомбінує їх у різних поєднаннях. Завдяки реорганізації мотивів музика набуває безперервності й водночас значної інтонаційної єдності. Наприклад, мелодійний розвиток теми п'ятої частини здійснюється через перестановку чотирьох мотивів. Мотиви під час перестановок зазнають незначних трансформацій, однак основним методом залишається саме реорганізація. Подібним чином відбувається розвиток тем і в інших частинах тріо. Іншим ефективним методом, використаним автором у тріо «В горах Тайваня», є ладове варіювання. Це передбачає зміну мелодійного контуру відповідно до чергування ладів. Наприклад, у другій частині «Пастушья пісня» мелодія середнього розділу розвивається від підвищення III і зниження VI ступеня початкового ладу D юй до повернення основного ладового варіанту.

Новизна гармонії тріо «В горах Тайваня» виявляється насамперед у застосуванні акордів мелодизованого викладення. Такі акорди базуються, як і мелодії, на пентатонічному звукоряді. Коли гармонічна вертикаль формується з інтервалів пентатоніки, мелодичний розвиток набирає поліфонічного характеру. Акорди мелодизованого викладення рухаються паралельно за мелодією (як показано в наведеному прикладі з «Прелюдії»), при цьому структура всіх акордів однакова. Внаслідок цього мелодичний голос виокремлюється завдяки акордовому паралелізму, а функціональна сторона гармонії ослаблюється. Характерно, що до гармонічної структури твору Цзян Веньє органічно інтегруються великі секунди. Кварто-секундові структури які виникають ритмічно у фортепіано, нагадують звучання, характерне для гри на китайських струнних інструментах, таких як гуцинь та піпа. Ця особливість

надає твору унікальний етнічний колорит і підкреслює зв'язок між сучасними музичними техніками та традиційним китайським звучанням.

Наприклад, на піпе, традиційному китайському струнному інструменті, строй А – d – e – a, який включає велику секунду, дозволяє грати такі акорди. Композитор особливо широко використовує кварто-секундові структури в динамічних епізодах, насичених емоційним напруженням. Такі структури чітко домінують у фіналі «У траві» відповідно до його образної будови.

Згідно з мелодичним методом, акорди звучать як мелодія, а мелодія як акорди, і тому їх поєднання сприймається як єдине цілісне ціле. Чи Шіюань зазначає подібність цієї мелодико-гармонічної концепції з музикою імпресіоністів і Бартока. Подібно до Бартока, Цзян Веньє використовував цю техніку для передачі ладового характеру національної музики [178, 116].

Особливо важливо відзначити, що композитор широко застосовує поліфонічне поєднання елементів (не лише мелодичних), які раніше звучали окремо в інших розділах. Кожна з поєднаних мелодій має свій образ у попередніх розділах, проте, об'єднані за поліфонічним принципом, вони втілюють якісно новий характер. Як ілюстрацію можна навести третю частину «Язика вогню». У епізоді В мелодія теми, подана в дробному ритмі, обертається навколо сталого тону a1. Початкова фраза, що нагадує стислу пружину, передається від скрипки до віолончелі. В епізоді С панує інше, спокійніше настроєння: мелодія скрипки розвивається великими тривалостями, а у фортепіанному супроводі з'являються октавні елементи в триольному ритмі, що нагадують гру язиків полум'я. Обидва елементи – скрипковий з епізоду В і фортепіанний з епізоду С – з'єднуються і радикально змінюють своє значення в епізоді D. Стиснута, подібно до пружини, мелодична фраза «розслабляється» і виконується віолончеллю у спокійному, більш розміреному ритмі. У той час у партії скрипки розвивається тремоло-подібна фігурація, що нагадує мерехтіння далекого вогню. Проведені в контрапункті два елементи тепер втілюють спокійний, умиротворений образ.

Другий полифонічний метод, різноманітно застосований автором тріо, – імітація. Строга імітація використовується Цзян Веньє не часто. Найяскравіший приклад цього методу можна знайти в розділі С четвертої частини «Антифон горців», де мелодія викладена у вигляді канону. Варто відзначити, що інтонаційно ця мелодія є дуже напруженою: її опорні звуки розділені тритоном, а також використовуються збільшені секунди. Двоголосий канон скрипки і віолончелі з невеликим часовим інтервалом вступу голосів звучить вкрай напружено: віолончель повторює скрипкові мотиви. В результаті полифонічного поєднання голосів хроматизованих мелодійних ліній на перший план виходить спадний, як би стримуваний напругу, особливо виразний в помірному темпі.

Вільні імітації в тріо Цзян Веньє зустрічаються частіше. Їх свобода визначається ступенем інтонаційних змін мелодії, які, в свою чергу, пов'язані з чергуванням ладів. Як вже було зазначено, в початковій темі першої частини струнний дует вступає в діалог з фортепіано. Мелодія початкової фрази струнних повторюється точно, але наступні дві фрази – з все більшими мелодичними змінами.

Новаторські фактурні рішення Цзян Веньє застосовані, прежде всього, в партії фортепіано. Так, у першому розділі другої частини «Пісня пастуха» фортепіанне супроводження охоплює широкий діапазон (A1 – a3), але при цьому включає мінімум елементів. Розріджений акомпанемент спирається на звуки пентатоніки і плавно переходить з верхнього регістра в басовий і назад. Не менш дивовижно, що тимчасовий цикл фактурного руху збільшується. Починаючи з синкопованого остинатного звуку в басу, фактурний цикл спочатку триває 2 такти, але згодом збільшується до 3 і 4 тактів. В п'єсі довжиною 37 тактів максимальний фактурний цикл досягає 6 тактів, що виводить його на рівень частини форми. Подібна метрична прогресія, що породжує все більш протяжні фактурні цикли, також зустрічається в четвертій частині «Антифон горців».

Новизна фактури «В горах Тайваня» пов'язана і з ансамблевим поєднанням інструментів. Один з яскравих прикладів можна знайти в третій частині «Мови полум'я». У її рондо-подібній формі перший і третій рефрени звучать в унісон трьох інструментів. Однак у другому рефрені партія віолончелі зсувається на чисту кварту вниз, в результаті чого мелодія звучить паралельними інтервалами.

Таким чином, новаторство фактури у тріо «В горах Тайваня» реалізується як на горизонталі (часові цикли), так і на вертикалі (дублювання голосів в незвичайні інтервали). Нові фактурні варіанти Цзян Веньє демонструють вплив західної музичної раціональності. Структурне мислення автора сформувалося під явним впливом сучасних йому європейських композиторських технік.

Отже, перші ансамблеві твори багато у чому визначили шлях подальшого розвитку жанру. У межах дослідження доцільним буде проаналізувати камерно-інструментальну творчість композиторів, які долучали фортепіано у ансамблеві твори, що вплинули на розвиток ансамблевої культури Китаю.

Хуан Аньлун (黄安伦 нар. 1949) виріс у Пекіні у музичній сім'ї. Його батько, відомий диригент Хуан Фейлі, був учнем Хіндеміта. Вже в дитинстві Хуан Аньлун отримав популярність як піаніст. У роки Культурної революції він вивчав народну музику, а у 1976 році став членом Асоціації китайських музикантів. З 1981 по 1986 рік композитор вивчав музичні дисципліни в університетах Канади та США. Творчість Хуан Аньлуна охоплює майже все сфери професійної музики: музично-театральну (опери, балети, мюзикли), симфонічну, камерну, хорову, вокальну, кіномузику. Його фортепіанні твори входять до програм Міжнародних конкурсів, а симфонічні – у репертуар симфонічних оркестрів Старого та Нового світа. Нині композитор живе у Канаді [25, 112-117]. Фортепіанне тріо ор.30 було написано Хуан Аньлуном в 1981 році час навчання у Канаді. Композитор присвятив його близьким друзям

– письменникам Джону Фрейзеру та Елізабет Маккаллам. Прем'єра твору відбулася 1982 року в Торонто в рамках концертного туру великими містами Канади. Тур проводився Міжнародним товариством друзів Китаю з метою збору коштів на постраждалих від повені у провінції Сичуань. На канадській прем'єрі сам автор виконував партію фортепіано. Тріо було захоплено прийнято публікою та критиками. Канадський журнал «Музика» зазначив (і це виявилось вірним), що настає «нова музична епоха» [218, 354]. У 1992 році твір було видано Народним музичним видавництвом, а 1995 року відбулася китайська прем'єра.

Вперше виконане музикантами Шеньчженьського симфонічного оркестру, Тріо Хуан Аньлуна стало дуже популярним у Китаї. Твір складається із трьох частин у традиції сонатного циклу. Перша частина написана у сонатній формі. Вона починається з яскраво контрастного повільного вступу, що зіставляє рішучі мотиви, що скандують у ортепіано та задумливі, споглядальні відповіді струнних. Як передбачає Інь Сон, «потужний контраст у вступі, можливо, висловлює авторське відчуття активного зіткнення китайської та західної культур» [218, 102-105].

Сонатне Allegro першої частини стилістично близьке традиції пізнього європейського романтизму. Високий рівень контрасту образів досягається в чергуванні пристрасної та співучої головної партії та ліричної, витонченої побічної. У другій темі Хуан Аньлун використав мелодію сайбейської пісні, продовживши, тим самим, метод цитування фольклору, випробуваний Ма Сицунем в Фортепіанний квінтет. Друга частина (Moderato) є глибоким роздумом. Вона відкривається питанням, пофарбованим в імпресіоністичні тони, неквапливими акордами фортепіано. Як рефрен ця запитальна акордова тема зіставляється із сольними епізодами струнних. У першому з них звучить рішучий, пристрасний монолог віолончелі, який розвиває ідею скандування, подану у вступі до першої частини. У другому епізоді солює скрипка. Починаючи несміливо, її монолог поступово стає все більш наполегливим. Наступний, ще більш напружений діалог з віолончеллю завершується

кульмінаційним проведенням початкової теми, зстає тривала медитація. Відсторонені, аемоційні фрази струнних супроводжуються мірним, як би відлічує миті життя партія фортепіано звучить подібно до головного, все ще невіршеного питання.

Відповіддю на Фінал (Allegro) сповнений м'якого гумору, композитор залучає слухача до стихію світлих образів дитинства. Початкова тема викладається у фортепіано. Вона безтурботна і невигадлива, повтори мотивів надають їй дещо наївний характер. Основним методом розвитку у фіналі є фугато, під час якого ритмічно загострюються скерцозні риси початкового образу. У кульмінації фіналу головна тема звучить вільно і життєствердно, ніби змиваючи вантаж нерозв'язних питань, заданих у перших частинах тріо. Відповідь на них дає гармонійне народне мистецтво, що живе в душі людини з часів безтурботного дитинства.

Лінь Хуа (林华 нар. 1942) – відомий композитор, педагог та музикознавець. У дитинстві навчався грі на фортепіано. Після закінчення 1966 року Шанхайської консерваторії писав музику для Шанхайського оперного театру У 1979 році вже в як педагог повернувся до консерваторії. Очолював Інститут музичних досліджень. З 1996 року – професор консерваторії та науковий керівник докторантів. Заступник голови Національної асоціації музичної психології. Лінь Хуа – дослідник у галузі поліфонії та музичної естетики, автор наукових монографій, статей та підручників. Коло його композиторських інтересів утворюють твори для ансамблів різного складу хору та фортепіано [134, 128-134].

Фортепіанний квінтет «Чотири новорічні лубочні картинки» було створено Лін Хуа у 1986 році. Твір продовжує програмну лінію китайських великих фортепіанних ансамблів, розпочату майже сорок років тому Фортепіанним тріо «У горах Тайваню» Цзян Веньє. На відміну від Цзян Веньє, Лін Хуа звернувся до пісенно-танцювальної традиції корінних народів Тайваню. Він надихнувся народною декоративно-ужитковою традицією

новорічних лубочних картинок няньхуа [134, 136-137]. Чотири частини квінтету мають програмні підзаголовки: «Генерал, що відганяє злих духів», «Пастушок під весняним дощем», «Пара ластівок, що летять крилом до крила», «Благословення небесних чиновників». Вони відсилають слухача до конкретних, відомих реципієнту візуальних образів, які оживають у Фортепіанному квінтеті. У зв'язку з візуалізацією образів музику квінтету відрізняє театральність, якою часом вгадується прихована сюжетність. Так, у крайніх розділах першій частині представлені колоритні характеристики духів, що підлягають вигнанню. Початкова тема (*Adagio maestoso*) складається із двох контрастних елементів: потужно скандованих фраз струнних, різко акцентованих акордів фортепіано та прихованих тремолюючих інтервалів. У процесі розвитку початкової теми образи духів ще більше поляризуються, знаходячи зловісні риси. Середній розділ першої частини (*Allegro*) об'єднаний пунктирним остинато, що створює образ стрибки. Так експонується заявлений у назві частини образ рішучого генерала, що вступає в бій з духами. Під час боротьби відбувається одночасне проведення на початкового мотиву духів та мотива генерала. Таким чином, жодна з протиборчих сторін не отримує верх.

Яскравою рисою музичної мови твору Лін Хуа є імітація звучання традиційних китайських інструментів засобами європейського фортепіанного квінтету. Наприклад, у третій частині «Пара ластівок, що летять крилом до крила» піщикато першої скрипки, альт та віолончелі складається в акорди, що темброво нагадують саньсянь. Світла пентатонна мелодія виконується другою скрипкою на струні «сіль», що народжує асоціацію з народним музикуванням. Барвистий образ традиційного ансамблю доповнюють фортепіанні вкраплення інтервалів та акордів на стакато, нагадують звучання янціня [129, 74-79].

Новаторським для китайської композиторської школи свого часу прийомом широко використаним Лін Хуа у квінтеті є політональність. Нерідко мелодії квінтету звучать з інтервальним укрупненні, причому паралельні лінії проводяться у різних тональностях. Вже згадана Початкова тема першої

частини виконується першою скрипкою в пентатоніці «шан», а її укрупнення – другою скрипкою на кварту нижче пентатоніці «юй». Різний звуковий склад мелодійних ліній дозволяє зробити висновок про використання принципу політональності. Крім того, музичний стиль квінтету відрізняє широке використання фугато в епізодах, що розвивають основні теми.

