

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

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЧЖАО ЮЕ

УДК: 37.015.31:111.852]-053.6:[373.5.018.54:78]](043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

ЦИКЛІЧНІ ФОРМИ У КИТАЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ

МУЗИЦІ ХХ - ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

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

_____ Чжао Юе

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

Суми –2023

АНОТАЦІЯ

Чжао Юе. Циклічні форми у китайській фортепіанній музиці ХХ - початку ХХІ століть. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

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

Дисертація присвячена комплексному висвітленню змістовних та жанрово-стильових особливостей функціонування циклічних форм фортепіанного мистецтва Китаю як потужної частини загального китайського музичного розвитку. Циклічні композиції з відкритістю щодо кількості елементів, чинників об'єднання, стильових і звукоутворюючих тенденцій розглядаються як такі, що склали потенційно широкий простір для реалізації китайського філософського підходу до музичного мистецтва.

У роботі розглянуто історію поширення інструменту фортепіано, яке йде витоками своєї історії на Захід та набуття ним значення носія музичної культури у Китаю. Визначено шляхи створення мистецького діалогу «Схід-Захід», а також зазначено, що характер діалогічних відносин на міжкультурному рівні виявляється практично єдиною можливістю «паритетного соціуму».

Визначено, що міжкультурний діалог обумовив нові підходи до трактовки циклічних форм у фортепіанній китайській музиці де акцентовано на збереженні власних традицій з адаптацією та асиміляцією європейської музики. Доведено, що специфіка формування власної концептуальної стильової парадигми визначила жанрові, формотворчі та сенсотворчі вектори розвитку китайської фортепіанної культури. Циклічні форми у такому контексті стали тією базою, де набули можливостей збереження традицій в контексті адаптації новітніх практик.

Відповідно до розвитку музичної, соціально-історичної культури Китаю та аналізу наукових розвідок виведено нову періодизацію у розвитку китайського фортепіанного мистецтва (1915–1950-ті; 1950-ті-1970-ті; 1980–2010-ті рр.), яка ґрунтується на також співвідношенні етапів історії КНР зі стильовою орієнтацією у творчості китайських композиторів.

Виокремлено основні стильові тенденції у китайській фортепіанній музиці, які пропагували контамінацію європейських стилів відносно національної традиції. У процесі стилеформування виокремлюються такі лінії:

- «європейсько-орієнтована», яка спирається на традиції європейського романтичного мистецтва (щодо жанрів, форм, засобів виразності);

- «національно-орієнтована» (у творчості Ін Ченцзуна, Чу Ванхуа, Ван Цзяньчжуна, Ду Мінсіня), яка виникає як результат синтетичного сплаву особливостей національного музичного мислення, що тяжіє до програмності та образної конкретності, естетичних установок 1950-х–1970-х років, декларованих владою Нового Китаю, та прихованого впливу європейського романтизму.

Розглянуто особливості функціонування «китайського стилю», який спрямовано на використання компонентів регіональних стилів народної музики («синьцзянського», «шаньбейського», «гуандунського», «сичуаньського») у композиторській творчості, які вплинули на формування циклічності як способами розгортання музичної думки.

Визначено, що специфіка циклічних форм полягає у її трактуванні як одної з центральних фортепіанних структур серед китайських форм, що зародилася у традиційному театрі сіцюй.

Виявлено типологічні відмінності окремих циклічних форм від західноєвропейських зразків. Зокрема, форма рондо в китайській традиції відрізняється зміною змістового навантаження на рефрен та епізоди – останні мають вирішальне значення для створення художнього образу та визначення шляхів розвитку музичної думки. Акцентовано, що у тричастинних формах, згідно з філософською традицією, що склалася у конфуціанстві, де не

передбачено другорядності у складових мистецького твору, не яскраво виражена ієрархічна підпорядкованість між темами. Основною метою стає донесення цінності та краси усього існуючого у їх єдності розвитку. Це обумовлює, що у тричастинної форми в китайській традиційній музиці метою стає не діалектичність, як основа розвитку, а поступове розгортання художнього образу, яке забезпечено через зміни метротемпу або через появу в тому самому інтонаційному матеріалі ознак іншого жанру.

Виявлено, що варіаційна форма в китайській традиційній музиці – одна з найпоширеніших. Головною темою в китайській музиці часто використовуються популярні народні пісні (цзюйпай). У китайській традиції склалося три основні різновиди варіаційної форми, серед яких розрізняють варіації цзяхуа, вільні варіації, варіації баньші. Доведено, що типи китайської варіаційної форми близькі аналогічним різновидам, що склалися в європейській музиці, що дозволяє стверджувати думку про синхронність перебігу історичних процесів у різних національних культурах.

Виявлено, що сюїтна форма є найбільш близькою за розвитком до європейського дискурсу. Визначено, що становлення сюїти у китайській музиці обумовлено її кристалічною цілісністю з позицій бінарності розвитку у європейській традиції, а саме від танцювальних жанрів до циклу програмних мініатюр зі збереженням контрастності. В сюїті найяскравіше можна спостерігати органічний синтез європейської музичної форми та китайської національної музичної мови, а також використання національних ладів, зокрема пентатоніки.

Проаналізовано ряд творів, серед яких, наведено сюїту «Живопис Хігашіяма Кайї» композитора Ван Лісаня як приклад інтроспективної звукозображальної картини. Зазначений цикл постає як традиційний у своїй специфіці імпрісіоністичний за технікою твору, де ряд п'єс, що поєднанні однією темою, утворюють гармонійну цілісність й слугують ілюстрацією стихій природи у її різному стані. Кожна п'єса з сюїтного циклу має програмну назву, а також свою власну техніку викладення. Даний твір демонструє

традиційні підходи до створення сюїтного циклу, водночас він не містить контрастності й дозволяє зберігати національні тенденції у мистецтві, зокрема мистецтві споглядання.

На прикладі використання регіональних зразків музичної культури у фортепіанній творчості, таких як «синьцзянський», «гуандунський», «сичуаньський» та «шанбейський» розглянуто цикли, що створені у «китайському стилі». Одним з таким визначено «Танець Синьцзяна» Дін Шаньде, де використано не тільки синьцзянський стиль а й певне романтичне занурення у світовідчуття громадянина Нового Китаю, де порівнюється сьогодення, минуле та майбутнє. Висвітлено, імпровізаційний підхід, який є основою даного стилю та є притаманним романтичному викладу фактури.

До зразків «шанбейського стилю» належить відомий твір композитора Ван Лісяня п'єса «Лан Хуахуа» та Чжоу Гуанжень Варіації на тему шаньбейської народної пісні де використано розвиток варіаційної техніки у контексті регіонального стилю та використовується варіювання метроритмічної складової. Визначено особливість втілення програмності у варіаційному циклі Чжоу Гуанжень, де запропоновано програмні заголовки груп варіацій, які пояснюють зміст і наміри композитора у використанні тих чи тих виразних засобів.

«Гуандунський стиль» забезпечує розквіт масштабності у китайській музичній культурі, поступовий відхід від мініатюрності. Наведено фортепіанні транскрипції «Хмари наздоганяють місяць» Ван Цзяньчжуна та «Осінній місяць над спокійним озером» Чень Пейсюня.

«Сичуаньський стиль» розглянуто на прикладі сюїти «Картини Башу» Хуан Хувей, де акцентовано на імітації звучання специфічних для регіону національних інструментів.

Визначено, що регіональні стилі та їх втілення у фортепіанній творчості є проєкцією складових китайського стилю з його акцентом на збереження традиційних цінностей: імпровізаційності, аранжуванні, національного інструментарію тощо.

Розглянуто як приклад сонатно-циклічної форми Перший китайський фортепіанний концерт «Річка Хуанхе», який належить Інью Ченцзуну та авторській групі у складі Чу Ванхуа, Лю Чжуан, Шен Ліхуна, Ші Шучена та Сюй Фейсіна та проаналізовано фортепіанний концерт Лю Дуньнаня «Гірський ліс». Зазначені твори розглядаються як масштабний приклад втілення романтичних тенденцій та адаптації форми під національну традицію. З'ясовано, що наскрізний розвиток забезпечено через семантичну єдність фольклорних мелодій та елементів її виразності.

Виявлено, що традиції Пекінської опери також збережено у творчості Чжан Чжао у фортепіанному опусі «Пі Хуан», який за структурою тяжіє до варіаційного циклу з відокремленими п'єсами, які вводяться подібно до зміни номерів у опері.

Підсумовуючи наведене, визначено, що фортепіанна творчість китайських композиторів ХХ – початку ХХІ століття, була спрямована на інтелектуальне збереження національних чинників шляхом їх збереження у циклічних формах через образно-семантичну сферу. Проведений аналіз циклічних форм як способу реалізації розгортання музичної думки у таких творах як сюїтний цикл, варіаційний цикл, концерт (як прояв сонатного циклу), а також творів, що мають циклічність розгортання у презентації тематичного матеріалу та шляхів його розвитку надає підстав стверджувати значення циклічності, як пріоритетної форми для композиторів ХХ -початку ХХІ століття, а також передбачати перспективність вивчення циклічності, як невід'ємної складової культури Китаю.

Ключові слова: музична культура, фортепіанна музика, китайський стиль, традиційність, циклічні форми, сюїтний цикл, варіаційний цикл.

Список публікацій здобувача
Статті у наукових фахових виданнях України

1. Чжао Юе. Варіаційна форма у китайській фортепіанній музиці. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* (напрямок «Мистецтвознавство»). 2022. № 40-41. С. 110-114. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.533>
2. Чжао Юе. Жанрова специфіка у китайській фортепіанній музиці як національний код. *Арт-Платформа*. 2022. № 5. С. 81-96. <https://doi.org/10.51209/platform.1.5.2022.81-96>
3. Чжао Юе. Періодизація фортепіанної культури Китаю у дискурсі наукових підходів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 2. С. 188-192

Стаття у закордонному виданні

4. Чжао Юе. Chinese musical culture in the discourse of systemic unity. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. 2022. № 6 (50). С. 37–40.

Опубліковані праці апробаційного характеру

5. Чжао Юе. Походження китайської фортепіанної культури як приклад діалогу культур. *Мистецькі дослідження: різні сфери, підходи, досвід: матер. І міжнародної конференції*. Латвійська академія музики імені Я. Вітола. Рига. 13-14 травня 2022 р. С. 82-88
6. 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
7. 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.

ABSTRACT

Zhao Yue. Cyclic forms in Chinese piano music of the 20th – the beginning of the 21st century. - Qualifying research paper with manuscript rights.

Dissertation for the Doctor of Philosophy degree in knowledge 02 - Culture and art, in the specialty 025 - Musical art. Sumy A.S. Makarenko state pedagogical university, Sumy, 2023.

The dissertation is devoted to the comprehensive coverage of the substantive and genre-stylistic features of the functioning of cyclical forms of Chinese piano art as a powerful part of the overall Chinese musical development. Cyclic compositions with openness regarding the number of elements, unifying factors, and stylistic and sound-forming trends are considered potentially wide spaces for the realization of the Chinese philosophical approach to musical art.

The science job examines the history of the spread of the piano instrument, which traces its history to the West and its acquisition of the importance of a carrier of musical culture in China. The ways of creating an «East-West» artistic dialogue are defined, and it is also stated that the nature of dialogic relations at the intercultural level is practically the only possibility of a «parity society».

It was determined that the intercultural dialogue led to new approaches to the interpretation of cyclical forms in Chinese piano music, where the emphasis is on preserving one's own traditions with the adaptation and assimilation of European music. It is proved that the specifics of the formation of one's own conceptual style paradigm determined the genre, form-creating and sense-creating vectors of the development of Chinese piano culture. Cyclical forms in such a context became the basis where they gained the ability to preserve traditions in the context of adapting the latest practices.

In accordance with the development of the musical, socio-historical culture of China and the analysis of scientific research, a new periodization in the development

of Chinese piano art (1915–1950; 1950–1970; 1980–2010) was derived, which is also based on the relationship between the stages of the history of the People's Republic of China and the stylistic orientation in the works of Chinese composers.

The main stylistic trends in Chinese piano music are singled out, which promoted the contamination of European styles relative to the national tradition. In the process of style reformation, the following lines are distinguished:

- «european-oriented», which is based on the traditions of European romantic art (in terms of genres, forms, means of expression);

- «nationally oriented» (in the works of Yin Chengzong, Chu Wanghua, Wang Jianzhong, Du Mingxin), which arises as a result of a synthetic amalgamation of the features of national musical thinking, which gravitates towards programming and figurative concreteness, aesthetic attitudes of the 1950s-1970s years declared by the authorities of New China and the hidden influence of European romanticism.

The peculiarities of the functioning of the «Chinese style», which is aimed at the use of components of regional styles of folk music («Xinjiang», «Shanbei», «Guangdong», «Sichuan») in the composer's creativity, which influenced the formation of cyclicity as ways of unfolding musical thought, are considered.

It has been determined that the specificity of cyclical forms lies in its interpretation as one of the central piano structures among Chinese forms that originated in the traditional theater of sitsui.

Typological differences of individual cyclical forms from Western European samples have been revealed. In particular, the form of the rondo in the Chinese tradition is distinguished by a change in the content load of the refrain and episodes - the latter are of crucial importance for creating an artistic image and determining the ways of development of musical thought. It is emphasized that in three-part forms, according to the philosophical tradition developed in Confucianism, which does not provide for the secondary nature of the components of an artistic work, the hierarchical subordination between themes is not clearly expressed. The main goal is to convey the value and beauty of everything that exists in their unity of development. This determines that the goal of the three-part form in Chinese

traditional music is not dialectic as the basis of development, but the gradual unfolding of the artistic image, which is ensured through changes in metrotempo or through the appearance of features of another genre in the same intonation material.

Typological differences of individual cyclical forms from Western European samples have been revealed. In particular, the form of the rondo in the Chinese tradition is distinguished by a change in the content load of the refrain and episodes - the latter are of crucial importance for creating an artistic image and determining the ways of development of musical thought. It is emphasized that in three-part forms, according to the philosophical tradition developed in Confucianism, which does not provide for the secondary nature of the components of an artistic work, the hierarchical subordination between themes is not clearly expressed. The main goal is to convey the value and beauty of everything that exists in their unity of development. This determines that the goal of the three-part form in Chinese traditional music is not dialectic as the basis of development, but the gradual unfolding of the artistic image, which is ensured through changes in metrotempo or through the appearance of features of another genre in the same intonation material.

It was found that the variation form in Chinese traditional music is one of the most common. Popular folk songs (cuipai) are often used as the main theme in Chinese music. In the Chinese tradition, there are three main types of variation form, among which there are jiahua variations, free variations, and banshee variations. It has been proved that the types of Chinese variational form are close to similar varieties that have developed in European music, which allows us to affirm the opinion about the synchronicity of the course of historical processes in different national cultures.

It was found that the suite form is the closest in terms of development to the European discourse. It was determined that the formation of the suite in Chinese music is due to its crystalline integrity from the standpoint of the binary development in the European tradition, namely from dance genres to a cycle of program miniatures with preservation of contrast. In the suite, you can most vividly observe

the organic synthesis of the European musical form and the Chinese national musical language, as well as the use of national modes, in particular pentatonic.

A number of works are analyzed, including the suite «The Painting of Higashiyama Kayi» by the composer Wang Lisan as an example of an introspective sound-image picture. The mentioned cycle appears as a traditional, impressionistic work in its technique, where a number of pieces combined by one theme form a harmonious whole and serve as an illustration of the elements of nature in its various states. Each piece from the suite cycle has a program name, as well as its own presentation technique. This work demonstrates traditional approaches to the creation of a suite cycle, at the same time it does not contain contrast and allows preserving national trends in art, in particular the art of contemplation.

On the example of the use of regional samples of musical culture in piano works, such as «Xinjiang», «Guangdong», «Sichuan» and «Shanbei», the cycles created in the «Chinese style» are considered. Ding Shande's «Xinjiang Dance» is one of them, where not only the Xinjiang style is used, but also a certain romantic immersion in the worldview of a citizen of New China, where the present, past and future are compared. The improvisational approach is highlighted, which is the basis of this style and is inherent in the romantic presentation of the texture.

Examples of the «Shanbei style» include the well-known work of the composer Wang Lishan, the play «Lan Huahua» and Zhou Guangzhen's Variations on the theme of a Shanbei folk song, which uses the development of variation technique in the context of the regional style and uses variations of the metrorhythmic component. The peculiarity of the embodiment of programming in Zhou Guangzhen's variation cycle is determined, where program headings of groups of variations are proposed, which explain the content and intentions of the composer in the use of certain expressive means.

«Guangdong style» provides the flowering of scale in Chinese musical culture, a gradual departure from miniature. Piano transcriptions of Wang Jianzhong's «Clouds Catching Up with the Moon» and Chen Peixun's «Autumn Moon Over the Calm Lake» are provided.

«Sichuan style» is considered on the example of Huang Huwei's «Bashu Painting» suite, where the emphasis is on the imitation of the sound of national instruments specific to the region.

It was determined that regional styles and their embodiment in piano creativity are a projection of the components of the Chinese style with its emphasis on the preservation of traditional values: improvisation, arrangement, national instrumentation, etc.

The First Chinese Piano Concerto «Yellow River», which belongs to Yin Chengzong and the author's group consisting of Chu Wanghua, Liu Zhuang, Shen Lihong, Shi Shuchen and Xu Feixing, is considered an example of the sonata-cyclic form, and Liu Dunnan's piano concerto «Mountain Forest» is analyzed. These works are considered large-scale examples of the embodiment of romantic tendencies and the adaptation of the form to the national tradition. It was found that the end-to-end development is ensured through the semantic unity of folklore melodies and elements of their expressiveness.

Peking Opera traditions are also found to be preserved in Zhang Zhao's piano opus Pi Huang, which in structure tends towards a variation cycle with isolated pieces that echo the changing numbers in the opera.

Summarizing the above, it is determined that the piano work of Chinese composers of the 20th and early 21st centuries was aimed at the entelechy preservation of national factors by preserving them in cyclical forms through the image-semantic sphere. The conducted cross-analysis of cyclical forms as a way of realizing the unfolding of musical thought in such works as a suite cycle, a variation cycle, a concerto (as a manifestation of a sonata cycle), as well as works that have a cyclical unfolding in the presentation of thematic material and ways of its development provides grounds for affirming the importance of cyclicity, as a priority form for composers of the 20th - beginning of the 21st century, as well as predicting the perspective of studying cyclicity as an integral part of Chinese culture.

Key words: musical culture, piano music, Chinese style, traditionality, cyclic forms, suite cycle, variation cycle.

List of author's publications

Research works

in which the main scientific results of the thesis are published

1. Zhao Yue (2022). Variatsiyna forma u kytays'kiy fortepianniyy muzytsi [Variational form in the piano works of Chinese composers] *Ukrayins'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku*. № 40-41. S. 110-114.
2. Zhao Yue (2022). Zhanrova spetsyfika u kytays'kiy fortepianniyy muzytsi yak natsional'nyy kod [Genre specifics in Chinese piano music as a national cultural code]. *Art-Platforma*. № 5. S. 81-96. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.5.2022.81-96>
3. Zhao Yue (2022). Periodyzatsiya fortepiannoyi kul'tury Kytayu u dyskursi naukovykh pidkhodiv [Periodization of China's piano culture in the discourse of approaches.]. *Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv*. № 2. S. 188-192 DOI 10.32461/2226-3209.2.2022.262274.

Research work which publishes the main scientific results

in international publications

4. Zhao Yue (2022). Chinese musical culture in the discourse of systemic unity. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. № 6 (50). C. 37–40.

Research works

which certify the approbation of the materials of the thesis

5. Zhao Yue (2022). Zhao The origin of Chinese piano culture as an example of the dialogue of cultures. Artistic research: different areas, approaches, experience: mater. I international conference. Latvian Academy of Music named after Y. Vitola. Riga. pp. 82-88.
6. Zhao Yue (2022). Spetsyfika kytays'koyi muzychnoyi kul'tury yak filosof's'ko-kul'turnyy kod [Specificity of Chinese musical culture as a philosophical and cultural code]. *Mystetstvo estrady: problemy*

vykonavs'koyi praktyky, systemy osvity y naukovykh doslidzhen' : mater. V Vseukrayins'koyi naukovo-praktychnoyi konferentsiyi Kyiv. 2022. S.97-98

7. Zhao Yue (2022). Tradytsiyna muzyka Kytayu: do pytannya natsional'noho instrumentariyu. mater. Vseukr. nauk.-prakt. konf. «Suchasnyy kul'turno-mystets'kyi prostir: kreatyvni ta informatsiyno-komunikatyvni transformatsiyi». Kyiv. S. 110-112

ЗМІСТ

ВСТУП.....	16
РОЗДІЛ 1. МИСТЕЦТВОЗНАВЧО-ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КИТАЮ.	23
1.1. Музична культура Китаю у контексті мистецтвознавчих досліджень.....	23
1.2. Становлення музичної культури Китаю ХХ ст. у європейському векторі.....	39
Висновки до першого розділу.....	55
РОЗДІЛ 2. КИТАЙСЬКА ФОРТЕПІАННА МУЗИКА У ДИНАМІЦІ СМИСЛОВИХ ЗМІН ХХ- ПОЧАТКУ ХХІ СТ.....	58
2.1. Фортепіанна музика Китаю у культурно-історичному дискурсі епохи.....	58
2.2. Стилєві контамінації китайської фортепіанної музики.....	74
Висновки до другого розділу.....	96
РОЗДІЛ 3. ЦИКЛІЧНІ ФОРМИ У КИТАЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ.....	99
3.1. Циклічні форми у китайській фортепіанній музиці: специфіка та типологія.....	99
3.2. Особливості втілення циклічності у творчості провідних композиторів Китаю ХХ-ХХІ ст.....	119
Висновки до третього розділу.....	148
ВИСНОВКИ.....	151
СПИСО ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	159
Додатки.....	178

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Актуальність даного дослідження зумовлена комплексом взаємопов'язаних факторів та процесів, що відбувається у загальному просторі розвитку світової музичної культури. Створення сучасної та цілісної картини музики ХХ століття вимагає пильної уваги не лише до численних областей музичної науки та практики, а й до різних національних (зокрема, позаєвропейських) шкіл, які сьогодні отримали нові умови для інтенсивного розвитку. Музичний інструмент фортепіано, як такий що йде витоками своєї історії на Захід, нині стало у Китаї найважливішим носієм музичної культури. З моменту появи в країні першого інструменту, за століття з гаком фортепіано вкоренилося на китайському ґрунті, а фортепіанна культура набула значення основного сегмента та рушійної сили, що сприяє розвитку та поглибленню загальної музичної культури. Звернення до фортепіанного мистецтва Китаю вбачається вельми цікавим напрямком для вивчення у зв'язку з доцільністю та перспективністю вивчення музичної культури з позицій мультикультуралізму, що потенційно передбачає розширення можливостей сучасного музикознавства та виконавства. Фортепіанна творчість китайських композиторів дедалі більше привертає себе світової громадськості, що неминуче активізує і дослідницьку думку. Йдеться про необхідність глибокого осмислення різноманітних явищ у цій галузі, де при достатньо загальних, всеохоплюючих поняттях, таких як періодизація фортепіанної культури, шляхи її розвитку, стильові тенденції, вивчення окремих персоналій висувуються питання щодо форми творів, що функціонують у всіх зазначених векторах.

Варто наголосити, що розлога дослідницька робота проводиться переважно з позицій вивчення стилістики сучасної китайської фортепіанної музики, її зв'язків з іншими музичними культурами, творчістю провідних композиторів та піаністів-виконавців. Серед них можна навести роботи Цюй Ва, Хуан Пін, Ван Ін, Фан Юй, Цинь Цінь та інші), у яких переважно

розкривається ті чи ті складові китайської музичної культури у контексті діалогу «Схід-Захід». Досліджень щодо формотворчих тенденцій у китайській фортепіанній музики майже немає, серед таких можна навести тільки окремі наукові розвідки, котрі присвячені висвітленню деяких творів та передбачають аналіз форми, а саме наукові статті Лю Сяосі та Пенфей Сунь, Мін Мін Лян та Чень Шуюнь.