Цзя Дацюнь (贾达群 нар. 1955) – відомий композитор, професор та керівник відділу аспірантури Шанхайської консерваторії, директор Шанхайської асоціації музикантів, член Всекитайської асоціації музикантів державного комітету з присудження вчених ступенів в області мистецтвознавства. У юності він протягом восьми років вивчав живопис у Сичуаньської академії мистецтв. Як зазначає Фен Чанчунь, «вивчення візуального мистецтва вплинуло на його розуміння таких музичних властивостей, як лінія, гармонія, колорит і пропорції» [139, 156-157]. Там Цзя Дацюнь глибоко вивчив такі параметри просторового мистецтва, які мають ставлення до музики, як лінія, пропорції, колорит. Надалі він закінчив композиторський факультет Сичуаньської консерваторії. Музика Цзя Дацюня отримала широке визнання у Китаї та за його межами, вона з успіхом виконується в Європі та Америці та Японії. Прагнучи надати своїм творам яскравіший національний колорит, композитор нерідко звертається до них до таких видів традиційного мистецтва як каліграфія, поезія, музична драма. Цзя Дацюнь яскраво виявив себе в камерно-інструментальному жанрі. Його Рондо для кларнету та фортепіано (1984) перемогло у Національному конкурсі композиторів, а Струнний квартет (1988) отримав Гран-на Міжнародному конкурсі камерної музики IRINO, що проходив у Токіо.

Лю Чжуан (刘庄 1932-2011) – одна з найвідоміших у Китаї жінок-композиторів. У дитинстві грала на фортепіано. У 1957 році добре закінчила композиторський факультет Шанхайської консерваторії, де навчалася у Дін Шаньде та Сан Туна. Викладала композицію у Шанхайській та Центральній консерваторії. У 1969 році Лю Чжуан взяла участь у роботі колективу авторів

фортепіанного концерту «Хуанхе» з 1989 по 1991 рік по програмі «Фулбрайт Азія» викладала як запрошений професор Сіракузькому університеті (США), де додатково вивчала сучасні техніки композиції. Після повернення в 2004 році в Китай працювала як запрошений професор у Музичному коледжі при Педагогічному університет Ханчжоу. Ім'я Лю Чжуан включено до довідників «Китайські музиканти», «Портрети знаменитостей китайської літератури та мистецтва».

Музична спадщина Лю Чжуан різноманітна. Її основні напрямки – інструментальне, симфонічне, камерно-ансамблева, переважно фортепіанна та кіномузика. Інструментальні твори це, перш за все, фортепіанні та скрипкові концерти, написані у 1950-70-ті роки. Після закінчення Культурної революції настав «золотий період» творчості Лю Чжуан. Саме тоді було створено камерні ансамблі для різних інструментальних складів, а також ряд сольних п'єс для фортепіано, скрипки, віолончелі. Створена в 1979 року симфонічна картина «Пісня про квіти сливи» отримала «Сьому премію симфонічної музики Китаю». П'ятичастковий твір для скрипки соло «П'ять тайванських народних пісень», створене 1981 року, виконують Лю Сіцін, Тан Баоді та інших відомих скрипалів. У 1983 році Китайська звукозаписна компанія замовила композитору твір для симфонічного оркестру «Оповідь про Гуанліна», а 1984 року воно було записано виконавицею на гучжені Чжан Янь спільно з оркестром Центральної філармонії. У 1987 році Центральный оркестр провів у Пекіні концерт камерних творів Лю Чжуан. Паралельно цим творам, у 1980-ті роки композитор написала кілька саундтреків до кінофільмам[119, 39-40].

Камерне одночастинне тріо «Вітер крізь сосни» було створено Лю Чжуан 1999 року на замовлення Державної асоціації музичних педагогів штату Нью-Йорк. У 2000 році твір був удостоєний нагороди штату Нью-Йорк номінації «Індивідуальне мистецтво», а 2005 року – нагороди американської Нової музичної асоціації». Тріо написано для підготовленого фортепіано, флейти та віолончелі. Концепція твору апелює до музичних принципів

старовинних п'єс циня, а також китайської музичної драми. Це і логіка наслідування метро- темпів 41 (вільний – повільний – помірний – швидкий – вільний), та звуковисотність, і характер звуковидобування. У зв'язку з тимчасовою організацією «Вітру крізь сосни» відзначимо велику роль пауз. У багатьох епізодах окремо взяті на трьох інструментах звуки як б повисають, а потім розчиняються в тиші, що надає музиці характеру багатозначного замовчування. У звуковисотному плані тріо є атональним твір. Примітно, що атональність виникає в ньому в результаті відмови від ладотональних відносин, які перетворення. Пентатонний контур мелодії, трансформуючись, викликає ефект постійних блукань між тональностями, що близько до пантональності. Крім того, пентатонні триходи з'єднуються в єдину лінію, в основному, за допомогою напівтонів та тритонів.

Широке використання таких дисонансів у поєднанні з варіантами пентатоніки та створює відчуття атональності. Лише в останній кульмінації відбувається повне звільнення від залишків традиційної пентатоніки бік гострих дисонансів. Обмежений діапазон у партії фортепіано заповнюється свого роду «звуковими точками», що веде до освіти гомогенної дисонантної фактури. Виразність у тріо Лю Чжуан має особливий характер звуковидобування, спрямований на імітацію тембрів традиційних китайських інструментів. Китайський духовий інструмент сяо має світлий, яскравий тембром, для відтворення якого в середньому та низькому регістрах сучасної оркестрової флейти витягуються притиснуті, менш округлі та резонансні звуки. Фортепіано, своєю чергою, імітує звучання гуциня. Цьому служать кілька нетрадиційних методів гри: удар по струні молоточком, витяг обертонів зі струн прийомом піццикато, а також гра по струнах щіткою. З метою створення характерної для китайської традиційної музики настрої «висоти, ясності, дали» композитор свідомо уникає звичних європейському слуху акордів фортепіано.

Як зазначає дослідник «Вітру крізь сосни» Ге Юєде, «гармонійне застосування у цьому творі трьох структурних факторів – ритму, висоти звуку

і тембру, служить втіленню концепції умовчання» [36, 187]. Умовчання ж – один із виразів безмежності (шеньсуй), що характеризує китайську традиційну музику загалом.

Ван Сілінь (王西麟, нар. 1936) входить у число найвідоміших і шанованих композиторів сучасного Китаю. Його творчість незмінно отримує високу оцінку професійного музичного співтовариства. Глибина ідей у поєднанні з масштабністю та точністю їх втілення дала підстави критикам називати Ван Сіліня «китайським Шостаковичем» [40, 55]. Композитор народився в Кайфені, провінція Хенань. У дитинстві Ван Сілінь поглинув різноманітну музику північно-західних драм, що призвело до ясного і гармонійного їх розуміння. У 1962 році він закінчив композиторський факультет Шанхайської консерваторії, де його викладачами були Лю Чжуан і Дін Шаньде. У 1963 році композитор написав симфонічний твір «Музична поезія Юньнана», в якому широко використав національний музичний матеріал. Однак, у зв'язку з подіями Культурної революції, прем'єра цього твору відбулася лише в 1978 році. Під час Культурної революції Ван Сілінь зазнав переслідувань. У цей період головною духовною опорою для нього стала музика національних драм Шаньсі. Безцінний досвід знайомства з нею надав композитору глибоке розуміння специфіки китайського національного театру, допоміг усвідомити його духовну сутність і саму суть музичної мови. І сьогодні музична мова Ван Сіліня зберігає духовну глибину та вишуканість драм північного заходу Китаю.

Квартет для кларнета, скрипки, віолончелі та фортепіано був створений Ван Сілінем за пропозицією керівника кельнського ансамблю «Quatrain» Олівера Шварца. Під час візиту до Китаю в травні 2001 року Шварц ознайомився з композитором і прослухав записи його творів. Європейський музикант був вражений трагічним і епічним характером музики китайського композитора, а також рівнем його володіння авангардною технікою і самобутнім музичним мовленням. Композитор був негайно запрошений для створення твору для камерного ансамблю Шварца. 13 квітня 2002 року в

Кельні у виконанні ансамблю «Quatrain» відбулася прем'єра квартету. Твір був повторно виконаний 5 травня 2005 року на Міжнародному музичному фестивалі фестивалі SFIM у США. Квартет отримав позитивні відгуки від Софії Губайдуліної та інших сучасних музикантів.

У творі Ван Сіліня вперше в історії досліджуваного жанру розкривається конфлікт тендітної людської особистості та ворожих їй зовнішніх сил. Як уже зазначалося, специфіка камерного ансамблю передбачає суб'єктивність змісту, занурення у світ особистих відчуттів і емоцій. Саме таким було, наприклад, зміст квінтету Ма Сицуна, заснований на дитячих спогадах. Також ретроспективним є трио Цзян Вен'є, написане на пам'ять про Тайвань – малу батьківщину композитора. Але у квартеті Ван Сіліня вперше суб'єктивний внутрішній світ доповнюється потужним конфліктом із зовнішнім світом

Є Сяоган (叶小纲, нар. 1955) – один з найтитулованіших і впливових сучасних композиторів Китаю, широко відомий за його межами. У його творчому здобутку – безліч творів різних жанрів: симфонічних, камерних, музично-драматичних (опери, балети), а також музика для кінофільмів і телебачення. Творчі досягнення композитора неодноразово відзначені престижними китайськими та міжнародними нагородами, серед яких премія імені Олександра Черепніна, премії Тайваньського симфонічного оркестра, Національного симфонічного оркестра Китаю та Міністерства культури Китаю. Як професор, Є Сяоган викладає в Центральній консерваторії, пише музику для Шанхайського симфонічного оркестра. У 2015 році композитор був обраний головою Асоціації китайських музикантів.

Є Сяоган виріс у музичній родині. У 1978 році він вступив на факультет композиції Центральної консерваторії (клас Ду Мінсиня). У 1981 році пройшов короткостроковий курс навчання в Кембриджському університеті під керівництвом професора Александра Гьора. У 1984 році він представляв молоду композиторську школу Китаю на Азіатсько-Тихоокеанському фестивалі мистецтв і конференціях композиторів, що проходили в Австралії.

У другій половині 1980-х років він кілька років проживав у Тибеті, вбираючи його самобутню культуру. У 1989 році Є Сяоган був внесений до британського довідника «Міжнародна музика: хто є хто». З 1997 року він співпрацює з німецькою звукозаписною компанією Wergo Records, що спеціалізується на сучасній академічній музиці.

Музичний стиль Є Сяогана є більш традиційним у порівнянні з китайськими композиторами його покоління. Радикально авангардний у перших творах початку 1980-х років, він поступово рухався в бік романтизму. Джерела його мелодики – у китайській театральній музиці. З Пекінської опери композитор запозичує метод «співай і грай», що в музичному плані означає поєднання співу і речитативу, а також інші методи. Тому однією з найбільш плідних галузей творчості Є Сяогана є вокально-симфонічна. Її формують написані для сопрано, баритона та оркестру друга симфонія «Лінія горизонту» (1985) і вокальна симфонія «Пісня про Землю» (2005), а також симфонічна поема «Дорога до республіки» (2011), вокальна симфонія «Сім частин Ліньяня» (2012).

Для камерних складів Є Сяоган написав кілька творів. У цьому жанрі його творчість відзначається. Для камерних складів Є Сяоган написав кілька п'єс. У цьому жанрі його привертають виразні можливості національних інструментів, про що свідчать твори для ерху і гучжена, а також різноманітні приклади імітації звучання китайських інструментів засобами європейських інструментів.

Секстет «Лотос» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, фортепіано і перкусії був замовлений Є Сяогану у 2005 році американським оркестром «New Music Group». Твір часто виконується як у Китаї, так і за його межами. Композитору вдалося знайти універсальний художній образ, який добре відомий західній та східній культурам. Музичне втілення образу ніжної, але що надає людині велику духовну силу квітки розкривається в тісному взаємодії європейських та китайських виразних засобів. Ще одним новаторським твором Є Сяогана є фортепіанне тріо «Яскраві молитовні

прапори», написане в 2006 році. У ньому реалізована нова для китайського камерного ансамблю тема тибетської культури. У назві тріо відображена унікальна традиція вивішування молитовних прапорів жителями Тибету. Прем'єра твору відбулася в грудні 2006 року в концертному залі «Світ Пекіна» Тріо Є Сяогана написане в комбінованій манері, з чергуванням поліфональних, пантональних і атональних епізодів. Як уже зазначалося в розглянутих раніше сучасних творах, атональність тут є продовженням пентатоніки. Інтенаційне ядро «Яскравих молитовних прапорів» складається з двох контрастних елементів. Перший – це широкий дисонуючий інтервал, що нагадує неголосний, пливучий звук дзвону. Другий елемент – це стрімкий зліт по звуках зміненої пентатоніки до верхнього устою, що нагадує порив вітру та одночасно шелест полотнища прапора на вітрі. Подальший музичний розвиток базується на взаємодії та перетвореннях цих двох елементів. Як і в квартеті «Лотос», у тріо «Яскравих молитовних прапорів» Є Сяоган творчо переосмислює структурні принципи китайської музики. Однак, на відміну від квартету, в цьому творі традиційний план метроритмічних і темпоритмічних структур не просто доповнюється, а розширюється зсередини.

Вступ починається з м'якого, пульсуючого звуку, що нагадує дзвінок, який встановлює основне інтонаційне ядро твору. У першому розділі представлено такі основні теми та елементи: тема дзвінка – дисонантний інтервал, присутній на початку, використовується як основа для подальшого розвитку; тема пориву вітру – швидкий підйом по пентатоніці, який пізніше переходить у більш складні музичні фрази. Другий розділ виступає вже як взаємодія тем, що були представлені у першому розділі, а саме дисонантні елементи взаємодіють з пентатонічними мотивами, створюючи складні текстури, де кожна тема перетворюється у новий музичний матеріал, що веде до нових музичних ефектів і варіацій. Традиційна для європейської форми кульмінація роццашована у третьому розділі, де структурне розширення тем призводить до більш складних і насичених структур у фактурі та ущільнення звукової тканини, а перемінний темп та зміна ритмічних структур

підкреслюють контрасти у кульмінації. Заключення відбувається через дзеркальне обернення основної теми, а також відбувається повернення до початкових елементів з новими варіаціями, що створює завершене музичне коло.

Цей план дозволяє глибше зрозуміти музичну форму та структуру твору, показуючи, як Є Сяоган інтенсифікує та розширює традиційні принципи китайської музики в своєму творінні.

Ян Лицин (杨立青 1942-2013) – видатний китайський композитор та педагог. Працював у Шанхайській та Шеньянській консерваторіях, а також у Ганноверській вищій школі музики та театру. Як запрошений професор співпрацював з австрійським Моцартеумом і американським Корнельським університетом. Успішно досліджував сучасні техніки композиції, а також методи оркестрування, написав книгу «Техніка композиції Мессіана».