Інтерес до форми обумовлено потребою людини сприймати будь-яке мистецьке явище у його концептуальній цілісності й саме форма може бути тим феноменом, який несе елементи постійного (безпосередньо формоструктура) та залежного від стильових віянь, індивідуалізації підходів тощо. Звернення до циклічних форм китайської музики обумовлено тим, що активізація становлення та розвитку фортепіанної культури Китаю прийшла на початок ХХ століття – час, коли у західній музичній культурі панував інтерес композиторів до створення багаточастинних циклічних форм. Особливо помітно циклічність у формуванні музичної культури проявила себе у першій половині ХХ ст., коли у західноєвропейській музиці настає період розквіту циклічних форм, насамперед несонатних. Цей час характеризується мозаїчністю та змішанням стилів. Експерименти та пошуки поєднуються з підвищеною увагою до попередніх традицій й саме в цей час відбувається активна інтеграція західної культури у східну, що суттєво впливає на фортепіанне мистецтво Китаю. Циклічні композиції з відсутністю жорстких умов щодо кількості елементів, чинників об'єднання, стильових і звукоутворюючих тенденцій задають низку питань. Вони пов'язані з осмисленням складних та цікавих процесів, які протікали в еволюції багаточасткової форми та склали потенційно широкий простір для реалізації китайського підходу до музичного мистецтва. Наявність значного обсягу фортепіанної музики Китаю (починаючи з 1915 – часу появи першого твору китайського композитора для цього інструменту) дозволяє виявити певні формотворчі особливості, а зв'язки з західною культурою визначити спільності та відмінності у реалізації концепції циклу у музичному

культурупросторі. Зазначене дозволяє стверджувати актуальність щодо вивчення формотворчої специфіки китайської фортепіанної музики, а саме циклічності, що здатне сприяти поглибленому вивченню різних аспектів музичної культури Китаю та сприятиме більшому розумінню музики та проникненню у її образний світ.

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

Дисертація виконана на кафедрі образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології (з 1.03.2023 перейменована на кафедру музикознавства та культурології) Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка згідно з науковими темами кафедри «Українське мистецтво в процесі світової інтеграції: від минулого до сьогодення» (державний реєстраційний номер 0116U000896) та «Тенденції розвитку української культури і мистецтва минулого та сьогодення у контексті світової інтеграції» (державний реєстраційний номер 0121U107489). Тему дисертації затверджено вченою радою Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (протокол № 5 від 23 грудня 2019 року).

Мета дослідження полягає у розкритті специфіки циклічних форм китайської фортепіанної музики ХХ-початку ХХІ століття.

Відповідно до мети сформульовано такі завдання:

1. Висвітлити стан розробки музичної культури Китаю у мистецтвознавчих дослідженнях.
2. Проаналізувати становлення музичної культури Китаю у дискурсі європейського впливу.
3. Систематизувати етапи розвитку китайської фортепіанної культури.
4. Виокремити стильові тенденції китайської фортепіанної музики.
5. Розкрити специфіку та типологію циклічних формоутворень у китайській фортепіанній музиці на прикладі творчості провідних композиторів Китаю ХХ-ХХІ ст.

Об'єкт дослідження – музична культура Китаю.

Предмет дослідження – циклічні форми у китайській фортепіанній музиці ХХ-ХХІ століття.

Хронологічні межі дослідження визначаються, з одного боку, характеристиками основних етапів формування фортепіанної культури, а з іншого – актуалізацією циклічності як характерної риси музичної культури ХХ-початку ХХІ століття. Переважно дослідженню підлягає ХХ століття як першооснова концептуальних поглядів щодо формотворення у китайській фортепіанній культурі.

Матеріалом дослідження є, по-перше, наукова література, присвячена питанням китайської музичної культури, комунікативному функціоналу музичного мистецтва та зокрема діалогу культур «Схід-Захід», а по-друге, творам та безпосередньо нотним текстам китайських композиторів. Їхній вибір був обумовлений необхідністю аналізу композицій, що належать до різних періодів та є найбільш повним відображенням у творі специфіки того чи іншого формотворчого напрямку з позицій циклічності; високими художніми достоїнствами творів та їх затребуваністю у концертній та педагогічній практиці.

Методологічна база дослідження утворюється сумою методичних підходів, серед яких головними постають культурологічний (дозволяє розкривати специфіку китайської музичної культури та семантику жанрових форм у галузі фортепіанного мистецтва), семіологічний (веде до вивчення специфічних особливостей музичної мови, що лежить в основі творення циклічної форми, зокрема у регіональному контексті), текстологічний (обумовлений інтерпретативною специфікою музичного твору) та компаративний мистецтвознавчий (передбачає широке, водночас аналітично поглиблене, порівняння різних мистецьких видів та форм). Також, варто навести такі методи як історичний (огляд розвитку фортепіанної творчості китайських композиторів) та порівняльно-аналітичний (для виявлення

специфічних рис аналізованих творів та особливостей творчого підходу композитора у роботі із реалізацією циклічності у формі).

Узагальнюючим стає діалогічний дискурсивний підхід, який розвивається впродовж всього дослідження та визначає його категоріальні настанови. Поставлена в дисертаційному дослідженні проблема вимагає комплексного залучення методичних підходів таких галузей суміжних гуманітарних наук, як філософська естетика, соціальна психологія, музична психологія, когнітивістика тощо.

Теоретична база дисертації сформована відповідно до зазначених методологічних напрямів. У монографіях Сун Яна, Цзен Сяоаня Ян Юаня, висвітлено один із аспектів цієї теми – втілення національних традицій та специфіки філософського світосприйняття у китайській фортепіанній музиці ХХ століття. Показовими в цьому сенсі є і роботи С. А. Айзенштадта, спрямовані на визначення шляхів розвитку стильових платформ музики Сходу. Окремо, варто наголосити на праці китайською мовою, що спрямовані на узагальнення розвитку фортепіанного мистецтва Китаю в ХХ столітті: до них відносяться монографії Бянь Мен, Ван Іна, Лі Сяосяо, Лі Хуаньчжі, Чжан Міна, Ван Чанкуя, Гао Байшен, Гу Юе, І. Дай, Ян Хунбіна, Чжан Хуея та ін. Також, варто зазначити роботи щодо жанрової проблематики у китайській фортепіанній музиці, а саме праці Го Хао, Лі Сяосяо, Пей Хана, Пан Вея, Сунь Вейбо, У На, Чи не На, Хуан Піна, Цюй Ва.

Специфіка творчого процесу, питання втілення національних традицій у китайській музиці (ширше – у музиці Сходу), діалогу культур та комунікативним процесам розглядаються також у працях українських дослідників О. Маркової, О. Рощенко, О. Самойленко, О. Шаповалової, а також китайською мовою – Вей Ліна, Дай Байшена, Лі Сунвеня, Лі Яньяна, Лян Маочуня, Лян Лея, Чень І, У Янь, Чжао Чэньсі, Ян Ліньюня, Ян Яньді та ін.

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

- досліджено та теоретично обґрунтовано нові підходи до періодизації китайського фортепіанного мистецтва відповідно з позицій синтезу композиторської творчості, стильового та соціоісторичного дискурсу;
- проаналізовано розвиток китайської музичної культури з позицій реалізації філософського підходу до мистецтва;
- обґрунтовано специфіку стильових контамінацій у фортепіанній музиці Китаю ХХ–ХХІ ст., а саме розглянуто основні шляхи запозичення, адаптації та асиміляції основних стилів західноєвропейської музики та їх перетворення у китайській фортепіанній музиці;
- визначено провідні циклічні форми у китайській фортепіанній музиці;
- проаналізовано основні різновиди циклічної форми на прикладах фортепіанних творів китайських композиторів ХХ-ХХІ ст. та введено їх до репертуарного обігу.

Уточнено поняття «китайський стиль» у формуванні фортепіанної культури Китаю.

Набули подальшого розвитку наукові положення про вивчення стилів та форм китайської музики, зокрема фортепіанної.

Введено в науковий обіг нові дослідження китайських науковців.

Практичне значення результатів дослідження полягає у можливості використання основних положень, матеріалів і висновків дисертації при написанні наукових праць на відповідну тематику; представляє інтерес для професійних музикантів (музикознавців, традиційних виконавців), мистецтвознавців, культурологів. Матеріали дисертації можуть бути використані в навчальних курсах вищої професійної музичної освіти («Історія фортепіанного виконавства», «Виконавська інтерпретація», «Аналіз музичних творів»).

Апробація результатів дослідження. Основні положення та висновки дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології, музикознавства та культурології (з 01.01.2023 р.) Сумського державного педагогічного університету імені

А. С. Макаренка (Суми, 2017 – 2021) і презентовані на наукових конференціях різних рівнів, у т.ч. *міжнародних*: «Artistic research: various fields, approaches, experiences» (Латвія, 2022 р.), *всеукраїнських*: «Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації» (Київ, 2022), «Культурні домінанти ХХІ століття: мистецька освіта» (Київ, 2022).

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

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається із анотацій, вступу, трьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (200 найменувань). Загальний обсяг дисертації становить 179 сторінок, основний текст викладено на 150 сторінках.

РОЗДІЛ 1

МИСТЕЦТВОЗНАВЧО-ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КИТАЮ

1.1. Музична культура Китаю у контексті мистецтвознавчих досліджень

Сучасне мистецтвознавство існує у безперервному пошуку нових можливостей для створення інтегративно-насиченого музичного простору, де дослідження китайського спадку створюють потенційно насичену вагому складову. Це обґрунтовано цілою низкою підстав, серед яких діалог та взаємодія китайської та європейської академічної музичних традицій обіймає не останню позицію. Історія музичної культури Китаю, її яскрава своєрідність обумовлює інтерес не тільки у мистецтвознавців, музикантів, виконавців, але й утворює широке дослідницьке поле для наукових досліджень у галузі культурології, педагогіки, філософії та інші. Суттєвий вплив на це вчинила сучасна активна інтеграція національних рис музичної культури Китаю у загальносвітовий контекст, а також доступ до міжнародної дослідницької бази науковців Сходу та Заходу.

Звертаючись до теми циклічності у китайській фортепіанній музиці, можна знайти достатньо розлогий перелік потенційних досліджень для опрацювання. При цьому у дослідженнях музичної культури Китаю, можна виокремити декілька напрямків, за яким на сьогодні розвивається ця дослідницька ланка. Насамперед це дослідження безпосередньо китайських науковців, які активізувалися наприкінці ХХ початку ХХІ ст. котрі стали підґрунтям для подальшого розвитку науково-творчої думки.

Серед них виокремлюються ті, що мають теоретично-історичний характер, методичний, інструментально-репертуарний, персоніфікований, а також дослідження вокального мистецтва Китаю.

Відповідно до теми нашого дослідження теоретико-методологічне поле обумовлено культурно-історичним, інструментально-репертуарним та

персоніфікованим типом дослідження. Інші були опрацьовані з метою опанування різноманітних підходів та методологічних пошуків відповідно до дослідження музичної культури та мистецтва у зазначеному відповідно до теми контексті.

Серед теоретично-історичних досліджень культурологічного характеру можна виокремити праці таких дослідників як Ті Чхуо, Цзінь Веньда, Цзюй Ціхун, Ян Інью. В цих дослідженнях розглядається історія розвитку китайської музики в контексті її становлення. Варто відзначити, що значної уваги у дослідженнях приділяється обґрунтуванню потреби збереження національної традиції на кожному етапі становлення китайської культури, а також виокремлення найбільш важливих чинників для формування академічної культури. Так, Ті Чхуо у своїй праці «Нова історія китайської музики», наводить такі характерні риси як філософське підґрунтя, а саме концепцію п'яти сил [107, с. 32].