Музичний стиль Яна Лицина ґрунтується на його знаннях як вченого. Він добре обізнаний з безліччю композиторських технік і часто використовує їх у власному творчості. Найбільш відомі твори: вокальні цикли «Чотири поезії часів династії Тан» і «Три поезії Луо Ер», симфонічна балада «Ненависть річки Уцзян», оркестрові твори «Думи» та «Святковий увертюр», симфонічна танцювальна драма «Безмовний пам'ятник», а також п'єси для камерних ансамблів, європейських і китайських інструментів.

Тріо «Далекі наспіви» для скрипки, кларнета і фортепіано було замовлено Яну Лициню американським камерним ансамблем «Вердер Тріо». Прем'єра твору відбулася в жовтні 2009 року в Шанхайській консерваторії. У «Далекому наспіві» представлено зрілий стиль Яна Лицина. Досягнувши певного рівня свободи, композитор не акцентує увагу на технології, а шукає пряме емоційне вираження, «намагається розібратися в хаосі» [147, 132]. Твір написано в атональній манері та має двочастинну структуру. Перша частина (Lento) починається з довгого звуку скрипки, з якого виростає її декламаційне соло. Це і є «далекі наспіви». Скрипкова тема проходить через усе тріо,

безперервно оновлюючись і розвиваючись. Кульмінацією розвитку стає драматичне оповідання, а завершенням – туманне спогад про початкову мелодію. Розпочавшись скрипковим соло, тема отримує імпульс до розвитку після вступу фортепіано та кларнета, в результаті чого тема поступово набирає ясності та чіткості. Друга частина (*Allegro vivace*) починається з питаннєвого інтонації $ges - f - f - d$, з якої виростає нова дисонансна тема. Многократно повторювана в пружному ритмі з раптовими паузами, вона звучить вкрай тривожно та вносить значний контраст до первісного вільно розвиваючогося образу. В ході кількох хвиль поліфонічного розвитку досягається масштабна кульмінація, в якій початковий «далекій наспів» буквально проривається крізь обмежувальні дисонанси другої теми. Рішучий мотив другої теми підводить остаточний підсумок протистоянню, стираючи спогад про «далекій наспів».

Отже, у зазначений творах фортепіано не завжди виконує головуючу роль, водночас через його звучання активно впроваджується китайська культура, яка заснована на збереженні національних чинників.

3.2. Китайська музична традиція та стилістичні особливості фортепіанного ансамблю

У попередньому підрозділі було розглянуто ансамблеві твори, де фортепіано поєднувалося зі струнними, духовими та національними китайськими інструментами. Логічним постає вивчення творів, де фортепіанний ансамбль буквально складається з двох фортепіано. Водночас доцільним є розглянуто такі фортепіанні дуете саме з позицій значення фортепіанної музики у китайській культурі.

Фортепіанні аранжування народних мелодій є важливою складовою частиною китайського фортепіанного репертуару. У китайській традиційній музиці налічується численні вражаючі пісні та інструментальні мелодії, що

сформувалися в контексті давньої культури, багаті на тисячолітні традиції та унікальні риси національного духу й таланту [178, 306]. При створенні фортепіанних аранжувань важливо не лише зберегти автентичне звучання оригіналу, а й адаптувати його до особливостей нового інструмента, при цьому враховуючи всі нюанси адаптації. Крім того, необхідно зберігати естетичні та експресивні властивості традицій, що надають твору особливу виразність.

Особливості виражальної мови та функцій елементів музичної форми також мають суттєве значення у процесі адаптації. Однак робота з фольклорними та іншими джерелами може бути більш вільною, залежно від творчої мети композитора і специфічних характеристик оригінального матеріалу. В таких випадках аранжування може набувати форми транскрипції, що дозволяє зберегти суть оригіналу при одночасному впровадженні нових технік. Жанр фортепіанної транскрипції на фольклорному, революційному та іншому пісенному й інструментальному побутовому матеріалі також активно розвивався в Китаї, особливо у 1960–1970 роках. Зокрема, в цей час він був одним із провідних у творчості Чу Ванхуа та Ван Цзяньчжуна [82]. Композитори часто зверталися до транскрипції, коли оригінальне джерело представляло собою одноголосну мелодію, виконану на традиційному інструменті. У фортепіанному варіанті така мелодія, як правило, набувала додаткової фактурної насиченості, оскільки композитори використовували різноманітні фактурні елементи, щоб збагатити музичний матеріал, підкреслити його виразність і створити багатопланову структуру, характерну для фортепіанного виконання.

Цей параграф містить аналіз транскрипції «Сотні птахів вклоняються феніксу» для двох фортепіано Вей Юшаня та Лань Ченбао. У фольклорному оригіналі мелодія призначена для зурни. Вона широко поширена в Центральному Китаї та набула популярності завдяки музичному наслідуванню співу птахів, що міститься в ній. Китайські композитори часто зверталися до цієї мелодії, вводячи її у свої твори. Викладач гри на фортепіано з Гонконгу

Вей Юшань та композитор Лань Ченбао використали її як тематичний матеріал для фортепіанного ансамблю.

Перші згадки про сюжет, який ліг в основу мелодії на зурні «Сотні птахів вклоняються феніксу», можна знайти в книзі «Записки про благопристойність Великого Дая»: «360 птахів схилилися перед величчю фенікса». У першому словнику «Походження китайських ієрогліфів» йдеться: «Під час зустрічі з феніксом у Піднебесній запанує спокій». У давнину фенікса називали головою сотні птахів, він символізував добру звістку [146]. За легендою, поява фенікса була передвісником майбутніх змін і процвітання, а також щастя та спокою. Мелодія «Сотні птахів вклоняються феніксу» присвячена урочистому моменту вшанування фенікса. Птахи радісно щебечуть, святкуючи майбутні добрі зміни й передаючи загальне захоплення.

Зурна (в деяких джерелах суона) — популярний народний духовий інструмент Персії, який був завезений до Китаю приблизно в III столітті н. е. У мелодії «Сотні птахів вклоняються феніксу» на основі дзвінкого звучання зурни втілюється радісний момент привітання царського птаха. Спочатку ця мелодія виконувалася на весільних церемоніях та інших урочистостях. Найбільшої популярності вона набула в провінціях Шаньдун, Хенань, Аньхой і Хебей, а відомий китайський виконавець на народних інструментах Жень Тунсян, взявши за основу декілька народних версій цієї мелодії, створив розгорнуте соло для зурни.

Вей Юшань і Лань Ченбао звернулися до фортепіанної п'єси «Сотні птахів вклоняються феніксу» Ван Цзяньчжуна та переробили її для двох фортепіано. У творі Ван Цзяньчжуна, а також в ансамблевій версії, втілено основну інтонаційну ідею мелодичного першоджерела, легкість і жвавість його звучання. Тому музична тканина спрямована на передачу тонких зображальних елементів, які відтворюють не тільки пташиний щебет, але й наслідують дзвінке та пронизливе звучання зурни, а також відображають характерну специфіку ритмічного малюнка.

Структурування музичного матеріалу в даній композиції базується на імпровізаційному сполученні різноманітних мотивів і фігур, що органічно переплітаються в єдине ціле, прикрашене орнаментальними елементами. Цей процес вільно розгортається в межах першої та високих октав обох фортепіано. Спочатку з'являються різкі вигуки двох зозуль, що співають в унісон, після чого в середньому регістрі звучить розтягнутий мотив, який м'яко доповнює основну мелодійну лінію. У другій половині твору цей матеріал то набуває динамічного наростання, то поступово згасає, імітуючи «розмову» птахів. Дзвінке вібрато на півтонах у фіналі, поєднуючись з дисонуючим інтервалом, створює ефект цвірінькання іволги. Таким чином, композиція містить фрагменти, що викликають асоціації з алеаторичними структурами, які підсилюються ритмічним малюнком, що час від часу втрачає регулярність і набуває вільного, імпровізаційного характеру.

Фортепіанна версія композиції не має тричастинної структури, як оригінал, а поділяється на п'ять частин, з наступними назвами: «Весна повернулася», «Забави в лісі», «Іволги співають, ластівки танцюють», «Веселий танець» і «Сотні птахів вклоняються феніксу». У цьому варіанті чітко відображена темпова гнучкість, яка дозволяє вільно розгортати музичний матеріал, адаптуючи його до вимог нової інтерпретації. У 1970-х роках китайський виконавець на зурні Чень Цзяці, враховуючи оригінальний музичний матеріал і художні образи кожної частини твору, розділив композицію на вісім частин, що взаємопов'язані між собою: «Передсвітанковий крик синиці», «Весна повернулася», «Іволги співають, ластівки танцюють», «Лісові забави», «Сотні птахів вклоняються феніксу», «Веселий танець», «Фенікс розправив крила», «Крила злітають угору». Цей поділ відображає як змістовну, так і музичну трансформацію твору. [149, 306].

Табл. 1. Композиція фортепіанної версії

Такти	Частина	темп
1-30	Перша- «Весна повернулась»	=60

31-96	Друга – «Лісові забави»	= 120
97-136	Елемен, що пов'язує «Спів Птахів»	Вільний темп
137-176	Треття- «Іволги співають, ластівки танцюють»	= 120
177-190	Елемен, що пов'язує «Спів Птахів»	Вільний темп
191-236	Четвертий «Веселий танок»	=60-132
237-240	Елемен, що пов'язує «Спів Птахів»	Вільний темп
241-300	П'ята - «Сотні птахів вклоняються Феніксу»	=142

Усі частини фортепіанного ансамблю органічно переплітаються, утворюючи монолітну моноциклічну композицію, що налічує 300 тактів і демонструє риси сюїтної форми. У деяких ділянках вільний ритм «пташиного співу» стає важливим музичним елементом, що збагачує образи та узгоджується з основним змістом твору. Центральна мелодія передає глибину ладової виразності, яка нагадує ніжну емоційність китайської поезії або живопису [112, 94]. У той самий час, виразові засоби композитора гармонійно поєднуються з конкретними виконавськими деталями, зокрема динамічними й агогічними, які підкреслюють емоційний зміст твору. Деякі з цих засобів позначено авторськими вказівками, інші ж виразно проявляються через музику.

У п'єсі «Сотні птахів вклоняються феніксу» використовується лад Е — чжи (Яюе). У творі звучить безліч кварт і квінт, що відображають національні особливості китайської музики. Таке вертикальне поєднання надає композиції особливого колориту. Велика кількість інтервалів у вертикальній структурі передає техніку гліссандо, характерну для гри на зурні, втілює образ фольклорного оригіналу і підкреслює специфічне звучання зурни.

Форма п'єси в цілому навряд чи може бути однозначно визначена. Незважаючи на п'ятичастне структурування з рисами сюїтності, транскрипція вибудовується в тричастну композицію з елементами специфічної сонатної форми.

Характерною рисою цієї сонатної форми є відсутність чітко виражених каденцій на межах її розділів. Музичний матеріал розвивається як безперервний потік, де одна тема органічно змінюється іншою завдяки своєрідному «ланцюговому» принципу. Тому кордони між розділами часто не збігаються з кінцем певної частини, а знаходяться в середині однієї з п'яти структурних одиниць композиції. Це дозволяє створити безперервну, цілісну звукову картину, в якій кожен елемент органічно пов'язаний із загальним музичним потоком.

У мелодичному рельєфі досить чітко прописана висота звуку, але у відбитті ритмічного малюнка наявні певні умовності, родинні контролюваній алеаториці. Це пов'язано з історичною традицією, відповідно до якої визначення темпо-ритму залишалось на волю виконавця. З цієї причини в деяких частинах п'єси «Сотні птахів вклоняються феніксу» використовується вільний темпо-ритм, що залежить від вибору музиканта. Як приклад можна навести «Спів цикад» (приклад 1).

Приклад 1. Вей Юшан Чань Ченбао. Сотні птахів вклоняються феніксу.
Т.237

(♩ = 72)

237

По-друге, в запису твору застосовано традиційний тактовий розмір та подвійні ноти, що відповідає національному колориту. Для підсилення деяких мелодичних моментів багаторазово вводяться квартали та квінти. Наприклад, відтворення пісні фазана (приклад 2), а також інших птахів (приклад 3) відображає звучання, характерне для традиційної китайської музики. У мелодійній лінії (в зоні розвитку) використовується не лише звук форте-піано, що імітує спів птахів, але й прийоми інтеграції з китайською етнічною музикою [149, 296].

Приклад 2. Вей Юшан Чань Ченбао Сотні птахів вклоняються феніксу.
Т.111-118

(♩ = 120)

Приклад 3. Вей Юшан Чань Ченбао Сотні птахів вклоняються феніксу.
Т.175-190

Особливість китайської фортепіанної музики, як вже зазначалося, полягає в відтворенні тембрових характеристик національних китайських інструментів. У партіях фортепіанного ансамблю ця риса реалізується на всіх рівнях виконання, що підкреслює національну ідентичність звучання.

У фортепіанних аранжуваннях та транскрипціях китайських мелодій часто можна помітити контраст між тим, що є насправді, і тим, що сприймається слухачем, створюючи таким чином багатогранний звуковий простір. Цей прийом, що акцентує різницю між реальним та ілюзорним, віртуозно використовувався, зокрема, К. Дебюссі. Наприклад, в тактах 99-110 (приклад 4) можна помітити, як для відтворення вигуків кукушки найбільші зміни відбуваються саме в партії ргіта, де звучання набуває якості відлуння, що з'являється у віддаленій ущелині.. Такий прийом нагадує традиційну картину в стилі монохромного живопису, він переносить слухача в далечінь, спонукаючи віддатися мріям [120, 121].

Приклад 4. Вей Юшан Чань Ченбао Сотні птахів вклоняються феніксу.
т. 99–110

(♩ = 120)

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 99-104) shows a piano accompaniment with a melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system (measures 105-110) continues the piece, maintaining the same rhythmic and melodic patterns. The score includes dynamic markings such as *p* and *pp*, and some articulation marks above the notes.

Окрім вигуків зозуль, у музичній тканині за допомогою специфічних семантичних елементів «втілено» спів фазанів, іволг та цикад. Наприклад, у частині, де імітується спів іволги, короткі мотиви, виконані з форшлагами, чітко виконують цю семантичну функцію. Постійне звернення до «пташиної» тематики є характерною рисою багатьох жанрів китайської академічної музики, перетворюючи її на важливу знакову деталь у композиціях. Зокрема, Ге Юєде відзначає винятково високий рівень використання такої семантики в музичному матеріалі фортепіанного концерту «Весняне цвітіння» Ду Мінсиня [36, 18].

Серед китайських фортепіанних ансамблів «Сотні птахів поклоняються феніксу» є класичним прикладом адаптації популярної народної мелодії в жанрі транскрипції. При цьому, незважаючи на фактурні доповнення та відмінності в складі виконавців (традиційний духовий інструмент і фортепіанний ансамбль), твір в повній мірі зберігає риси оригінального звучання та стилю, починаючи зі структури музичного матеріалу. Імітація специфічних особливостей гри на народному інструменті збагачувала фортепіанне звучання новими звуковими образами, розширюючи його виразні можливості. Хоча автори спиралися на фортепіанну п'єсу Ван Цзяньчжона, в виконавській проекції для фортепіанного ансамблю вона стала яскравішою і образно багатшою.

У музичному змісті транскрипції в повній мірі розкривається найважливіша риса китайського мистецтва, зокрема музичного – одухотворене, опоетизоване втілення образів природи. «В свідомості китайця вона розглядається як Божественна іпостась, з якою людина перебуває в єдності» [40, 17].

Транскрипція «Сотні птахів поклоняються фенікса» являє собою тип фортепіанного ансамблю, де на перший план виходить не масштабне, соціально значимий зміст, а тонка картинна звукопись, захоплення красою флори та фауни, занурення в образи древніх легенд. спостерігається візуалізація образів (у чому первостепенну роль відіграє активне звернення до

багатопланової семантики), об'ємністю звучання та відображенням у ньому просторової перспективи.

У творі «Сотні птахів вклоняються феніксу» розвивається новаторський підхід до освоєння звукового простору. Окремі мотиви та фігури, здавалося б, розкидані по різних октавах обох партій. Водночас основним об'єднуючим елементом виступає моноритмічний остинатний «ігровий» фон, що періодично переміщується між різними партіями. Подібні фактурні прийоми вже давно були освоєні в європейській музиці, зокрема понад століття тому у творах, таких як прелюдія «Фейєрверк» К. Дебюссі. Проте у китайському фортепіанному ансамблі цей підхід лише починає отримувати своє глибоке осмислення.

Транскрипція «Сотні птахів вклоняються феніксу» відіграла важливу роль у подальшому розвитку фортепіанної техніки, ставши одним з основних шедеврів, заснованих на китайській народній інструментальній мелодії. Вона була вишукано адаптована для фортепіанного ансамблю, вдихнувши нове життя в стародавній музичний мотив для духових інструментів, водночас зберігаючи автентичний національний колорит.

«Лян Шаньбо і Чжу Інтай» Чень Гана є першим зразком китайського програмного фортепіанного ансамблю концертного типу в сонатній формі. Метою цього параграфа є характеристика взаємодії китайського епосу, традиційної музики та досягнень західного мистецтва. В основу змісту концерту покладена одна з чотирьох древніх легенд про кохання – свого роду китайські Ромео і Джульєтта. Оскільки це фольклорний твір, в Китаї існує багато його трактувань. За переказами, історія відбувалася в околицях повіту Жунань, міського округу Чжумадань провінції Хенань за часів правління династії Західна Цзінь.

У радника міністерства була єдина дочка на ім'я Чжу Інтай, яка з раннього дитинства відзначалася розумом та надзвичайним старанням у навчанні. Однак в старому Китаї «добродійність жінки полягала в відсутності талантів», тому жінки зазвичай не відвідували школи [170, 34]. Спочатку

батько був проти освіти доньки, але одного разу Чжу Інтай вирішила прикинутися ворожкою і від її імені повідомити батькові про свої таланти. Вона сказала: «Я бачу, що ваша дочка надзвичайно прагне до знань, і вона заслуговує на батьківське схвалення» [174, 62]. Батько одразу впізнав у ворожці свою доньку і здивувався її винахідливості. Він погодився відправити її на навчання в академію Лошань. Чжу Інтай переодяглася юнаком і вирушила туди. По дорозі вона зустріла книжника на ім'я Лян Шаньбо, який також прямував до тієї ж академії. Вони завели розмову і відчували духовну спорідненість. Протягом наступних трьох років вони навчалися разом, і Чжу поступово закохалася в Ляна. Хоча Шаньбо був так само розумний, як і Інтай, він не помітив її жіночності. За три роки батько Чжу Інтай занудьгував за донькою, і їй довелося повернутися додому. Лян Шаньбо викликався проводити Чжу Інтай і слідував за нею до її дому. По дорозі Чжу Інтай кілька разів давала Ляну натяки, покликані спонукати його зрозуміти, що вона дівчина, але він так і не зрозумів. Тоді вона сказала, що у неї є сестра, схожа на неї зовні та за характером, а потім запитала, чи готовий він одружитися на ній. Лян охоче погодився, пообіцяв навідатися до її сім'ї і зробити пропозицію сестрі.

Лян Шаньбо зрозумів, ким насправді була Чжу Інтай. Він негайно поспішив до батька, щоб попросити її руки, але доля зіграла з ним злу шутку – Чжу Інтай вже сватала іншому. Чжу і Лян зустрілися в альтанці, їхні серця розривалися, очі наповнилися гіркими слізьми, і вони вирішили пообіцяти одне одному: якщо не можуть бути разом, то хоча б помруть разом. Минуло зовсім небагато часу, як дійшла сумна вістка про кончину Лян Шаньбо. Після новини про смерть коханого Чжу Інтай не полишала думки про цю клятву. У день весілля магічний вихор дозволив весільній процесії провести наречену повз могилу Ляна, що лежала на шляху, і Інтай зупинилася біля неї. Вона опустила на землю, гірко плачучи, і молила могилу відкритися. Раптово прогримів гром, могила відкрилася, і Чжу без вагань стрибнула в неї, щоб

з'єднатися з коханим. Незабаром погода прояснилася, а з могили вилетіли дві метелики. Так закохані перетворилися на метеликів і полетіли вдалину.

Історія створення фортепіанного ансамблю. Концерт «Лян Шаньбо і Чжу Інтай» для фортепіанного ансамблю створювався протягом тривалого часу. У 1958 році, з нагоди десятої річниці утворення КНР, за підтримки керівництва країни розпочався тривалий шлях до створення «Лян і Чжу», який можна поділити на два етапи. Перший етап припадає на осінь 1958 року, коли композитори Хе Чжаньхао і Дін Чжижо написали початкову редакцію музики в жанрі оркестрової сюїти. Кожна її частина отримала назву відповідно до подій, що відбуваються в переказі: «Названі брати біля мосту Цао», «Три роки спільного навчання», «Розлука біля альтанки», «Шлюб за примусом батька», «Зустріч біля вежі», «Стрибок у могилу» та ін. Другий період почався зі спільної роботи Хе Чжаньхао і Чень Гана у лютому 1959 року. Чень Ган запропонував звернутися до скрипкового одночастинного концерту в сонатній формі, структуру мелодій також було сформовано ним. Чень Ган в основному відповідав за оркестрування, а Хе Чжаньхао — за написання мелодій [174, 114-119].

Коли перший варіант твору був закінчений, композитори організували репетицію. Коли дійшли до розділу «Стрибок у могилу», вони вирішили на ньому закінчити твір. Після першого виконання в залі повисла гробова тиша — глядачі вважали, що неправильно вирізати останню частину «Перетворення на метелика», оскільки саме ця частина надає Концерту смислову та композиційну завершеність. Було прийнято рішення дописати недостаючий розділ «Перетворення на метелика» [145].

4 травня 1959 року, в рамках святкування Дня молоді, в Шанхайській консерваторії відбулася прем'єра остаточного варіанту скрипкового концерту, в якому Хе Чжаньхао виконував партію скрипки, а Чень Ган — фортепіанну партію. Виконання здобуло високу оцінку публіки. З того часу, коли був представлений скрипковий концерт «Лянь Шаньбо і Чжу Інтай», минуло понад півстоліття, і за цей період було створено безліч версій — від концертів

для скрипки до версій для піпи, гучження та інших інструментів. У 2013 році, на основі мотивів цього твору, Хе Чжаньхао і Чень Ган підготували новий варіант для двох фортепіано, в якому була збережена оригінальна мелодія скрипкового концерту, майстерно використано виконавські можливості фортепіанного ансамблю, а також забезпечено насичене акустичне звучання інструментів [156, 140].

Було застосовано новітні прийоми гри на роялі: нігтями по струнах, предпліччями тощо, які виконують виразну функцію [117, 30].

У музичному матеріалі концерту для фортепіанного ансамблю використовуються народні мотиви для створення звукового образу. Ладове мислення ґрунтується на китайській пентатоніці з модуляціями; застосовуються акорди терцової та нетерцової структури, в основі останніх — чисті квінти, а також кварта та секунди — неакордові звуки, що вносять характерні призвуки. У ритмічному малюнку важливу роль відіграють синкопи. Гармонічні функції базуються на зміні тоники, субдомінанти та домінанти, що надає модуляціям національні риси, підкреслюючи загальну яскравість звучання, а також окремі колористично важливі ноти [106, 81].

З аналітичної точки зору варто зупинитися більш детально на аспектах, які подані нижче.

Структура акордів. Структуру акордів, використаних у цьому творі, можна поділити на дві категорії: терцові та нетерцові. Терцові акорди представлені у прикладі 31, взятому з фрагмента любовної теми у партії першого фортепіано, тональність G Гун. Акорди терцової структури побудовані наступним чином: мінорний септакорд у тональності G Юй, мінорне тризвуччя в G Шан, мінорний септакорд у G Цзюе і мінорний септакорд у G Юй. Включення арпеджійованих акордів надає мелодії більшої витонченості й плавності, що сприяє більшій виразності твору (приклад 5).

Приклад 5. Хе Чжаньхао, Чень Ган «Лян Шаньбао та Чжу Інтай» т. 13-



Наведений нижче приклад взято з фрагмента «Три роки спільного навчання» з побочної партії (тональність Е Гун). У тактах 63–64 у партії другого фортепіано всі акорди побудовані на основі мінорних септакордів у тональності Е Юй. Обидві партії насичені staccato, що надає музиці відтінок веселощів і жвавості (приклад 6).

Приклад 6. Хе Чжаньхао, Чень Ган «Лян Шаньбао та Чжу Інтай» т.63-68

(♩ = 152)

Приклад 7 ілюструє фрагмент із розробки «Шлюб під примусом батька» (тональність В Гун). Мажорний тризвук у партії ріма побудоване на зниженні В. Неперервне звучання тріол підводить до потужної кульмінації (приклад 7).

Приклад 7. Хе Чжаньхао, Чень Ган «Лян Шаньбао та Чжу Інтай» т.313-315

(♩ = 138)

Приклад 8 обраний із розробкового фрагменту «Плач біля могили» (тональність А Гун). У тактах 502–503 вертикалі побудовані на основі мінорних септакордів у тональності А Юй. Введення пунктирного ритмічного малюнка, підсиленого акцентами, підкреслює страждання героїні.

Приклад 8. Хе Чжаньхао, Чень Ган «Лян Шаньбао та Чжу Інтай» т. 501-502

(♩ = 160)

Наведені вище приклади акордів засновані на терцовій структурі. Використання цих акордів не лише відіграє важливу роль у створенні музичних образів, але й сприяє виявленню національного стилю. Акорди нетерцової структури. Терції в китайському п'ятиступеневому ладі також відіграють важливу роль. Однак, щоб посилити стилістичні особливості мелодії у п'ятиступеневому ладі, композитори часто вдаються до використання акордів, побудованих на чистих квінтах, квартах, секундах із заміною терції неакордовими звуками (приклад 9).

Приклад 9. Хе Чжаньхао, Чень Ган «Лян Шаньбао та Чжу Інтай» т.1-4

(♩ = 50)

Приклад 9 взятий зі вступної частини в партії другого фортепіано. Акорд, позначений нами в нотному прикладі, побудований на чистій квінті, яка включає затримання трьох тонів, що підкреслює «порожнечу» звучання. У китайській пентатонічній гармонії для досягнення оптимального співзвуччя часто опускається терцовий тон, внаслідок чого основою стає чиста квінта, що надає гармонійному звучанню специфічний колористичний ефект та оновлює його темброву якість.

Приклад 10. Хе Чжаньхао, Чень Ган «Лян Шаньбао та Чжу Інтай» т.27-29

(♩ = 54)

Наведений приклад 10 взятий з любовної теми. Позначені акорди в партії second є типовими для пентатонічної гами. Другий акорд побудований переважно на великих секундах, що надає йому особливої м'якості в порівнянні з різкішим звучанням малої секунди. Фактура і мелодичні звороти інтонаційної лінії сформовані таким чином, що підсилюється національний ладовий колорит. Приклад 11 взятий із завершення любовної теми. Саме позначені акорди надають цьому завершенню семантику фіналу, поєднуючи її з відчуттям напруги та передчуття майбутніх змін.

Приклад 11. Хе Чжаньхао, Чень Ган «Лян Шаньбао та Чжу Інтай» т.27-29

(♩ = 54)

У концерті представлено різнопланове використання каденцій: за функціями – повна, неповна, перерванна тощо, а також за стилістичними ознаками. Приклад каденції в народному стилі демонструється у прикладі 12.

Приклад 12. Хе Чжаньхао, Чень Ган «Лян Шаньбао та Чжу Інтай» т.81-84

(♩ = 152)

Наступний нотний приклад (приклад 13) ілюструє одну з найтрагічніших кульмінацій – розробка з фрагменту «Плач біля могили». Тут також використовуються традиційні співзвуччя, що підсилюють народний стиль: тоника акцентується квінтами і квартами через заміну терцового акорду Чжи на Гань. З погляду вертикальної структури відзначається поступовий рух від акорду Юй до акорду Чжи і до каденції акорду Гун. Ці акордові послідовності також представляють одну з форм традиційного співзвуччя (приклад 13).

Цей приклад демонструє фрагмент головної теми «Три роки спільного навчання», де підкреслюється взаємозв'язок тоничної квінти та кварта.

Формування традиційного співзвуччя відіграє головну функцію, водночас останній акорд Чжи має виконуватися на піпі для підсилення фольклорної стилістики.

Приклад 13. Хе Чжаньхао, Чень Ган «Лян Шаньбао та Чжу Інтай» т.695-703

(Allegro molto)

У прикладі 14 ілюструється заключна частина твору. Відзначений у нотному запису акорд виконує домінуючу функцію. Крім того, в цьому місці мінорне тризвуччя змінюється на мажорне. Причому останній акорд фактично замінений чистою квінтою, що є найтихішим звуком і посилює семантику прощання. У сукупності весь виразний комплекс семантизує перетворення героїв на метеликів і створює враження щасливого розв'язання (приклад 14).

Приклад 14. Хе Чжаньхао, Чень Ган «Лян Шаньбао та Чжу Інтай» т.760-762

(♩ = 48)

Не менш значущою у створенні художнього образу є фактурна організація. Її структурна логіка значною мірою впливає на переконливість розвитку музичного сюжету та формування музичного змісту.