Відповідно до цієї концепції існує п'ять елементів, п'ять сторін світу, п'ять кольорів та чотири символи які утворюють цілісність світобуття. Так, п'ять сторін світу: схід, південь, центр, захід, північ, які вміщують п'ять кольорів: зелений, червоний, жовтий, білий, чорний, створюють простір для чотирьох символів зелений дракон, червоний горобець, білий тигр, чорна черепаха (чорний воїн), а п'ять елементів (дерево, вогонь, земля, метал, вода) знаходяться у відносинах взаємопородження та взаємообумовленості.

Продовжує цю тезу Ян Менлі. У його дослідженні «Статті по давньокитайській музиці» вода народжує дерево, дерево народжує вогонь, вогонь народжує землю, земля породжує метал, метал породжує воду. Їм також властиве взаємне подолання – дерево знищує землю, земля знищує воду, вода знищує вогонь, вогонь знищує метал, метал знищує дерево [155, с. 42-44].

Взаємопородження та взаємоподолання зумовлюють порядок усіх речей та обумовлюють концептуальність п'яти елементів як символу світосприйняття. Ця філософська концепція, на яку спиралися на практиці давньокитайські майстри у всіх видах мистецтв та архітектурі, може

позиціонуватися як теоретичне обґрунтування для розвитку сучасної художньої творчості, про що свідчать як теоретичні обґрунтування та численні приклади художніх творів у галузі музичного, театрального, екранного, образотворчого мистецтв. Варто наголосити, що ця концепція імпліцитно входить й до таких робіт по історії культури та естетики Китаю: Ван Цзін «Загальна теорія мистецтв» [18], Пен Цзісян «Загальна теорія мистецтвознавства» [95], Ло Цин «Культура в музиці та музика в культурі» [69], Ван Цзяньхун «Вступ до мистецтва» [19], Сяо Хунфа «Древньокитайське мистецтво та його прояви» [106], Сюй Шучжен «Нові значення естетики мистецтва» [105], Цзян Байань «Музична культура та естетика» [130]. Їй достатньо чітко сформульована у дослідженнях Цюй Сяосун, на що вказує Фань Літянь де наголошено, що особливості китайської традиційної музики полягають у «психологічному відчутті часу, що є статичним, а у китайській музиці є стан відстороненості, який відрізняється глибиною образу. <...> Що є статичне? Ви дивитеся на гори, на зірки і не думаєте, що вони рухаються. Навпаки, вони вселяють почуття чогось таємничого — саме через свою статичність» (переклад Янь Цзянаня) [117, 15].

Серед досліджень науковців Китаю, що склали музикознавчу базу дослідження варто акцентувати на аналітично-теоретичному дослідженні Ду Ясюн «Нариси народної музики всіх національних меншин Китаю», яке дозволило детально ознайомитися з ладобудовою, ритмоструктурними, композиційними, гармонічними та мелодійними особливостями регіональної та багатоетнічної музики народів Китаю та виокремити основну спільну рису, яка визначає китайську музичну традицію в цілому – імпровізаційності [46]. Варто додати, що до подібних висновків приходять й інші дослідники регіонального мистецького спадку, а саме Вей Фон, Лі Шусяо, Лін Жуйлань, Лю Сюечін, Сюй Буцзен.

Зазначена низка авторів, чії дослідження присвячені вивченню окремих регіональних специфічних рис, дозволяють визначити шляхи виокремлення циклічних форм у окрему інтегративну на рівні регіонів систему, яка своєю

чергою створила єдиний простір існування циклічності як своєрідного явища у загальнокитайській музичній культурі, як зображення філософсько-естетичної єдності ментального простору країни.

Серед робіт китайських музикознавців, варто також навести культурологічні дослідження щодо музичного діалогу «Схід-Захід» Гуань Цзяньхуа, Гао Ябін. В цих роботах дослідники звертаються до масової культури у структурі взаємодії китайської та західної музичних культур і виводять основні підстави які вплинули на формування фортепіанної музичної культури: Опіумні війни, діяльність християнських місіонерів, пошуки «китайського стилю», період Культурної революції тощо [34; 29].

Відповідно до вивчення фортепіанної музики, зокрема у її жанровому різноманітті було проаналізовано роботи дослідників, які присвячені насамперед вивченню та становленню фортепіанної композиторської школи та безпосередньо мистецтва в цілому. Серед них варто зазначити роботи Бянь Мен, за сутністю це перша робота, котра присвячена поглибленому вивченню становлення фортепіанної культури Китаю [8; 9].

Особлива цінність його роботи «Нариси становлення та розвитку фортепіанної культури» полягає у тому, що тут запропоновано періодизацію розвитку музичної культури, а саме фортепіанного мистецтва, у шести етапах. Ретельніше ці етапи у проєкції на становлення та дискурс циклічних форм буде розглянути надалі, а в контексті даного підрозділу доречно наголосити на тому факті, що саме ця робота вивчає можливості співвіднесення певного культурно-історичного континууму зі зверненням до різних жанрів циклічних форм фортепіанного мистецтва, що й, власне, обумовлює інтегративні зв'язки китайської музики з західноєвропейським мистецтвом та рівнем. Необхідно наголосити, що паралельно з вивченням впливу західноєвропейської музики на китайську музичну культуру у роботі проводять аналогії міжрегіонального становлення циклічних жанрів відповідно до історичного розвитку.

Доречним буде зазначити, що надалі, тема періодизації фортепіанної музики у її різноманітному прояві відповідно до стильових та формотворчих

чинників набула розвитку у працях Лі Хуаньчжи «Сучасна китайська музика» [65] і Ян Хунбіна «Китайська фортепіанна музична культура» [157]. Суттєвою різницею став той факт, що обидва дослідники більше вивчають фортепіанне мистецтво як самодостатню систему, яка хоч й залежна від культурно-історичного континууму, водночас має ту своєрідність, яку закладено у китайській філософії. До того, стосовно музичної освіти, Ян Хунбіна робить висновки як про похідне з самостійно-розвинутого музичного мистецтва, хоча й не зменшуючи роль освітнього процесу. Він визначає роль музичної освіти як явища, що іманентно входило до становлення фортепіанного мистецтва та було невідривно з ним пов'язано до 1976 року. Водночас як Бянь Мен пов'язує становлення фортепіанної музичної культури із виникнення музичних закладів у 1919 році.

Варто наголосити, що саме в цих розвідках визначається два основних підходи до загальнокитайського розвитку музичної культури, зокрема фортепіанної. Йдеться про стилістично-мистецький, художній розвиток та музично-освітній. При цьому обидва розглядаються в контексті соціально-політичних подій історії Китаю ХХ ст.

Спираючись на зазначену тезу, доречним буде навести аналіз досліджень, які пов'язані з освітньою галуззю китайської музичної культури.

Тема музичної освіти в Китаю представлена достатньо яскраво в автентичних дослідженнях. При цьому, частина з них належить до мистецтвознавчих наукових розвідок, а частина педагогічних. Окремо варто вказати, що питому вагу культурологічному здобутку у контексті цих досліджень. Йдеться про те, що вирішальним для китайських дослідників освітньої галузі було не стільки звернення до її окремих складових, хоча такі також присутні, скільки вивчення дискурсу освітнього процесу у контексті типово-видових змін історико-культурологічного простору в якому й власне існувала та була реалізована освітня діяльність. Слід наголосити також на тому факті, що на сьогодні переважають дослідження оперного мистецтва та

розвитку оперної школи Китаю, а також безпосередньо фортепіанного мистецтва та його становлення у композиторській та освітній траєкторії.

В контексті цього дослідження переважно вивчалися роботи, що присвячені розвитку фортепіанного мистецтва й процесу його становлення як складової освіти, але наукові розвідки присвячені вокальному мистецтву, також, було розглянуто для створення картини в цілому.

У процесі вивчення розвідок щодо місця та ролі фортепіанної освіти було розглянуто роботи Чжаоі Дань [145], Сяоцзюн Дуань [47], Фан Жун [115], Лан Лі [61], Бу Лі [6], Лянь Сюминь [86]. У різних іпостасях формування та еволюції системи фортепіанної освіти отримали висвітлення у дисертаціях та публікаціях Хоу Юе [120; 121], Лю Цін [81], Ян Бохуа [152], Чжо Лі [147], Чень Го [132], Хуан Пин [122], Си Цзи [101], Нью Яцянь [94], Ін Шічжен [53], Лю Цін [81], Сюй Бо [102], Ван Ченьдо [21] та інших молодих учених. Основний масив цих робіт присвячений конкретним аналітичним студіям і торкається окремих аспектів теми. Те саме стосується низки досліджень китайського фортепіанного мистецтва (Цюй Ва [130; 131], Хуан Пін [122], Ван Ін [15;16], Фан Юй [117], Чень Цзяньхуа [134] та інші), де переважають праці з вивчення стилістики сучасної китайської фортепіанної музики, її зв'язків з іншими музичними культурами, творчості провідних композиторів та піаністів-виконавців. Варто наголосити, що ці роботи не тільки мають описовий характер, а також аналізують специфіку виконання, методичні підходи для опанування того чи того жанру, стилю, форми фортепіанного мистецтва.

Доречним буде акцентувати, що глобальна зацікавленість китайських науковців вивченням історії фортепіанної педагогіки була обумовлена реформами 1978 року – час, який увійшов в історію культури як “політика реформ та відкритості”. Так, найбільш яскравими стали такі упорядкування педагогічних поглядів Китаю, як: «Деякі ланки системного викладання фортепіано» Ляо Найсюна [88], «Фортепіанна педагогіка» Ін Шічжена [53], «Шлях до фортепіанної гри» Чжао Щаошена [138].

Важливим внеском стали роботи присвячені безпосередньо педагогічним школам окремих представників китайської музичної освіти. Серед них варто акцентувати насамперед на книзі Ге Юєде «Про фортепіанну педагогіку Чжу Гун-І». В цій роботі окрім аналізу діяльності видатного педагога Пекінської консерваторії Чжу Гун-І, де проаналізовано характерні для виконавчої та педагогічної практики ряд принципів китайської художньої естетики [30].

Основним оригінальним твердження цього педагога є звернення до емоційності, як характерної особливості китайської культури та філософії. Насамперед - це підходи до трактування емоцій та почуттів та до їх вираження через фізичну дію за інструментом. Згідно з твердженнями Чжу Гун-І, емоційна стриманість китайських піаністів, обумовлена історичними традиціями та флософськи-світоглядними позиціями [30, с.112]. Так, у китайському національному театрі, навіть якщо герої перебувають у гніві чи люті, їх пози та рухи ніколи не бувають різкими. Таке може викликати у глядача враження, ніби недостатньо емоційно передано художній образ, а сама манера китайського мистецтва далека від реалізму. Але те, що європейцями часом сприймається як умовність, китайському народу зрозуміло близько, освячено тисячолітніми традиціями. Характер ритуальності має і поведінка китайців у їхніх звичайних трудових справах, у трагічних життєвих подіях [8, с. 104].

В цілому у китайській педагогіці центральне місце займає теза, що у мистецтві Китаю в основі творчого відтворення художнього образу лежить китайська філософія. Це виявляється у прагненні до високого ступеня концентрації погляду на світ: якщо почуття та умови знаходяться у стані рівноваги («золотої середини»), то виконання досягло «високого ступеня концентрації думки». Принцип «золотої середини», як закономірність визначений Конфуцієм, суттєво вплинув на думку багатьох китайських педагогів-музикантів, чікими принципами стало правило, що користуючись мінімальними засобами, необхідно «з'єднувати пильність життєвого

спостереження з мудрістю філософського роздуму» [57, с. 52]. Іншими словами, вираження емоцій у виконанні не повинно бути надто сміливим, відкритим та перебільшеним. «Спочатку все народжується в серці, а потім грає на інструменті» — одна з естетичних засад китайського музично-виконавського мистецтва. Важливо наголосити, що така своєрідність обумовлює певні розбіжності з іноді афектно-демонстративною емоційністю європейської культури, що обумовило наявність такої теми у китайських педагогічних дослідженнях як вивчення досвіду з позиції аналізу «педагогічного діалогу» Захід-Схід. Саме такою є робота Ню Яцянь «Про фортепіанну педагогіку у сучасному Китаї» [94].

Дослідником акцентовано, що методична думка педагогів-піаністів Китаю, країни з багатовіковою культурою не залишалася пасивною. Тут реалізуються, наприклад, дуже цікаві ідеї, що беруть початок у світоглядній сфері цього народу і тому незнайомі та багато в чому далекі від європейських музикантів. «Зрощення» цих ідей з установками європейської музичної педагогіки, яка довела практично свою ефективність, може дати цікавий для обох країн результат, рухаючи вперед музично-педагогічну науку і практику. Можна сказати, що елементи інтеграції між методами, запозиченими в європейській «школі», та суто національними методами навчання гри на фортепіано, є ще однією актуальною проблемою китайської музичної педагогіки. Отже, такі роботи сформували той вектор, що вивчає діалог, який виник у ХХ столітті як результат взаємодії китайської культури та європейської музичної традиції.

Серед робіт китайських дослідників, доречними стали наукові розвідки Сяо Юмей та Цай Юаньпей. Останній виступав як ідейний лідер Сяо Юмей, обіймаючи посаду міністра освіти. Сяо Юмею виступав науковим керівником «Асоціації музичних досліджень» в Пекінському університеті й саме його дослідження сприяли поширенню музичної педагогіки як провідної наукової ланки, відкриттю музичних закладів освіти, врахуванню гендерних особливостей навчання [87].

Цікавими за своїм впливом на розвиток фортепіанної педагогіки та виконавства є роботи японського дослідника, що знайшли відгук у китайській музичній педагогіці – Шінічі Сузукі. Особливість цього принципу полягає у залученні батьків до проведення занять та самостійної роботи вдома. Аналізу робіт Сузукі, його практичного використання у музичній педагогіці, а також, стану освітньої музичної ланки присвячено роботи Емі Чуа, професора Йельського університету. Відповідно до проведеного дослідження, Чуа визначено, що у методичних розробках Бянь Мен, Ксу Келі, Тженг Чен-Лі, Тун Даоцзинь, Сунь Мінчжу, Сюй Бо та інших, спостерігається поступовий перехід від методу, що передбачає нескінченну кількість повторень, буквально зубріння музичного матеріалу, до опанування, через розуміння специфіки використання того чи того способу технічного виконання на інструменті [160]. Тобто, ця робота регламентує вже інтегрований характер музично-педагогічних поглядів Китаю та Західної Європи.

В цілому, аналіз автентичних досліджень з позиції розробки теми музично-педагогічних розвідок, дозволяє говорити про наявність двох потужних векторів у середині цієї галузі, а саме, методологічні та методичні розробки, які мають прикладне значення, а також теоретичні роботи щодо упорядкування історії становлення професійної музичної освіти на теренах Китаю. Цікавим є факт, що виокремити дослідження для кожного з зазначених векторів є майже неможливо. Даний факт підтверджується глибоко інтегрованим змістом наведених досліджень, а також безпосереднім зверненням до соціоісторичного підґрунтя, яке власне й обумовлює розвиток професійної музичної освіти та відповідно й методичних підходів до реалізації цієї освіти.

Можна відзначити, що концептуалізація професійної музичної освіти відіграє вирішальне значення для становлення та розвитку саме наукової думки. Йдеться про те, що у провідних закладах вищої освіти сформовано потужну науково-академічну атмосферу. Вони мають власні наукові видання, такі як «Вісник Центральної консерваторії», «Хуан Чжун», «Вісник

Тяньцзіньської консерваторії», «Вісник Шен'янської консерваторії», «Китайська музика – Вісник Сінхайської консерваторії», «Симфонія звуків – Вісник Сіаньської консерваторії» та інші.

Такі збірники спрямовані на розкриття специфіки діяльності закладів мистецької освіти, а також, дозволяють сформуванню своєрідний напрямок китайської музично культури у всьому її різноманітті. Безумовно, що в цьому векторі переважає філософський напрямок, про що вже було згадано вище та буде розкрито при детальному аналізі становлення фортепіанного мистецтва та педагогіки.

Другим за кількістю та широтою досліджень представлено діалогічний напрямок, який пропагував цілу низку досліджень як китайських, так й безпосередньо українських та європейських науковців. Доречним буде зазначити праці, які присвячені темі діалогізму культур та були використані при формуванні поглибленого опанування специфіки китайської мистецької освіти.

Серед провідних українських мистецтвознавчих шкіл, чії праці дотично зазначити, насамперед слід сказати про Харківську наукову школу О.Рощіної та Одеську наукову школу О. Маркової та О. Самойленко. Зазначені науковці створили цілу низку досвідчених фахівців чії роботи були захищені в Україні, а також продовжені безпосередньо у Китаї. При цьому, важливим є той факт, що О. Рощіна обрала переважно оперне мистецтво в його персоналізованому та діалогічно-порівняльному вимірі. В той час як О. Маркова розглядає специфіку музичного діалогу з позицій антропоцентризму в культурі [92]. Окрім вже зазначених двох потужних шкіл Харкова та Одеси, доречно зазначити й безпосередньо дослідження, що реалізовані у Сумському державному педагогічному університеті імені О. Макаренка. Це дослідження, які висвітлюють психологічні чинники діяльності різного виду виконавців – піаністів, вокалістів, диригентів тощо. Варто назвати дослідження Чжан Сян.н «Виконавська майстерність піаністів у контексті психофізіологічного аналізу», де на глибинному розумінні інтонації та психофізіологічної

особливості виконання розглядаються смислотворчі субстанції в контексті психологічного дискурсу [135]. Схожими за психологічним спрямуванням є дослідження Кун Цзивей «Музична творчість як мистецтвознавча проблема», де музична культура розглядається як спектр репродуктивних і продуктивних процесів у музичній діяльності, що знаходить відбиток у стрімкому розвитку сучасного мистецтва в цілому [60].

В контексті українських мистецтвознавчих реалій акцентовано інтеграцію мистецтв. Водночас у контексті дослідження китайського мистецтвознавця Хуан Піна прослідковується акцент на безпосередньо визначення ролі та місця, а також становлення китайської музичної культури в українському мистецтвознавстві [124]. Варто додати, що в цілому у Китаї, тема діалогу розглядається більш з позицій соціокультурної динаміки. В цьому напрямку варто навести мистецтвознавчі дослідження, такі як Сун Жуйлун «Китайсько-російсько-українські музичні зв'язки в соціокультурному континуумі Північного Китаю (на прикладі музичного життя Харбіна першої третини ХХ ст.)» [98], Лю Бінцянь «Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю» [75], День Кай Юань «Особливості національної стилістики у камерно-вокальній музиці китайських композиторів» [42], наукові розвідки Хоу Цзянь [119] щодо художнього світу китайської народної опери та діалог культур, які створюють насамперед соціокультурну діалогічну модель як результат комунікаційних причин та наслідків взаємовпливу музичних культур.

Важливою в контексті нашого дослідження є також робота Сяо Хунфа «Древньокитайське мистецтво та його прояви», де науковець акцентує на ментальному підґрунті для адекватного розуміння комунікативного процесу діалогу культур [105]. Продовжена ця тематика у роботах Лю Бінцяня, який детально вивчає музичну синхроністичність Європи та Китаю [75]. Саме в цій праці акцентовано на тому, про що каже й звертає увагу Ма Вей, а саме переході троїчності у китайській теорії віршування та музики у чотирифазність: цинь (початок) – чень-чжуань (розвиток та кульмінація) – хе

(завершення). Так, Ма Вей зазначає: «Концепція «правильної форми» у китайській традиції визначається трійністю фаз початку: (цин), розвитку (чень-чжуань), завершення (хе), у яких проглядається двійкова впорядкованість цинь – хе, чень – чужань, що у сукупності породжує чотирифазність та чотиричастинність форми як основи музичного мислення. Європейські норми музичної процесуальності орієнтовані на «діалектику містики третього», що породжується «боротьбою протилежностей», через що нестабільними є уявлення про базовість трьохфазної чи чотирифазної структури у визначенні стадій-частин форми та фактури» [90, с. 75].

Ці спостереження спільності, за очевидних відмінностей, є демонстрацією шляхів становлення принципів формотворення китайського та європейського мистецтва підтримують типологічний підхід, також як і констатація на користь останнього паралелей інтонаційних конструкцій європейської та китайської музичної мови.

В даному дослідженні необхідною складовою є звернення до стилетворчості та побутування стилю відносно соціоісторичних умов його існування. Варто наголосити, що теоретична база, що стосується влаштування різнорівневої стильової системи (співвідношення стилю епохи та напрямку, національного та індивідуального стилів), у Китаї на сьогодні хоча й представлена низкою досліджень, але не достатньо розроблено. Роботи, що проєктують стильові явища на область китайської фортепіанної музики, почали з'являтися тільки в ХХІ столітті – це монографії Сун Яна [99], Ян Іюаня [155], Цзен Сяоаня [128]. Їхні автори головним чином зосереджені на пошуку ознак «китайського стилю» у сучасній фортепіанній творчості національних композиторів.

Серед зарубіжних дослідників можна навести розробки в цій сфері М. К. Михайлова, Є. В. Назайкінського, В. В. Медушевського та інші, які повною мірою не можуть бути застосовні до специфіки самобутньої китайської музичної культури, так як на її художні ідеї та форми значною мірою впливають творчі традиції Сходу, але є потенційною супроводжуючою

інформацією для визначення окремих формотворчих процесів. Це обумовлено тим, що одним із головних джерел формування стильових напрямів у фортепіанному мистецтві Китаю все ж таки стає західна музика. Невипадково багатьма дослідниками, на що наголошує Буш, його шлях визначається як «шлях адаптації європейської музичної моделі до національної культури» [7, с. 184]. Тому, явища, що відносяться до європейських історичних стилів, зокрема, до романтизму, до певної міри все ж таки можна співвідносити з явищами, що проходять у розвитку китайської музики. Також, доречним буде навести працю «Китай і Захід – народження нової музики» Пітера Нельсона, Едварда Глена, Лян Лея – китайська версія однойменної англійської збірки, до якої увійшли статті про творчість китайських композиторів, які живуть за кордоном. У роботі йдеться про вплив філософії, мистецтва, каліграфії, народної мелодики. Однак циклічність форм як взаємодія традиції та сучасності не розглядається.

Більш відповідною до теми даного дослідження є праця «Новий рух і старе коріння. Дослідження китайського мистецтва» Ван Лісань, яка дає уявлення про традиційні форми та їх залучення через фольклорні традиції [17].

Серед фортепіанної культури Китаю, можна визначити найбільш характерну рису музичної культури, а саме поняття «цян-інь» як багатозначне визначення, яке пов'язується з музичними морфологією, синтаксисом та естетикою. «Цян-інь» – це спосіб вимови, звуковидобування. Відтворюються окремі звуки *portamento* або *vibrato*, щоб вони змінилися щодо висоти, інтенсивності тону та тембру.

Лі Цзіті аналізує мову сучасної інструментальної, хорової, оперної та електронної музики з погляду історії, культури, естетики, торкаючись і питань теорії композиції. Найбільш близькою до нашої теми є дисертація Чжао Дунмей «Новаторство та успадкування звуковисотних елементів китайської традиційної музики в сучасній музичній творчості» [66]. У ній автор досліджувала засоби, що сформувалися на основі «цян-інь», що визначено як взаємодія фактору висоти звуку та штрихів у співі та інструментальній грі.

Акцент у зазначених дослідженнях робиться на історичні проблеми, питання музичної мови розглядаються оглядово, процес вродання традиційного в сучасну, завезену музичну практику не обговорюється.

Непрямо пов'язані з темою і праці про китайські традиційні філософії, релігії та каліграфії Ху Ші, Фен Юланя та Ван Чжисіня. Ці дослідження присвячені проблемам історичної еволюції філософських ідей.

Найбільш важливим для осмислення взаємодії музики та релігійно-філософських концепцій виявився збірник наукових праць композитора та вченого – Чжоу Венчжуна «Злиття водних потоків» [150]. У ньому розглядаються питання впливу позамузичних елементів китайської традиційної культури на музичну творчість. На основі своєї концепції він створив твори, в яких з музикою поєднуються традиційні філософія, естетика, поезія, каліграфія та живопис.