Мелодія та акомпанемент. Цей тип фактурної організації найчастіше зустрічається в концерті. Як приклад можна навести любовну тему, де такти 12–30 базуються на структурі мелодії та акомпанементу. Перша частина любовної теми виконується фортепіано «prima», а партія «second» відповідає за синкоповане супроводження. Далі партія правої руки першого фортепіано веде мелодію любовної теми. Як свідчить приклад 15, друга частина любовної теми передається фортепіано «second», у той час як «prima» виконує роль акомпанементу, додаючи мелодичне контрапунктування (т. 22–24).

Такий розподіл ролей між партіями вносить додаткову виразність у музичну тканину твору, підкреслюючи важливість взаємодії мелодичних і акомпануючих структур для розкриття змісту та розвитку художнього образу.

Приклад 15. Хе Чжаньхао, Чень Ган «Лян Шаньбао та Чжу Інтай» т.21-24

Нотний приклад 16 є частиною фрагмента «Перетворення в метелику». Фактурний малюнок у цьому епізоді знову трансформується в структуру мелодії та акомпанементу. Лейтмотив сконцентрований у гімнічному звучанні другого фортепіано, що підкреслює його значущість. Партія *prima* набуває

більшої динамічності та легкості за рахунок організації тридцяти інших нот, які створюють відчуття підвищеної рухливості та «повітряності» звучання. Ця зміна фактури сприяє передачі образу перетворення героїв у метеліків, підсилюючи емоційний ефект заключної частини твору та надаючи завершеність драматургічного розвитку музичної теми.

Приклад 16. Хе Чжаньхао, Чень Ган «Лян Шаньбао та Чжу Інтай» т.745-746

Аккордове фактурне дублювання, ідентично інтерпретована в обох партіях, представлена на прикладі 17 – трагічного фрагменту «Плач біля могили». Вказана фактурна організація, поєднана з ритмічною структурою, створює відчуття потужності й напруженості, що підкреслює драматизм.

Приклад 17. Хе Чжаньхао, Чень Ган «Лян Шаньбао та Чжу Інтай» т.668-670

Фактурна модель діалогу прогресує ключову роль у передачі найтонших відчуттів через діалогічну взаємодію. У фрагменті, близькому до завершення експозиції (приклад 18), зустрічається значна кількість таких моделей, що

створюють ілюзію живого діалогу. Виникає враження, ніби герої обмінюються репліками, що підсилює емоційний вплив

Приклад 18. Хе Чжаньхао, Чень Ган «Лян Шаньбао та Чжу Інтай» т.129-134

(♩ = 152)

Цей приклад взято з частини «Стрибок у могилу». Мелодія і характерний ритм відбуваються між інструментами, створюючи динамічну взаємодію, яка відображає вихор миттєвих подій. Ритмічно активні фігури першого фортепіано ніби відлунюються в партії

Підсумовуючи варто наголосити, що новаторським є те, що завдяки віртуозному фортепіанному ансамблю втілено давню китайську легенду, символом якої стали пентатонні співзвуччя й мелодії, що пронізують весь музичний матеріал. Водночас це сконцентровано за допомогою композиційних структур і фактурних побудов, розроблених у межах європейської класичної музики. Ідея передати симфонічну партитуру через фортепіанний ансамбль надає досягнення Ф. Листа. Про трансформацію жанру концерту в цьому ансамблі свідчать такі знакові риси, як принцип концертуючої організації партії, їх образна віртуозність, що дозволяє виконавцям артистично демонструвати технічне виконання.

Висновки до третього розділу

Аналіз низки творів китайської ансамблевої фортепіанної музики показує, що незалежно від жанру ці композиції обов'язково пов'язані з китайським матеріалом — як музичним, так і образно-змістовним. У деяких випадках це може бути фольклорний тематизм, як у ліричній транскрипції на старовинну мелодію для зурни «Сотні птахів поклоняються феніксу» Вей Юшаня та Лань Ченбао або в обробці популярної народної дитячої пісеньки «Рахую жаб» у п'єсі «Радості дитинства» Гао Вейцзе. Інший тип китайського тематизму пов'язаний із використанням матеріалу національної академічної музики, як-от в «перевтіленні» скрипкового концерту «Лян Шаньбо і Чжу Інтай» Хе Чжаньхао та Чень Гана в однойменну концертну п'єсу для фортепіанного ансамблю. Проте навіть в оригінальних творах з авторською тематикою (як правило, мелодичного типу) яскраво відображено «національне обличчя» — наприклад, у «Весна минула» Цзя Чжанвея, «Туга за батьківщиною» Гао Вейцзе, «Захоплення юності» Гао Сюаня, «Шуанхуан» Фань Чжена. Навіть у творах з відносно нейтральною образною структурою, в яких використовуються новаторські прийоми, національні риси помітно відчутні, як, наприклад, у «Ранковий сніг» Ло Лінька чи «Полудень у юності» Чжао Сі.

При цьому найбільш розгорнуті за формою композиції ґрунтуються на запозиченій тематиці, доповнюючи жанровий репертуар аранжувань, транскрипцій або парафраз. Наприклад, «Лян Шаньбо і Чжу Інтай» Хе Чжаньхао і Чень Гана, на наш погляд, є концертом-парафразом відомого скрипкового концерту. Автори відмовилися від багаточастинної композиції і представили сюжет китайських «Ромео і Джульєтти» в одночастинній формі з рисами сюїтності.

Маленькі п'єси-зарисовки є більш вільними у виборі тематичного матеріалу і його розробці. Наприклад, у п'єсах «Полудень у юності» Чжао Сі

та «Шуанхуан» Фань Чжена використовуються поліритмія та елементи ритмічної імпровізації.

Незалежно від походження музичного матеріалу, він завжди спрямований на китайську тематику у тому чи іншому ключі: національний епос («Лян Шаньбо і Чжу Інтай»), оспівування природи («Сотні птахів вклоняються феніксу»). Навіть у мініатюрних зарисовках зображені сцени китайського життя та побуту. У випадках, де національна тема не є очевидною, національна психологія проявляється через пантеїстичне світобачення, тонкість емоційних відтінків, глибокий естетичний підхід до навколишньої дійсності («Ранковий сніг», «Полудень у юності»).

Національне начало підкреслене через програмність творів та постійну кореляцію з китайською поезією та живописом. Водночас втілення цих образів базується на досягненнях європейської класики чи сучасних західних технік. Ці методи слугують структуризації національної інтонації, відображенню традиційного інструментарію, асоціаціям зі східною каліграфією, монохромним живописом та лаконічною філософічністю поетичного слова китайської класичної поезії. Це і є новизна китайського фортепіанного ансамблю.

ВИСНОВКИ

Виявлено, що динаміка китайської інструментально-ансамблевої, зокрема фортепіанної музики отримала поетапність у своїй динаміці.

Становлення гри на двох фортепіано в Китаї відбувалося через три ключові етапи, кожен з яких відображає особливості розвитку музичної культури країни та вплив соціально-політичних умов на формування цього жанру. Розвиток цього відносно молодого академічного жанру в Китаї відбувається за аналогічним до європейської традиції сценарієм, коли великі жанри, такі як опера, балет, симфонія, адаптувалися і перетворювалися в новому культурному середовищі. Цей шлях включає колективний підхід до творчості, ґрунтовне вивчення європейських класичних і сучасних досягнень та прагнення до поєднання національної інтонації з західними композиційними техніками. Також особлива увага приділяється програмності, що стає основою для відтворення китайської тематики та психології.

Перший етап, ознайомлювальний, починається в 1960-х роках, коли китайські музиканти починають знайомитися з формою гри на двох фортепіано. Однією з важливих подій цього періоду стало створення Ін Ченцзуном і Чу Ванхуа в 1964 році «Нові сільські пісні», яка стала першим китайським твором для фортепіанного ансамблю. Ця робота виникла в контексті політичних змін, що готували обґрунтування для Культурної революції (1966–1976 рр.). негативно на політичну ангажованість, ця сюїта стала знаковою, заклавши основу для подальшого розвитку жанру. У цей період музиканти та любителі музики лише починають усвідомлювати унікальність та естетичну цінність гри на двох фортепіано, що стає першим кроком до формування нових традицій у музичному виконанні.

Другий етап, виконавський, охоплює 1980-90-ті роки, коли під впливом політики «реформи і відкритості» та інтеграції західної культури зростає увага до фортепіанного ансамблевого виконання. У цей період китайські піаністи починають активно освоювати ансамблеву музику, виявляти нові традиції

виконання, а також інтерпретації відомих творів. Яскравими прикладами цього етапу є «Дивертисмент» Ван Шу, «Весняний світанок» Лінь Піньцин та сюїта «Дунбейський янге» Цуй Шигуана. Основною рисою цього етапу є спроба дослідити національний характерний образ та виразні особливості китайської музики в контексті фортепіанного ансамблю. Композитори й виконавці намагаються відійти від раніше встановлених композиційних канонів, експериментуючи не лише з аранжуванням народних пісень, а й створюючи нові твори на оригінальному тематизмі.

Третій етап, композиторський, починається на початку ХХІ століття і є періодом найбільшого творчого піднесення. Виникає нова хвиля інтересу до фортепіанного ансамблю як з боку композиторів, так і виконавців. Цей етап можна вважати найбільш конструктивним. Як зазначалося, стало заохочуватися проведення не лише виконавських, але й композиторських конкурсів, запроваджуються нові техніки виконання та новаторські методи написання творів для двох фортепіано. У цей час з'являються нові взаємопов'язані імпульси у створенні фортепіанного ансамблю: нові джерела натхнення у формуванні музичного змісту; новаторські композиторські техніки; взаємодія різноманітних стильових напрямків. Саме початок ХХІ століття визначено як інтенсивний період розвитку ансамблів для двох фортепіано в Китаї.

Виходячи з акцентуації національних традицій та народних джерел у формуванні музичної культури, у ХХІ столітті всі твори можна поділити на три групи: адаптація академічного китайського твору у фортепіанному ансамблі; використання тематизму народної музики; поєднання констант традиційного китайського стилю з сучасними західними техніками та засобами виразності.

У процесі розвитку техніка створення фортепіанного ансамблю відрізняється значно більшим ступенем розвитку. Останній період характеризується поєднанням різних методів написання фортепіанних ансамблів. Композиційні підходи та фактурні рішення стають більш

витонченими, а виконавські прийоми оновлюються. Використання нових технік у творах для двох фортепіано збагачує китайські мелодії і стає новим для жанру фортепіанного ансамблю.

Можна стверджувати, що в ХХІ столітті при створенні композицій для двох фортепіано були засвоєні принципи, які сприяли більш глибокому розумінню духовної складової китайської традиційної музики. Проте на всіх етапах відправною точкою залишаються акцентуація національного стилю та пошук нових шляхів для його трансляції у жанрі фортепіанного ансамблю. Такий шлях розвитку, з одного боку, приводить до розширення та поглиблення композиторського та виконавського досвіду, з іншого — передбачає постійне вивчення досягнень тих музичних культур, де цей жанр зародився і досяг класичних висот. В цілому, можна припускати думки щодо існування та подальшого розвитку оригінального китайського репертуару для ансамблевого музикування, адресованого як концертуючим музикантам, так і студентам спеціальних навчальних закладів.

Виявлено, що вплив західного фортепіанного ансамблевого мистецтва на творчість китайських композиторів полягає насамперед у структурних складових, що поєднали у собі європейські та китайські принципи побудови форми, при перевазі саме китайського елемента. Як наслідок, найхарактернішими формами виявляються рондоподібні структури. Визначено, що китайська складова є різноманітною. Це, насамперед, метрично-ритмічний план інструментальної музики, виражений формулою «вільно – повільно – помірно – швидко – вільно». Це також музично-риторичний план Ціченчжуанхе, що включає стадії зачаття, розвитку, повороту та завершення; принципи формотворення багатьох регіональних музичних традицій Китаю. Також слід зазначити тенденцію сучасних китайських ансамблів до формальної свободи. Вона пов'язана, з одного боку, з впливом світового музичного авангарду. З іншого боку, свобода форм відображає естетичні установки традиційної китайської музики.

Зазначено, що у творчості сучасних композиторів камерно-інструментальне спрямування нерідко займає провідне місце, зберігаючи значення авторської «творчої лабораторії». Розвиток фортепіанного ансамблю в Китаї характеризується поступовістю і певними періодами стагнації, що ускладнило його еволюцію. Проте, після тривалого підготовчого етапу, в кінці 1940-х років з'явилися взірцеві твори, які стали основою китайського камерного репертуару. Алеаторика та серійна техніка, додекафонія та мікрополіфонія — ці та інші методи композиції знайшли самобутнє, національно забарвлене застосування в сучасних китайських камерних ансамблях. Прискорене зростання художніх можливостей жанру на сучасному етапі гармонійно поєднується з ідеєю втілення національного змісту, що віддзеркалює не лише технічні, але й концептуальні особливості китайського мистецтва.

Визначено що саме програмні твори серед фортепіанних ансамблів відображають синкретизм національної музики, та в цілому демонструють тенденцію посилення ролі програмності в інструментальній музиці ХХ-ХХІ століть. Програмність китайських ансамблів демонструє як зовнішні, так і внутрішні процеси і явища людського життя. Значну роль у цьому процесі відіграє програмність китайських камерно-ансамблевих творів, яка відповідає світовій тенденції посилення програмності в інструментальній музиці, водночас залишаючись вираженням сутнісної особливості китайської традиційної музики, яка історично не існувала в «чистих» формах. Важливо підкреслити, що навіть ті види несюжетної програмності, що представлені у досліджуваних творах, співзвучні естетиці національного інструменталізму, котрий розвивався у тісному зв'язку з живописом.

Картинні, статичні образи, що задані програмними назвами камерних творів, передають не лише широкий спектр природних явищ, але й особливі внутрішні стани, що здавна цінувалися в китайській культурі: спокій, пустотність, споглядання, медитація. Закріплені у програмі та відтворені у звукових образах, ці стани відповідають іманентній суб'єктивізації камерної

музики, підкреслюючи її здатність виражати тонкі психологічні нюанси. У такий спосіб національне забарвлення творів сприяє розширенню можливостей жанру, додаючи йому нових рис та засобів художнього вираження.

Поряд із програмною лінією у китайських камерно-інструментальних фортепіанних ансамблях продовжує розвиватися й непрограмна лінія. Концептуальна мета таких непрограмних творів, яка в певному сенсі є викликом і для слухача, і для самого композитора, полягає у передачі національного змісту без використання наративного підходу. Це завдання особливо яскраво виявляється у творах, створених для традиційних камерних складів, таких як фортепіанне тріо та квінтет. У цих творах композитори використовують широкий спектр технічних прийомів: від специфічних способів виконання, що імітують звучання традиційних китайських інструментів, до інтерпретації структурних особливостей китайської народної музики.