Цінними науковими джерелами стали праці з історії культури та естетики Китаю: Ван Цзін «Загальна теорія мистецтв» [18], Пен Цзісян «Загальна теорія мистецтвознавства» [95], Ло Цин «Культура в музиці та музика в культурі» [67], Ван Цзяньхун «Вступ до мистецтва» [19], Сяо Хунфа «Давньокитайське мистецтво та його прояви» [105], Сюй Шучжен «Нові значення естетики мистецтва» [104], Сюй Ченбей «Пекінська опера: духовна культура Китаю» [103], Тань Ситун «Вчення про гуманність» [106], Сунь Цзинань «Про наслідки Культурної революції в музичному мистецтві Китаю» [100], Цзян Байань «Музична культура та естетика» [129].

Отже, такі проаналізовані джерела, такі як Лю Цзайшень «Короткий курс історії давньої китайської музики», Цзінь Венда «Історія давньої китайської музики», Ян Менлі «Статті про давньокитайську музику», Чжен Цзусян «Вступ до музичного мистецтва», Ду Ясюн «Нариси народної музики всіх національних меншин Китаю» становлять особливу групу джерел з історії та теорії китайської музичної культури. До вивчення музики у Китаї зверталися радянські та російські музикознавці В.С. Виноградов «Музика в Китайській Народній Республіці», Г. Шнеерсон «Про китайську музику», Є.

Васильченко «Музикування на цині та його місце в китайській культурі», В.Шестаков «Музична естетика країн Сходу». Водночас такі дослідження на сьогодні втрачають свою актуальність через певну застарілість та вузький характер спрямування. Також, доречним буде навести працю «Китай і Захід – народження нової музики» Пітера Нельсона, Едварда Глена, Лян Лея – китайська версія однойменної англійської збірки, до якої увійшли статті про творчість китайських композиторів, які живуть за кордоном. У роботі йдеться про вплив філософії, мистецтва, каліграфії, народної мелодики. Однак циклічність форм як взаємодія традиції та сучасності не розглядається.

Потужний шар вивчення китайського музичного мистецтва та його специфіки складають роботи, що можна віднести до музичної культурології. Це праці О.Самойленко, Н. Герасимової-Персидської, Н. Шахназарової тощо.

Варто наголосити, що робота Н. Шахназарової «Музика Сходу та музика Заходу» [152] присвячені історії китайської музики та її постійного діалогу з західноєвропейською музичною культурою, починаючи від прадавніх часів. Тобто, ціннісним в межах нашого дослідження є той факт, що дослідниця виокремлює вплив музики Сходу в цілому на давньогрецьку культуру, та й зворотний вплив, що обумовлює жанрову специфіку регіонів Китаю.

Щодо наукових праць О.Самойленко, тут варто акцентувати на її широкому трактуванні та ретельному опануванні самого поняття діалог, який авторка розглядає на різних рівнях його змістового значення. Йдеться про звернення до діалогу не тільки як зовнішнього комуніканта, а як широкої можливості комунікації з власним “Я” та світом в цілому. Це є певною інтенцією до філософського значення китайської музики. Й власне це дозволяє говорити про комунікацію культурних шарів через музичне мислення засобами музичної мови [96].

Підсумовуючи, варто навести базові роботи з теорії комунікації, які дозволяють розуміти культуру, як багат шарове поняття.

Насамперед це роботи Е.Холл, де розглядається багат шаровість як

можливість розвитку через різні темпи розвитку складових. Ці культурні шари вступають в певний резонанс й конкуруючи між собою досягають нового ступеня розвитку [160]. Так само на цей процес вказує Ю. Лотман, який наголошує, що така конкуренція сприяє появі певних «вибухів», що виникають у наслідок зіставлення «кодів» різних культур, що власне й дає новизну ідей. Питання коду нації, як умови розвитку, розглядає й Б. Мітлер, яка проводить паралелі між мовою та музичним звуком, в якому найчастіше відбиті специфічні риси національної ментальності та історично сформоване ставлення до явищ «дійсності» [163, 10]). Саме таке твердження можна знайти у роботах Ю Ду, який бере поняття звуку як конгломерату усього що входить до твору й розглядає текст такого твору як «нескінченний простір», куди занурено твір, в якому у вільній «грі» функціонують множинні культурні «коди» [159].

Отже, підсумовуючи мистецтвознавчі наукові розвідки з музичної культури Китаю, можна зазначити, що насамперед вибудовується декілька основних ліній, які дозволяють нам визначити шляхи дослідження.

По-перше, це праці безпосередньо китайських дослідників, що присвячені становленню китайського музичного мистецтва та специфіки його жанрових вподобань відповідно до регіонального розвитку.

По-друге, це праці, що висвітлюють розвиток професійної музичної освітянської галузі на теренах Китаю.

По-третє, це праці, що мають методологічний характер, щодо специфіки виконання китайської музики, а також поглядів китайських провідних викладачів на стилістику виконання у цілому.

По-четверте, це праці, що присвячені діалогу культур «Захід-Схід» та які представлені роботами українських та китайських дослідників.

По-п'яте, це розвідки, що викривають специфіку міжкультурної комунікації через творчість та її складові такі як текст, звук, твір в цілому.

Виявлено, що специфіка жанрового втілення як уособлення ментальної думки нації у фортепіанному мистецтві на сьогодні не представлено у окремому дослідженні. Отже, отримані результати дозволяють визначити

потребу виявлення передумов щодо виокремлення циклічних жанрів у фортепіанній музиці, як питомій складовій загальнокитайської музичної культури.

Продемонстровано, що мистецтвознавчі розвідки демонструють зацікавленість з боку науковців процесами, що відбуваються на теренах китайського культуропростору, про що свідчить про стрімкий розвиток китайської музичної наукової думки XX – XXI ст. Враховуючи філософську концепцію мистецтва, зокрема музичного, яка склалася у Китаї, своєрідність фортепіанної музики, зокрема її циклічних форм потребує більш детального розгляду з позицій семантичності, своєрідності форми та стилетворення відповідно до національно-традиційних поглядів.

1.2. Становлення музичної культури Китаю XX ст. у європейському векторі

Становлення музичної культури Китаю XX ст. простягається у контексті європейського впливу. Як було зазначено вище, у XX ст. суттєвого впливу набуло звернення до діалогічної концепції розвитку культури, а саме діалогу «Схід-Захід» в умовах взаємовпливу та контамінаційних зв'язків із загальнокультурними пошуками кожної зі сторін у своєму власному аспекті розвитку. XX століття активізувало процес діалогу та плідної взаємодії китайської культури та європейської академічної музичної традиції. Разом з тим, через політичні та соціально економічні потрясіння, інтерес не був постійним і незмінним. Через історичні причини діалог із західною культурою у минулому столітті розвивався вкрай нерівномірно. Лише після завершення культурної революції 1976 року китайські музиканти отримали можливість вивчати сучасні техніки композиції. Періоди розуміння західних стилів та технік, спроби розібратися у специфіці нових явищ змінювали десятиліття відторгнення та заборони на будь-яку актуальну європейську музику. Через

війну цього нелінійного, хвильового процесу можна виділити ключові точки дотику культур, що їх контакт досягав максимального результату.

Найбільш значущими у історії китайської держави та відкритими для впливу європейської культури стали період після закінчення царювання династії Цин (1911) до 1949 р. та сучасний етап, що почався в 1978 з «політики реформ і відкритості» Ден Сяопіна, який здобув освіту у Франції. Отже, періодизація обумовлена як історичними закономірностями, і логікою обраної нами теми дослідження. Також, передумовами, які дозволили перейти до діалогу культур у XX ст., стало виникнення та поширення християнства у VIII ст.

Першим свідченням такого впливу відповідно до твердження Юань Юньця стали музичні знахідки епохи Тан (VII-X ст.), а саме Ю записи несторіанських гімнів та григоріанських хоралів. Вчений акцентує, що суттєвим впливом християнства на культуру Китаю стала активна діяльність місіонерів-ієзуїтів, які відкривали центри місіонерської служби, насамперед йдеться про центр у провінції Гуандун, звідки європейська музика розповсюдилася в інші регіони Китаю. Варто зазначити, що сприяла цьому ціла низка місіонерів, які демонструвала високий рівень освіченості: італієць Маттео Річчі (математик, перекладач, упорядник словників), Адам Шалль фон Белль (німецький священик та астроном), Теодоріко Педріні (італійський композитор епохи бароко), Жан Жозеф Марі Амю (французький учений).

Місіонери не лише розповсюджували та тлумачили біблійні тексти китайською мовою, але також навчали китайців-християн співу хоралів. Для того, щоб полегшити сприйняття та запам'ятовування релігійних текстів, вони самі складали гімни, поєднуючи їх з китайськими народними мелодіями та записуючи відповідно до європейських традицій за допомогою п'ятилінійної нотації. Можна стверджувати, що відбувався вплив на рівні оформлення музичного матеріалу, музичної думки. Також, такі центри стали певними освітніми центрами. Відкриття церковних шкіл відбувається на межі XIX-XX ст. й саме так закладаються основи музичної освіти у Китаї за традиційно

європейськими напрямками підготовки: спів, теорія музики, гра на фортепіано та гармонія.

Окрім цього, місіонерські центри поступово набували значення культурних центрів, де регулярно звучала музика таких композиторів, як Ф. Гендель, Й. Гайдн. У зв'язку з презентацією творчості європейської музичної культури поступово проникає й інструментарій.

Так, перші згадки про орган відносяться ще на час династії Юань (кінець XIII-перша половина XIV століть), а в 1652 році в Пекіні з найвищого дозволу імператора Шуньчжі було зведено католицький храм з органом. Наприкінці XVII століття в епоху династії Цин (при імператорі Кансі) у Китаї знайомляться з європейським струнним та духовим інструментарієм. Варто зазначити, що саме ці вектори стали основоположними для становлення та розвитку професійної музичної освіти Китаю.

У 1850 році в Шанхаї відкрився перший у Китаї магазин музичних інструментів, основними покупцями якого були європейці, християнські священики та заможні китайські любителі західної музики. Інтерес до інструментарію стимулював потребу в нотних виданнях, різного роду підручниках, самовчителях та керівництвах, активна публікація яких розпочинається у другій половині 1860-х років. На початку XX століття європейські інструменти досить міцно увійшли до музичного побуту освіченої частини китайського суспільства та підготували ґрунт для виникнення перших симфонічних оркестрів у Китаї [24].

Отже, поширення християнства справило неабиякий вплив на підсилення зв'язків китайської культури з європейською, що отримало своє втілення у музично-теоретичному, репертуарному, а також освітньому векторах.

Серед історичних подій, які мали вплив на звернення китайського культуропростору до європейського надбання була війна з Японією 1894-1895 років. Варто наголосити, що японська армія за чисельністю була як мінімум вдвічі менша за китайську, але це не завадило їй перемогти.

Китайськими реформаторами було зроблено висновки, що це було завдяки тому факту, що Японія відійшла від ізоляціонізму та стояла на позиціях інтеграції зовнішніх знань до сфери японської культури, освіти тощо. Спираючись на це, особистий секретар китайського імператора династії Цін, реформатор Ян Шеньсю в одній зі своїх доповідей наголошував: «Японська політична реформа почалася з того, що уряд направив розумних студентів навчатися за кордон, всі вони здобули освіту в Європі. Якщо Китай хоче досягти успіху, треба робити так само» [12, с. 18]. У 1901 року по всій країні почали відкриватися школи різних щаблів навчання – від початкових до вищих. На офіційному рівні активно заохочувалося вивчення наук там. У дивовижній країні набуває поширення японську шкільну освіту, зокрема і музичне, заснований на обов'язкових заняттях співу. Великий громадський діяч, історик, філософ і письменник Лян Цічао наголошував, що вокал незамінний у шкільній освіті. У своїй статті 1896 він пише про необхідність спиратися на народну пісню і популярний європейський репертуар у роботі з дітьми. Таким чином, інтелектуали – реформатори визнали важливість загального обов'язкового навчання музиці [15, с. 105–107.]. Проте уряд Цін гальмував ці процеси, розглядаючи європейське мистецтво як загрозу національній традиції. Вплив західної музичної культури особливо помітний у жанрі шкільної пісні, що виконувалася хором китайською мовою, але часто на основі популярних мелодій європейської музики.

Початок ХХ століття охарактеризоване зміною влади, Сінхайська революція призвела до створення китайської республіки під проводом Сунь Ятсена, який мав європейський вектор розвитку країни. Це призвело до активного освітнього руху серед молоді, яка їхала вчитися до США, країн Європи, до Японії тощо. Суттєвим є той факт, що здобувачі освіти не планували залишатися там, де проходить навчання. Навпаки, акцент зроблено на їх поверненні після навчання та введенні отриманих знань до китайської культури, з урахування особливостей китайської ментальності. Тобто, здобувачі освіти першої початку ХХ століття стали певними провідниками

новітніх традицій світового культурного, мистецького та освітнього векторів.

Безумовно, що значна частина інформації інтегрованої в китайське суспільство мала музичний характер. Усередині країни починають відкриватися нові школи, навчальні програми яких були написані на зразок прийнятих у Японії, Англії та США. До кола обов'язкових предметів входили китайська та англійська мови, математика, історія, хімія, фізика, образотворче мистецтво, музика та праця. Заняття з музики відразу стали неодмінною частиною навчального курсу.

Серед видатних діячів того часу варто навести ряд особистостей, чия діяльність стала основною для формування умов для європейського впливу у китайську культуру.

Хуан Цзи можна назвати одним із головних провідників західної музики в Китаї. Він поїхав навчатися в США завдяки гранту китайського уряду та отримав ступінь бакалавра в Єльському університеті у 1929 році. Повернувшись до Китаю, Хуан Цзи на запрошення Сяо Юмея почав викладати у Шанхайській консерваторії, знайомлячи своїх студентів головним чином із історією західної музики та європейськими техніками композиції. Серед його учнів – Цзян Дінсян (1912 р.н.), який стояв біля джерел створення Національної консерваторії музики в Пекіні в 1950 році.

Сі Сінхай, Ма Сицун та Дін Шаньде здобули освіту у Франції. Дін Шаньде навчався у Паризькій консерваторії на факультеті композиції з 1947 по 1949 рік (на той час він уже був випускником Шанхайської національної професійної музичної школи, викладачем та піаністом, що концертує). Серед його вчителів – Надя Буланже, поліфоністи Н. Галлон та Т. Обен. Ґрунтовне вивчення європейської поліфонії дозволило музикантові вести цей предмет у своїй *alma mater*, професором якої він став у 1949 році. Сі Сінхай був учнем Поля Дюка, що дозволило йому адаптувати пізньоромантичний стиль листа на китайському ґрунті [24, с. 20 – 22].

Таким чином, у першій половині ХХ століття в Китаї помітно активізується інтерес до європейської музики, освіти та концертної виконавчої

діяльності. Флагманами нової культурної політики виступили найбільші міста країни – Пекін, Шанхай, Харбін, що включали до свого складу європейські селтльменти. Там інтенсивно розвивалося концертне життя, виступали оркестри та оперні трупи, які виконували багатий класико-романтичний репертуар. Зміцненню культурних зв'язків сприяло навчання китайських музикантів за кордоном – у Японії, Європі (переважно у Франції та Німеччині) та США. Завдяки випускникам найкращих консерваторій світу, які повернулися на батьківщину, в країні почали відкриватися перші вищі музичні навчальні заклади, викладання яких здійснювалося за західними навчальними планами. У концертному репертуарі та композиторській практиці китайських музикантів на той час домінував романтичний стиль, пофарбований у національні тони. Про існування авангарду, зокрема, серійної техніки у Китаї знали лише студенти, які вчилися в європейських композиторів, а перший додекафонний твір було опубліковано у КНР лише 1979 року, після закінчення культурної революції. Поширення 12-тонової музики в Китаї веде свій початок від діяльності музикантів, які втекли з нацистської Німеччини в Шанхай – В. Френкеля та Ю. Шлосса.

Починаючи з рубежу ХІХ-ХХ ст. китайська музика починає активно входити й у європейський вимір, що відбивається у репертуарній політиці виконавців та творчих пошуках композиторів: Ф. Крейслер «Китайський тамбурин», К. Дебюссі «Пагоди» та інші. Європейські композитори почали вбирати в себе, синтезувати і підкоряти власним цілям багатий образами жанровий, структурний та інтонаційний словник Сходу. «Зближення зі Сходом виявляє себе як усвідомлена необхідність, а не наслідок природної та несвідомої взаємодії. Звідси – цілеспрямована вибірковість» [152, с. 115].

Варто наголосити, що цей період знаменовано суттєвим зсувом з ізолюваного культуропростору, спрямованого на збереження китайської традиціоналістики на формування діалогічного концепту європоцентричного вектору. Саме контактність Заходу та Сходу сформувало той вимір, який Н.Шахназарова визначає як «досвід взаємодії Сходу і Заходу» де «істина

стверджується не крайнощами – вона лежить поміж ними» [152, с. 43 – 48]. На цей факт доповнення культурних зразків Китаю вказує й Т. Григор'єва, розглядаючи відхід від концептуальної самобутності, самозамкнення на власному – збагачення та асиміляцією західноєвропейських зразків [19, с.112-115].

Наступні історичні події, які вплинули на взаємини Китаю з Європою стали події 1919 р. – виникає «Рух 4 травня», який спрямований на реформи та всебічне оновлення китайської культури, науки, мистецтва. В Китаї з'являється багато різних об'єднань, установ та культурних явищ, діячами та активними учасниками яких стають молоді освічені люди. Їх об'єднує прагнення інтегрувати європейські зразки в китайський простір. Суттєвим є факт, що насамперед йшлося про освітні процеси.

У 1922 р. при Пекінському університеті було створено «Музичну навчальну асоціацію». Основними цілями асоціації було навчання обдарованих студентів європейської музики, включаючи теорію та виконавство, а також збереження та розвиток китайської народної музики. Виникла система освіти в цей час включала кілька напрямів. Головне з них – навчання виконавців (бакалаврат) з наступним спеціальностям: композиція, фортепіано, струнні, духові інструменти та вокал. Окремо також існувало педагогічне відділення (воно готувало і освітян-скрипалів). Крім того, студентам пропонувалися і факультативні дисципліни: теорія музики, хор, додатковий інструмент з-поміж європейських (насамперед скрипка), а також народні китайські інструменти [87, с.82-87].

Щотижня асоціація організовувала концерти за участю педагогів та запрошених музикантів. Крім того, кожен семестр проводився студентський концерт. Все це мотивувало студентів до підвищення свого професіоналізму.

Отже, можна стверджувати, що на початку ХХ століття закладено міцне підґрунтя для створення нових зразків результату діалогічної концепції «Схід-Захід».

Наступний період розвитку китайської музичної культури тісно пов'язаний із виникненням та становленням Китайської народної республіки. Варто наголосити, що саме утворення у 1949 році Китайської Народної Республіки стала новою віхою у розвитку національної музики. Суттєвий вплив здобувають освітні напрямки, що обґрунтовано ідеологією нового політичного строю.

Створена після Другої світової війни нова китайська держава починає приділяти значну увагу розвитку міжнародних музичних контактів. Зокрема, до Китаю постійно запрошуються з концертами та майстер-класами відомі виконавці та викладачі, перекладається багато книг за методикою гри та навчання, китайські музиканти їдуть вчитися та виступати за кордон, деякі з них беруть участь у європейських конкурсах [100, с. 20]. Виникає прагнення до освоєння різних художніх стилів, до опанування європейською методикою. В результаті помітно зростає виконавський рівень.

В силу політичної ситуації, котра склалася в повоєнні роки, культурні контакти Китаю спрямовані в цей час у бік СРСР та країн соціалістичного табору. У 1953 року Міністерство культури організовує відкриту дискусію про розвиток культури та освіти в Китаю. В результаті були намічені шляхи розвитку музичних та художніх закладів вищої освіти, визначено цілі та завдання освіти, намічено навчальний план, і з 1954 р. китайська музична освіта починає повністю орієнтуватися на радянську освітню систему.

Починається активний розвиток консерваторської освіти у Китаї. Першими на цьому шляху стали консерваторії у Пекіні та Шанхаї. З часом вони перетворюються на найбільші центри скрипкової освіти, виконавства та методичної діяльності. До складу викладачів Шанхайської консерваторії у 1950-ті роки увійшли іноземні педагоги А. Фoa, А. Віттенберг, що повернулися з-за кордону Чень Юсінь та Чжао Чжихуа, такі визначні педагоги, як Ма Сицун, Хань Лі, Чжан Хундао, Чжао Янь. Привертають увагу дисертаційні дослідження молодих китайських учених, що актуалізують різні аспекти розвитку музичного мистецтва Китаю: Чжан Бінь «Шляхи розвитку

китайської сучасної опери в ХХ столітті», Бай Бінбін «Розвиток китайської музичної культури періоду «реформ відкритості» (1976–2000)», Сунь Цзюань «Становлення та розвиток музичного театру в Китаї», Сяо Ін «Обробка народної музики у фортепіанній творчості китайських композиторів: шляхи еволюції та жанрово-стильові особливості», Цао Шулі «Особливості розвитку камерно-вокальних та хорових жанрів у музиці Китаю» та ін.

Аналітичні роботи, що розкривають специфічні особливості музичної матерії, написані китайськими музикознавцями Цянь Женьпіном, Лян Леєм, Ван Яохуа, Лі Цзіті та американськими дослідниками – Пітером Нельсоном, Едвардом Гленом. Ван Юйхе у своїй роботі «Огляд творчості китайських композиторів в період Нової та Новітньої історії» присвячена сучасному композиторському процесу, розглянутому з погляду музичної критики, його основна думка - «раціональне помірне ставлення до «націоналізації творчості» [23] Автор обирає більше 20 представників, які у тому числі цікавлять нас. Праця «Китай і Захід – народження нової музики» Пітера Нельсона, Едварда Глена, Лян Лея, як було наголошено останньому автору належить китайська версія англійської збірки, присвячена аналізу взаємозв'язків творчості китайських композиторів, на рівні філософії, мистецтва, каліграфії, народної мелодики [164]. Однак, у комплексному вигляді взаємодія традиції та сучасності не розглядається.

Для виховання нового покоління професійних музикантів з 50-х років на базі двох консерваторій була створена єдина система 14-річного навчання, що включає початкову, середню школу та заклад вищої освіти. Зразком для цього стала радянська система музичної освіти, що включала музичні школи-десятирічки, які пов'язані з вищою освітою. Єдина система освіти забезпечила високий рівень абітурієнтів кожної ланки, що дозволяє виявляти особливо талановитих учнів.

Паралельно з активним розвитком двох консерваторій у Шанхаї та Пекіні починають формуватися та інші музичні навчальні заклади по всій країні. У найбільших містах Китаю було відкрито професійні музичні училища

та інститути мистецтв: Далекосхідне музичне училище (Шеньян), Південно-західне училище (Ченду), Центральне південне музичне училище (Ухань) між 1952-1952 рр.; музичне училище Сіань (1956), музичне училище Гуанчжоу (1958) та консерваторія Тяньцзін.

Згодом вони стали регіональними консерваторіями: Шеньянською, Сичуаньською, Уханьською, Сіаньською та Сінхайською. У всіх шести консерваторіях викладалося скрипкове мистецтво. Вже наприкінці 50-х років багато випускників Центральної та Шанхайської консерваторій стали працювати у нових регіональних музичних закладах вищої освіти [136, с.122].

Отже, створення Китайської народної республіки створило основу для розвитку освітнього простору, який дійсно вплинув на формування музичної культури Китаю, обумовив вплив інших країн тощо.