На основі аналізу фортепіанних ансамблів китайських композиторів можна виділити низку творів, що втілюють національну стилістику як музично, так і образно-змістовно. Серед них: «Сотні птахів вклоняються феніксу» – Вей Юшань та Лань Ченбао, «Радості дитинства» – Гао Вейцзе, «Лян Шаньбо і Чжу Інтай» – Хе Чжаньхао та Чень Ган, «Весна минула» – Цзя Чжанвей, «Туга за батьківщиною» – Гао Вейцзе, «Захоплення юності» – Гао Сюань, «Шуанхуан» – Фань Чжен, «Ранковий сніг» – Ло Лінька, «Полудень у юності» – Чжао Сі. Ці твори демонструють, як китайські композитори використовують національні елементи та культурні коди, втілюючи китайську тематику у своїх композиціях. Визначено, що методи роботи з національним музичним матеріалом є достатньо різноманітні: від прямого цитування через обробку та стилізацію до вільної інтерпретації формульних принципів, ладової варіативності, імпровізаційності та інших елементів традиційної китайської музики. Максимальне «розчинення» національного матеріалу в композиторському письмі відкриває можливості для створення численних

фольклорних ремінісценцій на рівні окремих елементів музичної мови, що додає твору глибині та національної колоритності.

Національний колорит у китайському фортепіанному ансамблі виразно проявляється в програмності творів, орієнтованій на відтворення інтонаційного багатства традиційної музики, звукових відлунь характерного для Китаю інструментарію, а також асоціацій з естетикою східної каліграфії, монохромного живопису і філософічною лаконічністю класичної китайської поезії. Саме ці риси надають жанру новизни та унікальності.

Китайські фортепіанні ансамблі відповідають естетичним очікуванням національної аудиторії, адже вони втілюють у собі специфічні культурні коди, що глибоко резонують із китайською культурною спадщиною. Форми ансамблевих та дуетних фортепіанних творів втілюють прагнення до гармонії, що є надзвичайно важливим у сучасному Китаї, де гармонійне суспільство є однією з державних цілей. Отже, відповідно до проведеного аналізу уособлено такі стильові риси китайської ансамблевої фортепіанної музики:

- *зв'язок із національною тематикою.* Ансамблева фортепіанна музика Китаю ґрунтується на глибокому зв'язку з національною тематикою, яка охоплює як фольклорний, так і академічний аспект. Використання фольклорних мелодій та традиційних мотивів формує емоційний зв'язок із культурною спадщиною, тоді як академічні форми підвищують національний зміст до рівня мистецької традиції. Оригінальні теми зберігають китайську ідентичність завдяки специфічній мелодійній та образній структурі.

- *розмаїття жанрів та прийомів обробки.* Ансамблева фортепіанна музика Китаю відзначається різноманіттям жанрів і прийомів обробки, які включають аранжування, транскрипції та парафрази, що розширюють жанрові можливості фортепіанного ансамблю. У творах, основаних на популярних фольклорних темах чи відомих національних композиціях, таких як «Лян Шаньбо і Чжу Інтай», реалізуються різноманітні інтерпретаційні прийоми, що адаптують первісний зміст для ансамблевого виконання.

- *національна програмність і образність*. Багато творів відображають характерні для Китаю теми, такі як національний епос («Лян Шаньбо і Чжу Інтай») або символічні образи природи, що мають глибокий зміст у китайській культурі («Сотні птахів поклоняються феніксу»). Програмний характер творів підкреслює культурну специфіку та символічну насиченість музичних образів, де кожен елемент відображає китайський дух і традиції.

- *поєднання європейських та сучасних західних технік*. Китайські композитори активно використовують досягнення європейської класики, такі як гармонічна мова, ритмічні та формотворчі прийоми, адаптуючи їх до специфіки китайської музичної стилістики. Це дозволяє створити сучасний синтез, у якому західні технічні досягнення збагачують китайське інтонаційне та темброве багатство.

- *вираження національної психології через пантеїстичне світобачення та емоційну тональність*. Глибинна китайська психологія відображається через символічне та пантеїстичне сприйняття навколишньої дійсності. Композитори прагнуть втілити споглядальність і гармонію з природою, що є важливою рисою китайської культурної самосвідомості. Наприклад, у творах «Ранковий сніг» та «Полудень у юності» автори виражають спокій, плавність та умиротворення.

- *програмність та синтез із китайською поезією і живописом*. Багато композицій мають програмний характер, часто звертаючись до образів, відомих з китайської поезії та живопису. Асоціації з класичною китайською поезією, її лаконічною філософічністю, а також із східною каліграфією та монохромним живописом збагачують музичну мову. У цьому поєднанні музики з поезією і живописом виявляється одна з найбільш інноваційних рис китайського фортепіанного ансамблю, що дозволяє слухачеві відчути єдність музичного та візуально-образного світів.

Виконання китайської ансамблевої фортепіанної музики вимагає майстерного володіння мистецтвом ансамблевого музикування, що має свої корені в європейській традиції, але водночас ґрунтується на китайському

світобаченні й культурі. У цьому контексті швидке розширення художніх можливостей цього жанру гармонійно поєднується з ідеєю національного змісту, що є основоположним у китайських камерно-ансамблевих творах.

Таким чином, сучасні китайські композитори варіюють від прямого цитування народного матеріалу до його вільної інтерпретації, використовуючи формульність, ладову мінливість, варіантність і імпровізаційність, що притаманні традиційній музиці. З моменту створення класичних камерно-інструментальних творів Ма Сицунюм і Цзян Веньє минуло понад сімдесят років, але основна ідея – відображення національного змісту через сучасні виражальні засоби – залишається актуальною. Це сприяє високому статусу камерно-інструментального жанру в ієрархії китайської музики XXI століття.

Дослідження не вичерпує усіх питань даних галузі, китайський камерний ансамбль може ще більше інтегрувати національні та електронні інструменти, що розширить темброві можливості і сприятиме поглибленню культурного діалогу. Зазначене дослідження доводить перспективність цього напрямку та передбачає подальший науково-дослідницький потенціал теми фортепіанного ансамблю, що може полягати у кросаналітичному підході до західної та східної культури ансамблевого музикування, а також персоналізованого вивчення композиторської творчості у Китаю у жанрі фортепіанного ансамблю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алендер І. Музичні інструменти Китаю. Ілюстрований нарис .Латвія.2001 р. 328 с.
2. Андросова Д. Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. Київ, 2005. 235 с.
3. Бай Е. До проблеми інтеграції китайського фортепіанного мистецтва у світовий музичний просторі [кит. мовою]. *Північна Музика. Харбін*, 2013. Вип. 241. С. 35-36.
4. Бай Е. Звуковий світ фортепіанних творів Олексини Луї. *ВісникХарківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство* : зб. наук пр. Харків: ХДАДМ, 2012. № 5 С. 105-109.
5. Бай Е. Китайська фортепіанна музика у контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва: дис. ... канд. мистецтвознавства: Харків, 2014. 198 с.
6. Бай Е. Фортепіанна творчість Ван Лісаня у контексті світового процесу глобалізації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків, 2012. Вип. 37. С. 498 – 505.
7. 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.
8. Білгос К. Ансамблева творчість композиторів ХХ століття як феномен глобалізації культури. Ліга-прес. 2001 р. 146 с.
9. Бу Лі. Розвиток фортепіанної музики в Китаї періодів Нової та Новітньої історії [кит. мовою]. *Вісник консерваторії імені Сі Сінхая. Гуаньчжоу*, 2004. С. 48 – 87
- 10.Буш Г. Диалектика и творчество. Рига: Автос, 1985. 318 с.
- 11.Бян Мен. Формування та розвиток фортепіанної культури в Китаї [кит. мовою]. Пекін: Хуа Ює. 1996. 399 с.

12. Ван Анью. Дослідження китайських фортепіанних творів в контексті гармонії нової епохи [кит. мовою]. Ухань: Видавництво Сіаньського університету, 2004. 264 с
13. Ван Анью. Проблеми гармонічних інновацій в музичних творах Китаю нашого часу [кит. мовою]. *Вісник Центральної консерваторії*. Пекін, 1985. № 2. С. 14 – 18
14. Ван Бан Сін, Ян Ханзу. Історія китайської філософії [кит. мовою]. Тайбей: Вид-во Ейр Юніверсіті Прес, 1995. 759 с.
15. 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.
16. Ван Ін. Особливості втілення національних традицій у фортепіанному мистецтві Китаю, естетичний аспект сприйняття [кит. мовою]. Тяньцзінь: Тяньцзіньська консерваторія, 2007. 258 с.
17. Ван Лісань. Новий рух і старе коріння [кит. мовою]. *Дослідження китайського мистецтва*. Пекін, 1986. №3. С. 12 – 16
18. Ван Цзін. Загальна теорія мистецтв [кит. мовою]. Пекін: Центральна музична консерваторія, 1993. 445 с.
19. Ван Цзінцзін. Системність, науковість та практичність викладання виконання на двох фортепіано. *Вісник Шеньянської консерваторії*. 2016. Вип. 2. С. 44–48.
20. Ван Цзяньхун. Вступ до мистецтва [кит. мовою]. Шанхай, 1982. 298с.
21. Ван Чанкуй. Культура китайської фортепіанної музики [кит. мовою]. Пекін: Вид-во щоденної газети Гуан Мін, 2010. 270 с
22. Ван Чунь Е. Краса вільного стилю в перекладах традиційних китайських інструментальних творів для фортепіано [кит. мовою]. *Народне мистецтво*. 2009. № 7. С. 44-52
23. Ван Юйхе. Історія сучасної китайської музики [кит. мовою]. Пекін, 2005. 377 с.

24. Ван Юйхе. Нова китайська музика першої половини ХХ століття та синтез східних та західних тенденцій [кит. мовою]. *Журнал Пекінської держ. консерваторії*. 1995. № 2. З. 24 – 32.
25. Ван Юйхе. Огляд творчості китайських композиторів в період Нової та Новітньої історії [кит. мовою]. Пекін, 1998. 311 с.
26. Варнава Р. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу» автора: дис.канд. мистецтвознав. Львів, 2017. 223 с.
27. Вей Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю: дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 187 с.
28. Вей Тінге. Розвиток фортепіанної творчості у Китаї [кит. мовою]. *Дослідження музики*. Пекін. 2003. № 2. С. 97-102
29. Вей Тінге. Розвиток фортепіанної творчості у Китаї. Вивчення музики [кит. мовою]. Пекін, 2003. 227 с.
30. Вей Тінге. Співвідношення традиційного і сучасного музичних напрямів у китайській фортепіанній музиці [кит. мовою]. *Китайське музикознавство*. Пекін, 1987. С. 1 – 3.
31. Вірановський Г. Музично-теоретична система стародавнього Китаю: (короткий нарис). *Одеський музикознавець*, 93. Одеса, 1993. С. 54-72.
32. Ву Гуолінг. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці 19-20 століть: автореф. дис. канд. мистецтвознавець. Одеса, 2006. 16 с.
33. Ву Ю. Роль жанру транскрипції у розвитку стилю китайської фортепіанної музики [кит. мовою]. Чжончін: Хінанський ун-т, 2006. 139 с.
34. Гавеля О. М. Проблема історичної спадкоємності у збереженні та трансляції культурних цінностей. *Актуальні проблеми культурології*. Київ, 2012. Вип. 28. С. 110 – 121.
35. Гао Ябін. Коротка історія музичних контактів Китаю із Заходом. Китайська енциклопедія. Пекін, 1994. С. 287-299
36. Ге Юєде Про фортепіанну педагогіку [кит. мовою]. Пекін : Народная музика, 2003. 348 с.

37. Герасимова-Персидская Н. Неомедиевизм в современной музыке как показатель смены культурной парадигмы. *Старовинна музика: сучасний погляд*. Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2003. Вип. 24, кн. 1. С. 6 – 13
38. Герасимова-Персидська Н. Нові звучання – нові знаки: сучасна музика в історичному ракурсі. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: Науковий журнал. 2010. Вип. 3 (8). С. 39–46.
39. Герасимова-Персидська Н. XXI століття і musica mundana. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: Науковий журнал. 2008. Вип. 1 (1). С. 90–97.
40. Гуань Цзяньхуа. Музична антропологія: Дослідження музики щодо глобальної культури [кит. мовою]. Нансін: Видавництво Нанькінського університету, 2004. 312 с.
41. 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.
42. Дай Байшен. «Китайський стиль» у національній фортепіанній музиці. *Хуанчжун*. 2013. № 2. С. 3-13
43. Дай Байшен. Дослідження китайської фортепіанної музики [кит. мовою]. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 2014. 384 с.
44. Дай Байшен. Мистецтво перекладів китайської традиційної музики для фортепіано [кит. мовою]. *Збірка статей*. Ляонін: Шеньянська консерваторія. 1999. №3. 112 с.
45. Дай Байшен. Про китайський стиль у фортепіанній музиці: дослідження з погляду китайського культурного контексту [кит. мовою]. *Музикознавство в Китаї*. 2005. № 3. С. 97-102.
46. Дай Байшень. Роль традиційної китайської музики для жанру фортепіанного аранжування [кит. мовою]. Шанхай: Шанхайська консерваторія, 1998. 268 с.

47. Дін Чжуцсян. Діалог «Схід-Захід» у камерноінструментальній музиці Китаю на прикладі творчості Ван Силинь та Ван Ін. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. 2024. № 2. С. 285–290.
48. Дін Чжуцсян. Жанрова модель та взаємодія музичних традицій у китайському камерноінструментальному ансамблі з фортепіано. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. 2024. № 3. С. 248–253.
49. Дін Чжуцсян. Аранжування як провідна риса китайського національного музичного мистецтва. Дизайн та мистецтво в контексті соціокультурного розвитку: Матеріали міжнародної наук.-практ. конф. Херсонський національний технічний університет: 9 -11 жовтня 2024. С. 63-65
50. Дін Чжуцсян. Розвиток гри на двох фортепіано: історія, розвиток та перспективи. 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. 14-16
51. Дінь Шаньде. Фортепіанні твори в «китайському стилі» і особливості їх виконання [кит. мовою]. *Любитель музики*. Шанхай, 1988. № 5 С. 234 – 247.
52. Ду Я Сен. Підручник з китайської традиційної теорії музики [кит. мовою]. Шанхай: Шанхайська музика, 1967. 218 с.
53. 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.
54. Єфремова І., Троць Л. Деякі аспекти розвитку жанру фортепіанного ансамблю та його роль у сучасній музичній педагогіці. Педагогічний часопис Волині. №2(9). 2018. С. 25-32
55. Жао Сяошенг. Фортепіанна література [кит. мовою]. Пекін: Юйхуа Прес, 2000. 249 с.

- 56.Жарков А. Деякі інтегративні тенденції у мистецтві напередодні ХХІ століття та парадигматичний характер техніки композиції. Музикознавство: з ХХ у ХХІ ст. *Науковий вісник національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 101-107.
- 57.І Кайцзи. Мій погляд на розвиток фортепіанного виконавства [кит. мовою]. *Музика-культура*. Народна музика. Пекін, 1962. №11. С. 16-32
- 58.Ін Сяо. Китайська фортепіанна обробка: концепція виконавчої естетики. Режим доступу: http://nbv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2015_44_7.
- 59.Ін Шічжен «Фортепіанна педагогіка» [кит. мовою]. Сіань, 2002. 239 с.
- 60.Каблова Т. Б. Золотий перетин як композиційний принцип трансмірності в музичній культурі. Київ: НАКККіМ, 2015. 160 с.
- 61.Катрич О. Стиль музиканта виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобичі : Відродження, 2000. 100 с.
- 62.Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. Тернопіль: СМП «АСТОН», 1998. 300 с., нот.
- 63.Ке Лейде. Навчання гри на роялі колись і тепер. Інтерв'ю з Лі Сяньмін. *Музичне мистецтво*. Пекін, 1984. №4. 36 с.
- 64.Ке Лейде. Педагогіка та китайське фортепіанне мистецтво [кит. мовою]. Пекін, 2009. 318 с.
- 65.Кияновська Л. [Музична антропологія і її перспективи в сучасній гуманістичній науці](#). Вісник НАКККіМ, № 1. 2019 С. 231-234
- 66.Клепіков О. І., Кучерявий І. Т. Основи творчості особи. Київ: Вища школа, 1996. 294 с.
- 67.Крицький В. Формування художньо-інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: Музичне виконавство*. Київ, 1999. Вип. 3. С. 110 — 122.
- 68.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.

69. Куришев Є. В. Сучасний стан та ретроспектива розвитку фортепіанного дуету. Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 107–112.
70. Лан Лі Минуле, сьогодні та майбутнє китайської фортепіанної освіти [кит. мовою]. Сичуань: Сичуанський педагогічний університет, 2011. 157 с.
71. Лан Лі. Сучасні розвідки щодо формування китайської музики [кит. мовою]. Сичуань: Сичуанський педагогічний університет, 2018. 97 с.
72. Лі Маньлун. Китайська мелодія. Виконання народних мотивів на фортепіано [кит. мовою]. Пекін: Видавництво народної музики, 2011. 118 с.
73. Лі Сіань. Китайська національна форма, народна пісня та інструменти [кит. мовою]. Пекін: Народна музика, 1985. 134 с.
74. Лі Хаунчжі. Сучасна китайська музика [кит. мовою]. Пекін: Народна музика, 2000. 318 с.
75. Лі Хуасінь. Взаємодія культур у музичній творчості: китайські образи у західній музиці. *Вісник НАКККіМ*. № 3, 2023. С. 276-281
76. Лі Хуасінь. Історичне становлення музики, як специфічного явища культури Китаю. *Сценічне та музичне мистецтво*. Матеріали XII Всеукраїнської науково-практичної конференції (13 – 14 квітня 2023 року). Київ: КМАЕЦМ, 2023. С.136-138.
77. Лі Цзіті. Введення в аналіз структури у китайській музиці [кит. мовою]. Пекін: Вид-во Центральної консерваторії, 2004. 588 с.
78. Лі Цянь. Особливості виконання деяких фортепіанних творів [кит. мовою]. *Інформаційний науковий вісник*. Шаньдунь: Лінсінський педагогічний інститут, 2008. С. 180 – 181.
79. Лі Шіюань. Сучасна музика: діалог з традиціями Заходу [кит. мовою]. Шанхай, 2004. 303 с
80. Ло Цин «Культура в музиці та музика в культурі» [кит. мовою]. Шанхай, 2000. 353с.

81. 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.
82. Лу Цзе. Філософсько-естетичні засади китайської музично-поетичної традиції та їх втілення в другій половині ХХ ст. *Norten Musik*. Харбін, №3 (277), 2014. С. 4–5.
83. Лу Цзянь. Філософські основи у мистецьких формах Китаю ХХ ст. *Norten Musik*. Харбін, №6 (280), 2015. С. 22–23
84. Лунь Юй. Конфуцій. Пекін: Народне видавництво, 1998. 224 с.
85. Луо Зімін. Музична культура: Монографія. пер. китайською Лю Сінсін. Пекін: Центральна музична консерваторія, 2003. Т.І. 233 с; Т.ІІ. 211 с.
86. 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.
87. Лю Бінцян. Музично-історичні паралелі розвитку мистецтва Китаю та Європи. Одеса: Астропринт, 2014. 440 с.
88. Лю Ї. Персоніфікація музичного вислову як виконавська проблема (на матеріалі камерно-вокальної музики китайських композиторів ХХ століття): дисертація кандидата мистецтвознавства. Харків, 2018. 246 с.
89. Лю Лішань. Стиль фортепіанного аранжування «Відображення місяця у двох джерелах». *Хейлундзяньська музика*. Харбін: Харбінський педагогічний університет, 2009. №14. С. 171-174
90. Лю Сінсін. Історія західної музики в Китаї [кит. мовою]. Шанхай, 2002. 198 с.
91. Лю Цін. Вища музично-педагогічна освіта у сучасному Китаї *Вісник Хунаньського першого педагогічного університету*. 2010. № 9. С. 35-38
92. Лю Чі. Коли клавикорд з'явився у Китаї. *Китайська музика*. Пекін, 1986. No 3. С. 12 – 15.
93. Лю Юаньцзюй. Епоха фортепіано [кит. мовою]. Пекін: Час і справа, 2001. 360 с

94. Лян Хайдун. Національний стиль китайських фортепіанних творів. *Освіта і мистецтво*. Пекін, 2004, №6. С. 20 – 31
95. Лянь Сюмін. Вивчення фортепіанних професійних освітніх реформ у мистецьких інститутах та багатопрофільних університетах. *Вісник Хунаньського першого педагогічного університету*. 2012. № 12. С. 53-58
96. Ляо Найсюн. Деякі ланки системного викладання фортепіано. *Збірник музичних статей*. Пекін, 1979 № 2. 78-89.
97. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ: Наукова думка, 1991. 268 с.
98. 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.
99. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.: дис. канд. мистецтвознав. Х арків, 2018. 218 с.
100. Маркова О. Герменевтичний зріз музичної культурної соціології. *Вісник НАКККіМ*, 1. 2019. С. 235-239
101. Маркова О. Інтонаційність музичного мистецтва: наукове обґрунтування та проблеми педагогіки. Київ: Музична Україна, 1990. 182 с.
102. 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.
103. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник. Київ. 2013. 272 с.
104. Москаленко В. Творчий аспект музичної інтерпретації: дослідження. Київ, 1994. 197 с.
105. Нью Яцян. Про фортепіанну педагогіку Китаю [кит. мовою]. Тяньцзинь : Тяньцзиньська консерваторія, 2000. 339 с.
106. Опарик Л.М. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Львів, 2007. 20 с.

107. Пен Цзісян. Загальна теорія мистецтвознавства. [кит. мовою]. Пекін: Народная музика, 2003. 348 с.
108. Пилатюк О.Б. Першовиконання музичного твору як феномен сучасного соціокультурного континууму : дис... канд. мистецтв. Львів, 2006. 283 с.
109. Польська І. І. Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика. Харків: ХГАК, 2001. 396 с.
110. Польська І. І. Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві. *Культура України*. Вип. 46, ХДАК, 2014. С. 267–275.
111. Пу Фан. Дослідження фортепіанної творчості Ван Лісана. *Музичне мистецтво*. Шанхай. 1989. № 1. С. 67–75
112. Пуей Хан. Жанр фортепіанної сюїти: компаративний аналіз європейської та китайської музичної творчості : дис. ... канд. мистецтв. Харків, 2009. 160 с.
113. Рощенко О. Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму: автореф. дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03; Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського.Київ., 2006. 33 с.
114. Рябуха Н. Звуковий образ как феномен культури: досвід міждисциплінарного синтезу. *Культура і сучасність*, Київ, 2014. Вип. №2, С.112-119.
115. Самойленко А.И. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблемы диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 243 с
116. Сан Тун. Вплив німецьких митців на розвиток китайської культури. *Мистецтво музики*: журнал Шанхайської консерваторії музики, 1990. №1. С.17-48
117. Синь Син. Деякі питання специфіки китайської мови [кит. мовою]. Пекін: Сінхуа 2018. 218 с.
118. 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
119. Сун Ян. Дослідження стилю та культури китайської фортепіанної музики [кит. мовою]. Пекін: Сінхуа, 2015. 334 с.
120. Сунь Цзинань. Про наслідки Культурної революції в музичному мистецтві Китаю [кит. мовою]. Пекін: Державне управління зі справ іноземних експертів, 2005. 323 с.
121. Сухленко І. Ю. Твір композитора у виконавській практиці: тотожність/ідентичність-відкритість-цілісність. Аспекти історичного музикознавства. ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2017. Вип. X. С. 169-180.
122. Сюй Ченбей. Пекінська опера: серія «Духовна культура Китаю» [кит. мовою]. Міжконтинентальне видавництво Китаю. 2003, 138 с.
123. Сюй Шучжен. Нові значення естетики мистецтва [кит. мовою]. Шанхай, 1998. 109 с.
124. Сяо Ін. Обробка народної музики у фортепіанній творчості композиторів Китаю: дис. канд. мистецтвознавець. Львів, 2002. 225 с.
125. Сяо Хунфа Древньокитайське мистецтво та його прояви [кит. мовою]. Цзинань: Шаньдун цзяоюй, 2002. 615 с.
126. Сяосі Лю. Особливості програмних заголовків китайських дуетів для фортепіано та традиційних інструментів. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2022. № 40. С. 104–110.
127. Тань Ситун. Вчення про гуманність [кит. мовою]. Пекін, 2003, 267 с.
128. Ті Чхуо. Нова історія китайської музики: в 2 томах [кит. мовою]. Пекін: Народне видавництво, 2000. Т.2. 504.
129. Тіан Л. Китайська національна музика [кит. мовою]. Пекін: Центральна музична консерваторія, 2001. 145 с.
130. Туриніна О. Л. Психологія творчості. Київ: МАУП, 2007. 160 с.
131. У Ген-Ір. Традиційна музика Сходу (Китай, Корея, Японія) історико-теоретичний аналіз. Пекін 2011. 415 с

132. У Гуочжу. Енциклопедія фортепіанного мистецтва [кит. мовою]. Пекін: Олімпіада, 1999. 257 с.
133. У На. Фортепіанна музика Дін Шаньде: поєднання китайської національної традиції із сучасними прийомами європейського письма [кит. мовою]. Пекін: Видавництво університету Цінхуа 2005. 288 с.
134. У Янь. Дослідження культурного поля функціонування мистецького твору [кит. мовою]. Хейлунцзян: Хейлунцзянське народне видавництво, 2010. 278 с.
135. Уланова С. І. Творча діяльність як смисложиттєва форма людської активності: європейська модель. *Культура і сучасність: альманах*. 2010. № 1. С. 5–9.
136. Фань Літянь. Основи китайської буддійської філософії [кит. мовою]. Перше видання. Пекін: Видавництво Китайського народного університету, 2002. 769
137. Фань Юй. Серійна техніка у китайській камерно-інструментальній музиці 1980–1990-х років. *Вісник Сіаньської консерваторії* [кит. мовою]. Сіань, 2019. С. 20-25.
138. Фекете О. В. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харків, 2010. 20 с.
139. Фен Чанчунь. Музичні тенденції у Китаї першої половини ХХ століття [кит. мовою]. Пекін: Китайська академія мистецтв, 2005. 238 с.
140. 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.
141. Хоу Юе. Професійне фортепіанне виконавство та навчання Китаї у першій третині ХХ століття [кит. мовою]. Пекін. 2008. 198 с.
142. Хуан Пін. Стародавній Китай – філософія музики та музика філософії. *Вчені Китаю* [кит. мовою]. 2006. № 12 (202). С. 31-32.

143. Хуан Чжулін. Відображення філософської категорії «Чі» у фортепіанній музиці Китаю. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти. ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. Вип. 21. С. 109–116.
144. Хуан Я. Особливості ритму у фортепіанних творах «у стилі Синьцзян» [кит. мовою]. *Вестник Інститута Шіцзячжуана*. 2005. № 2. С. 115-118.
145. Хуан Я. Специфіка стилетворення у китайській музиці». *Вісник Інститута Шіцзячжуана*. 2005. № 4. С. 100-112.
146. Хуан Я. Фортепіано та національні стилі [кит. мовою]. *Вчені Китаю* 2006. № 12 (202). С. 38-39.
147. Цзен Сяоань. Вивчення стилів китайської фортепіанної музики [кит. мовою]. Пекін: Комерційна преса, 2010. 221 с.
148. Цзюй Ціхон. Сучасні китайські музики [кит. мовою]. Цінь Дао, 1997. 235 с.
149. Цзян Байань. Музична культура та естетика. [кит. мовою]. Пекін: Народная музика, 1993. 423 с.
150. Цзянь Цзін. Огляд китайського музичного мистецтва [кит. мовою]. Пекінський ун-т, 2001. 25 с.
151. Цинь Тянь. Образ рідного краю у фортепіанних творах китайських композиторів : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2012. 240 с.
152. Цянь Женьпін. Історія китайської культури ХХ ст. Шанхай: Видавництво Шанхайської консерваторії. 2012. 514 с.
153. Чень Го. Проблеми розробки навчальних планів для факультетів музики педагогічних університетів Китаю [кит. мовою]. Сіань: Шеньсійський педагогічний університет, 2012. 101 с.
154. Чень Жуаньсюань. Імпресіонізм у фортепіанній музиці китайських композиторів: дисертація ... канд. мистецтвознавства: Харків. 2014. 262 с.
155. Чень Лінцюнь. Музика Китаю ХХ століття [кит. мовою]. Шанхай, 2004. 453с.
156. Чень Лінцюнь. Музична культура Китаю в умовах Китайсько-японської війни [кит. мовою]. Шанхай, 2001. 275.

157. Чень Цзяньхуа. Поява і розквіт західної духової музики в період династій Сун, Сін та Цин [кит. мовою]. *Вісник Сіаньської консерваторії Сіань*, 2009. Т. 29. №1. С. 44 — 50
158. Чжан Мін. Коротка історія фортепіанного мистецтва [кит. мовою]. Кайфен: Вид-во Хенанського університету, 2008. 278 с.
159. 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.
160. Чжан Сяолу. Пентатонні лади і гармонічні прийоми в китайській фортепіанній музиці [кит. мовою]. *Культура і мистецтво*. Пекін, 1987. 264 с.
161. Чжан, Хуой, Гу, Юе, Гао, І. Дослідження культури фортепіанної музики [кит. мовою]. Чанчунь: Цзилінський університет, 2012. 248 с.
162. Чжао Дунмей. Новаторство та спадщина елемента висоти звуку китайської традиційної музики в сучасній музичній творчості [кит. мовою]. Китайська консерваторія, 2012. 202 с.
163. Чжао Сяошен. Контекст китайського фортепіано [кит. мовою]. Шеньсійський педагогічний університет, 2003. 413 с.
164. Чжао Сяошен. Шлях до фортепіанної гри [кит. мовою]. Шеньсійський педагогічний університет, 2005. 231 с.
165. Чжао Юе Традиційна музика Китаю: до питання національного інструментарію. *матер. Всеукр. наук.-практ. конф. «Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації»*, 21–22 червня 2022 р. М-во культ. та інформ. політики України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ : НАКККіМ, 2022. С. 110-112
166. Чжао Юе. Жанрова специфіка у китайській фортепіанній музиці як національний код. *Арт-Платформа*. 2022 р. № 5. С. 81-96

167. Чжао Юе. Періодизація фортепіанної культури Китаю у дискурсі наукових підходів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022 р. № 2. С. 188-192
168. Чжао Юе. Періодизація фортепіанної культури Китаю у дискурсі наукових підходів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022 р. № 2. С. 188-192
169. Чжао Юе. Специфіка китайської музичної культури як філософсько-культурний код. *Мистецтво естради: проблеми виконавської практики, системи освіти й наукових досліджень : матер. V Всеукраїнської науково-практичної конференції* Київ: КМАЕЦМ. 2022. С.97-98
170. Чжаої Дань. Китайський освітній процес у музичному мистецтві [кит. мовою]. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 2006. 238 с.
171. Чжихао Янь Проблеми фортепіанного мистецтва Китаю у працях китайських дослідників. *Українська музика: Науковий часопис*. Львів, 2017. 4 (26). С. 94 – 101.
172. Чжихао Янь Проблеми фортепіанного мистецтва Китаю у працях китайських дослідників. *Українська музика: Науковий часопис*. Львів, 2017. 4 (26). С. 94 – 101.
173. Чжо Лі. Двадцять років сучасної китайської фортепіанної освіти [кит. мовою]. Тяньцзінь: Тяньцзіньська консерваторія, 2000. 39 с.
174. Чжоу Чжан. Сучасні китайські композитори та їх музичні твори [кит. мовою]. Пекін: Нац. музика, 2003. 297 с.
175. Чжоу Веньчжуна. Злиття водних потоків [кит. мовою]. Шанхай: Вид-во Шанхайської консерваторії, 2013. 323 с.
176. Чжоу Чінь. Розвиток історії китайської фортепіанної музики [кит. мовою]. *Мистецтво фортепіано*. 2004. №3. С. 29-32.
177. Чи Баошу. Про створення п'єси «Фантазія Цзючжайгоу» [кит. мовою]. *Збірник статей про китайську кіномузику*. Пекін: Китайське кіновидавництво, 2002. С. 584-591.

178. Чи Шіюань. Китайська сучасна музика: діалог Вітчизни із Заходом [кит. мовою]. Шанхай, 2004. 303 с.
179. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології . Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць. Харків, ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2007. Вип.21. С. 178-188.
180. Шахназарова Н. Национальная традиция и национальная школа. Избранные статьи и воспоминания. Москва, 2013. 113 с.
181. Шевченко Л. Стилєва парадигма української фортепіанної культури ХХ ст. у світовому просторі. Дисертація на здобуття доктора мист. Київ. 2020 р.
182. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
183. Щербакова О. К. Програмні основи жанровостилєвої форми фортепіанного дуєту : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2012. 218 с.
184. Юань Юньцзя. Історія розвитку китайського симфонічного оркестру у першій половині ХХ ст. Циндао: Циндаоський університет, 2011. 62 с.
185. Юнусова, В. Н. Творчий процес у класичній музиці Заходу. Київ, 1995. 37 с.
186. Язикова Н. Фортепіанний ансамбль як одна з форм спільної музично-виконавської діяльності. Харків, 2001. 346 с.
187. Ян Бохуа. Музичне виховання у загальноосвітніх школах сучасного Китаю. Сичуань: Сичуаньський педагогічний університет, 2009. 161 с.
188. Ян Веньян. Про значення національного стилю у розвитку музичного виконавства: до постановки питання. *Музичне мистецтво і культура* : наук. вісн. Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2011. Вип. 12.С. 362 – 371.

189. Ян Юань. Вивчення формування стилю китайської фортепіанної музики. Сіань: Видавництво Шансиського педагогічного університету, 2016. 240 с.
190. Ян Менлі. Статті по давньокитайській музиці [кит. мовою]. Пекін: Центральна музична консерваторія, 2001. 145 с.
191. Ян Хунбін. Китайське фортепіанне мистецтво [кит. мовою]. Пекін: Видавництво університету Цінхуа, 2012. 309 с.
192. A Chinese Festival Thirty Pieces in Saibei Folk Style: Volume I by An-Lun Huang (Composer), Alton Chung Ming Chan (Editor) [Notes]. Warner Brothers Publications Date Published: 2002. 85 p.
193. A new compilation of the piano works by Huang An-Lun [Notes]. Shi Dai Wen Yi Publishing House, 2008. 196 p.
194. Amiot J. Memoire sur le musique des Chinois, Paris, 1997. 207
195. An J. Look at the two-way exchange/ bilateral nature between Chinese and Western music exchange, Northern Music, 9 (110). 2015. P. 133-134.
196. Anderson, W. & Campbell, P. (eds). Multicultural Perspectives in Music Education, Volume 3, Plymouth: Rowman and Littlefield Publishing, 2010. 256 3.
197. Anselmo K. Chinese cultural in historical process. 2020. 346 p.
198. Banowetz J. The Pianist's Guide to Pedaling (Midland Book) ISBN: 978-0253207326, 1992. 320 p.
199. Bian Zushan. My Personal Opinions about the Master Works of Twentieth Century Chinese Composition. *People's Music*, Beijing, China, December 1995. 255 p.
200. Chen Lian. Chinese musical styles. *People's Music*, Beijing, China, October, 1984. P. 55-57.
201. Chinese Music Society of North America. Home Page. 2018. 217 p.
202. Cui, S. G. (2000). The Journey of Music-Talking with Huang Anlun about his music life and creation of piano. *Piano Art*, 1(J624.1), <https://doi.org/CNKI:SUN:GQYS.0.2000-01-001>.

203. Ding Zhuxiang. Historical and cultural aspects of the evolution of two-piano music in China. No. 3 (2024): Sloboda Art Studies.P.72-75
204. Ding Zhuxiang. Clavier urtext as an ensemble score. N the artistic culture of baroque. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, 2024 No.3 152-159
205. Ding Zhuxiang. Challenges in Classifying Piano Duos: Logical Inconsistencies and Genre Distinctions *матеріали II міжнародної конференції. Латвійська академія музики імені Я. Вітола. Рига. 14-15 листопада 2024 р. С. 84-85.*
206. Han K. The Modern Chinese Orchestra, *Asian Music*, 2007. № 11 (1). P. 1-43.
207. Hol P.Menli. The Adepts: In the Eastern Esoteric Tradition: Parts One: The Light of the Vedas and Part Two: The Arhats of Buddhism. The Philosophical Research Society; 1953. 442 p.
208. Idema Wilt L. Old Tales for New Times: Some Comments on the Cultural Translation of China's Four Folktales in the Twentieth Century. *Taiwan Journal of East Asian Studies*. 2012, № 1. P. 42-62.
209. Jin, Jie. *Chinese Music*. UK: Cambridge University Press, 2011. 148 p.
210. Jones S. Ensembles: Northern Chinese. *The Garland Encyclopedia of World Music*. New York : Routledge, 2002. Vol. 7 : East Asia: China, Japan, and Korea. P. 199—202.
211. Kouwenhoven Frank. Developments in Mainland China's New Music. Part I: From China to the United States // *China Information*, summer 1992. Vol. 7 № 1. P. 17-39. P. 29.
212. Lai A. Locating East Asia in Western Art Music (review), *Notes: Quarterly Journal of the Music Library Association*, 2004. 61(2). 454-456.
213. Lam J. *Chinese Music and its Globalized Past and Present*, *Macalester International*. 2004. 21 (1): 9.
214. Lei Weng. Influences of Chinese Traditional Cultures on Chinese Composers in the United States since the 1980s, as Exemplified in Their Piano Works :

- D.M.A. diss.; Division of Graduate Studies and Research of the Univ. of Cincinnati. USA, 2008. 176 p.
215. Li Huaxin (2023) Development of Chinese Piano Art of The 20th Century in the Context of Adaptation of Western Influences. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, 2023 No. 3 P.123-129
216. Lin Lezhi. Unterrichtsordnung der Anglo-Chinese College. Chen Xuexun (hrsg.): Lehrnachsschlagewerk der chinesischen Erziehungsgeschichte in Neuzeit. Band III. Beijing, 1986. P. 138 – 150.
217. Lindorff J. (2004). Missionaries, Keyboards and Musical Exchange in the Ming and Qing Courts, *Early Music*. 2004. 414.
218. Liu C. C. A Critical History of New Music in China. Hong Kong : The Chinese University of Hong Kong, 2010. 960 p.
219. Lok Ng. Modern Chinese Piano Composition and its Role in Western Classical Musik: A study of Huang An-Lun's Piano Concerto № 2 in C Minor, Op. 57 : D.M.A. diss.; Univ. of North Texas. USA, 2006. 139 p.
220. Lu Jie. The Category of —Concept|| in the Paradigm of European and Chinese Music Cultures. *Educational and behavioral Issues in Modern World II. Collected Works*. Ternopil, 2014. P. 155-165.
221. Mao Cui. The best carrier of inheritance and development of Chinese national music culture. Hunan Normal University, 2011. 325 p..
222. Mittler Barbara, Emi Chua. *Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1997. 516 p.
223. Mittler Barbara. *Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949*. 253 p.
224. Mungello, D. *The Great Encounter of China and the West, 1500-1800*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers. 2009. 331 p.
225. Pei Yushu. An Analysis of the Attempted Amalgamation of Western and Chinese Musical Elements in Huang An-lun's Piano Concerto in G minor, Op. 25b. : Ph.D. diss; Univ. of North Texas. Denton, 1997. 41 p.

226. Robertson Roland. *Globalization: Social Theory and Global Culture* (Theory, Culture & Society Series). SAGE Publications, 1992. Printed in Great Britain by The Cromwell Press Ltd, Broughton Gifford, Melksham, Wiltshire. 310 p.
227. Sebes J. Schobert S.J. *The Treaty of Nerchinsk (Nipchu). A Case Study of the Initial Period of Sino-Russian Diplomatic Relations Based on the Unpublished Diary of Father Thomas Pereyra of the Society of Jesus*. Macau, 1999, s. 257 – 260.
228. Shen Sin-Yan. *Chinese Music in the 20th Century*. Chicago : Chinese Music Society of North America, 2001. 284 p.
229. Shinichi Suzuki. *Nurtured by Love: The Classic Approach to Talent Education*. Translated by Waltraud Suzuki. 2003. 111 p.
230. Sun Jinan. *Musikerziehungsgeschichte am Jahrestag in der Neuzeit (1840-2000)*, 2004. S. 9-10.
231. *The Cambridge history of Chinese literature* / edited by Kang-i Sun Chang and Stephen Owen. Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 2010. Vol. 1. 711 p.
232. *Time Place and Music. An anthology of ethnomusicology observation c. 1550 to c. 1800* / Ed. F. Harrison. Amsterdam: Frist Knuf, 1973. 221 p.
233. Utz Ch. *Cultural Accommodation and Exchange in the Refugee Experience: A German-Jewish Musician in hanghai*. 337 p.
234. Wang Hui. *China from Empire to Nation-State*. Translated by Michael Gibbs Hill. Harvard University Press, 2014. 200 p.
235. Wing Yung. *My Life in China and America*. New York, 1909. 320 p.
236. Wong Hoi Yan. *Recurrence as Identity in Chen Yi's Music. A Thesis Submitted in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree of Master of Philosophy in Music (Theory)*. The Chinese University of Hong Kong, 2007. 161 p. P. 9-10
237. Wonhoven Frank. *Developments in Mainland China's New Music. Part I: From China to the United States*. 227 p.

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

ДОДАТКИ

Додаток А

Список публікацій здобувача за темою дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Дін Чжуцсян. Діалог «Схід-Захід» у камерноінструментальній музиці Китаю на прикладі творчості Ван Силинь та Ван Ін. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. 2024. № 2. С. 285–290.
DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308412>
2. Дін Чжуцсян. Жанрова модель та взаємодія музичних традицій у китайському камерноінструментальному ансамблі з фортепіано. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. 2024. № 3. С. 248–253.
DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313327>
3. Ding Zhuxiang. Historical and cultural aspects of the evolution of two-piano music in China. No. 3 (2024): Sloboda Art Studies.P.72-75
DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.3.13>

Стаття у закордонному виданні

4. Ding Zhuxiang. Clavier urtext as an ensemble score. N the artistic culture of baroque. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, 2024 No.3 152-159
DOI: [10.30525/2592-8813-2024-3-15](https://doi.org/10.30525/2592-8813-2024-3-15)

Опубліковані праці апробаційного характеру

5. Ding Zhuxiang. Challenges in Classifying Piano Duos: Logical Inconsistencies and Genre Distinctions *матеріали II міжнародної конференції. Латвійська академія музики імені Я. Вітола. Рига. 14-15 листопада 2024 р. С. 84-85.*
6. Дін Чжуцсян. Розвиток гри на двох фортепіано: історія, розвиток та перспективи. 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. 14-16
7. Дін Чжуцян. Аранжування як провідна риса китайського національного музичного мистецтва. Дизайн та мистецтво в контексті соціокультурного розвитку: Матеріали міжнародної наук.-практ. конф. Херсонський національний технічний університет: 9 -11 жовтня 2024. С. 63-65

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 тому числі міжнародних: «Art and Cultural studies» (Латвія, Ріга, 2024); «Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії» (Київ, 2024); «Дизайн та мистецтво в контексті соціокультурного розвитку» (Хмельницький, 2024).