Наступний період Культурної революції став у історії китайської музики десятирічним періодом лихоліття. У цей час під забороною перебуває все, що пов'язано з європейською музичною традицією, а також усі явища китайської культури не пов'язані з революційними ідеями. Ці десятиліття характеризуються підміною освітнього процесу, його інтегрованого характеру, ідеологічними гаслами, а консерваторії більше не навчали гри на європейських інструментах. У перші два роки «Культурної революції» припинилися практично всі концерти європейської музики. Твори в європейському стилі перестали створюватися, а наявні ноти та самі інструменти повсюдно знищувалися. Викладачі, які мали закордонні гастролі, окрім країн соціалістичних республік піддавалися репресіям. Водночас не можна говорити, що музичне мистецтво зовсім не розвивалося. Виокремлюються специфічні жанри, які стають еталонними творами музичного мистецтва було оголошено показані у травні 1967 р. у Пекіні показано 8 революційних «зразкових спектаклів»(样板戏). Всі вони були пов'язані з традиціями китайського народного музичного театру та мали міцну ідеологічну основу.

Поява революційних «зразкових спектаклів» стала для китайського скрипкового мистецтва порятунком, оскільки до складу оркестру в них було допущено й деякі європейські інструменти. І, хоча європейські інструменти було допущено вони імітували певні ідеологічні ознаки у «зразкових спектаклях», наприклад, збереження традиційного, а саме звучання китайських народних інструментів, але все одно відбувалася поступова реабілітація європейських інструментів та долучення їх до китайської музичної культури [99, с. 18].

Вистави проходили за підтримки дружини Мао Цзедуна, відомої китайської актриси Цзян Цін. Завдяки підтримці кінохроніки та радіо, ці спектаклі стали відомі у всіх куточках Китаю і набули широкої популярності.

У березні 1972 р. у Пекіні було створено Центральну художню школу «П'ять-сім», де відкрився і музичний факультет. У травні 1973 р. школа була перейменована на Центральний художній університет «П'ять-сім», а музичний факультет отримав статус консерваторії при університеті. У травні 1972 р. Музична школа «П'ять-сім» створюється і у м. Шанхай.

Ці навчальні заклади фактично відновлюють європейську музичну освіту в Китаї, яку було зупинено на 7 років. Щоправда, у ці роки під забороною перебували європейські навчальні матеріали, програми та підручники, а майже всі здобувачі освіти були вихідцями з села, не готові сприймати європейську музичну культуру. Вочевидь, що освіта просувалася насилу і рівень навчання був невисокий. Така ситуація спостерігалася до грудня 1976 року.

Після десятиліття ізоляції Китаю від західного світу знову розпочинається активний культурний обмін із європейськими країнами: китайські музиканти отримали можливість вивчати сучасну техніку композиції, а починаючи з 1980-х до Китаю почали приїжджати професори західних консерваторій, а багато студентів змогли здобути освіту за кордоном. Безумовно, що це все сприяло проникненню настроїв та стилів, які панували у європейській музичній культурі до китайського музичного простору.

Стильовим орієнтиром у 1950-х – першій половині 1960-х років продовжує був романтизм у різних національних заломленнях, хоча акцентовано на творчості російських композиторів, зокрема творах П. І. Чайковського, також у концертну практику входять твори представників радянської музичної школи – С. С. Прокоф'єва, Д. Д. Шостаковича, Н. Я. М'яковського [120, с. 37-42]. Молоді китайські музиканти активно підключаються до творчого досвіду своїх радянських колег: розвивається гастрольна діяльність виконавців із Радянського Союзу, а з 1954 року до КНР приїжджають працювати радянські фахівці для викладання музичних дисциплін у консерваторіях та музичних інститутах, у свою чергу, китайських студентів держава спрямовує на навчання до Московської та Ленінградської консерваторії. Так, серед китайських музикантів, які навчалися в СРСР наприкінці 1950-х років, композитор У Цзунян, співачка Го Шучжень, скрипаль Шен Чжунго, піаністи Лю Шікунь та Ін Ченцзун. Відповідно до думки У На Радянський Союз мав суттєвий вплив на різні сфери культурного розвитку країни, але зворотнім боком цього впливу було засудження сучасного західноєвропейського та американського музичного мистецтва, створення атмосфери, в якій не допускалося звернення до актуальних композиторських технік [109, с. 263]. Найтрагічнішою сторінкою історії виявилось десятиліття культурної революції – з 1966 по 1976 роки, коли заборона була накладена не тільки на всю зарубіжну музику, а й на твори китайських композиторів, створені до 1966 року. Вищі навчальні заклади закрилися, а студенти та професори зазнали жорстоких репресій [52, с. 112-116].

Авангардне мистецтво ХХ століття довгі роки перебувало під забороною з політичних причин, і твір виконаний у серійній техніці викладення музичного матеріалу був неможливим. Ця заборона перешкоджала не лише поширенню нових технік композиції в Китаї, але й розширенню концертного репертуару, виконанню сучасних авангардних опусів. Такий провал можна пояснити культурною політикою держави, постійним

контролем над композиторами та їхньою творчістю, що існував з заснування КНР. Таким чином, перше звернення китайських композиторів до європейської музики відбулося лише наприкінці 1970-х років. Політичний клімат у країні змінився, дозволивши Китаю відкрити навколишній світ.

У 1978 році Комуністичною партією було проголошено політику «реформ та відкритості», завдяки якій китайські музиканти отримали можливість «підключитися» до світових музичних процесів. 1977 року знову відкрилася Центральна консерваторія в Пекіні. Одна з найвідоміших її випускниць – композитор Чу Ванхуа – згодом згадував, що наприкінці десятиліття «Вступ до музики ХХ століття» стало обов'язковим предметом навчального плану на кафедрі композиції [130, с. 92]. Держава відновила практику навчання китайських студентів за кордоном, відомі європейські та американські музиканти та вчені були запрошені до КНР з лекціями та майстер-класами. Першим запрошеним професором став англієць Олександр Гер (1932 р. н.) з Кембриджського університету: протягом тривалого часу він читав лекції про творчість композиторів нової віденської школи у Центральній консерваторії у Пекіні.

У результаті національні автори почали активно осягати західну музику і у творчості освоювати прийоми композиції ХХ століття. Після десятиліття культурної ізоляції найактуальнішим завданням було надолужити втрачене, спробувати себе у раніше недоступних стилях та техніках твору. З історичних причин знайомство з мистецтвом ХХ століття відбулося багато років після його виникнення, як би *post factum*. На рубежі 1970-х – 1980-х років китайські композитори інтенсивно вивчають класику ХХ століття – у тому числі великий корпус творів нової віденської школи – А. Шенберга, А. Веберна та А. Берга, а також європейський та американський повоєнний авангард, серійну техніку тощо. При цьому, однією з найскладніших проблем, що постали перед китайськими музикантами, була проблема адаптації чужого досвіду [113, с.34]. У цьому плані композитори пройшли закономірний шлях від наслідування західним зразкам до оригінального втілення європейських

технік і стилів у творчості. Варто відзначити, що подібні процеси можна спостерігати у багатьох країнах, що пережили період тоталітарного правління та залізної завіси, зокрема, в СРСР періоду «відлиги» 1960-х років.

Отже, останні 10-річчя ХХ ст. увагу приділено опануванню європейського досвіду. Варто зазначити, що також й китайська музика інтегрує у європейський простір музичної культури. Так, важливий для китайської академічної музики другої половини ХХ ст. композитор К. Дебюссі активно звертався до мистецтва Далекого Сходу: до пентатоніки, трактуванням ладу, яке близьке китайським п'ятиступінчастим ладам з «плаваючим» опорним тоном; імпресіоністська барвистість ладогармонії та оркестрування; багатошарова фортепіанна фактура. Відповідно й його творчість набула пріоритетного значення для китайських композиторів [117, с. 20].

Один із перших прикладів адаптації впливів імпресіонізму у музиці 1980-х років знаходимо у творчості сучасного національного автора, учня Ло Чжунжуна – Лі Баошу. На початку десятиліття він написав музику до документального кінофільму «Фантазія Цзючжайгоу», в якій, за власним зізнанням, об'єднав додекафонну композиційну техніку з імпресіоністичними звучаннями в стилі Клода Дебюссі і Мориса Равеля. З його слів, що відбито у роботі Чень Лінцюнь «Музика Китаю ХХ століття», такий прийом було використано з метою демонстрації мари, «туманного звучання» [133, 76]. Серія, заснована на інтонаціях пентатоніки, з опорою на кварто-квінтові та більш секундні інтервали, далека від серій класичної додекафонії, а тому природно вписується в барвистий імпресіоністський контекст твору, наповненого акордовими паралелізмами та імітацією національних інструментів [151, с. 585].

Особливо китайських композиторів привернула серійна техніка – одна з найскладніших і найраціональніших у музиці минулого століття. З нею музиканти почали знайомитись у 1980-і роки за допомогою аналізу творів класиків нової віденської школи, вивчення європейської навчальної та

наукової літератури завдяки особистим контактам із західними музикантами та навчанню в Європі та США.

В результаті китайські композитори адаптували серійну техніку до національного культурного ґрунту, синтезуючи цей метод композиції з власними традиціями – ладовими, тембровими, метроритмічними, філософсько-естетичними. Найбільш наочно цей процес можна простежити якраз на прикладі камерних жанрів, яких китайські автори активно зверталися наприкінці минулого століття. Варто наголосити, що більш ретельно це буде розглянуто далі, бо саме циклічність форми та циклічні жанри стали тією основою для збереження традиційності у форматі китайської музики.

Такий синтез полягав в тому факті, що актуальність фольклору стала розглядатися з позицій потенційної можливості до збагачення через оновлення музичної лексики новими інтонаціями відповідно до інтеграції європейської культури. Варто наголосити, що багато в чому першість в цьому належить європейському музиканту, який був запрошений до Китаю – Вольфгангу Френкелю. Він вивчав записи китайського та японського фольклору, а потім звертався до пошуків нових фарб в оркестровій палітрі, до імпресіоністської тонкості звучання сольних інструментів – невластивим раніше для композитора прийомів письма. Суттєвого впливу також вчинила його викладацька діяльність, яка за фактом й сформувала магістральні шляхи освіти Китаю [147, с. 112].

Він закликав студентів відійти від нескінченного наслідування зразкам ХІХ століття, що становили на той час основу так званого «пентатонного романтизму». На своїх заняттях він переконував у необхідності вивчення старовинної музики та сучасного європейської композиторської творчості для того, щоб синтезувати характерно-національний, східний початок із західними прийомами письма. Через історичні причини його мрії змогли реалізуватися повною мірою лише у 1980-1990-ті роки, коли китайське мистецтво стало об'єктом уваги всього світу. Термін пентатонний романтизм використовує Б. Міттлер [163].

Таким чином, у 1980-х роках формується нове культурне явище, яке можна умовно позначити як національний китайський музичний авангард. У його руслі «йде інтенсивний пошук нових композиційних технік, що поєднують національні та авангардні західні традиції». Китайські музикознавці для характеристики цього процесу часто використовують термін «Нова хвиля» [23, с.65]. Варто наголосити, що окрім впливу А. Шенберга та інших композиторів, що творили у серійній техніці, необхідно зазначити увагу до неофольклоризму та безпосередньо творчості Б. Барток.

Це обґрунтовано тим фактом, що саме в період 1980-х років, знайшовши необхідну для творчості свободу, музиканти Китаю відчували необхідність поєднати «чуже» західне зі «своїм» яскраво національним. Такі завдання стояли свого часу перед представниками нових європейських національних шкіл. Крім того, синтез національного із загальноєвропейським найяскравіше вдалося здійснити у просторі неофольклоризму. А творчість Б. Бартока стала зразком можливості цього стилю, де антиромантичний пафос його творів виявився близьким китайським композиторам [55, с.68-71].

Про своє захоплення Бартоком пише китайський композитор Лю Сяо Лун: «Я почав писати ще до того, як дізнався про його творчість. Ви можете уявити, як я був вражений, коли, невдовзі після цього, я почув музику Бартока і виявив разючу схожість зі своїми п'єсами. Ще більше хвилювання я відчув, прочитавши, більшість його опусів засновані на селянських мелодіях» [79, с.58]. Композитор Чу Ванхуа зізнавалася: «Мій творчий шлях, естетичний смак і музичний стиль були натхненні Барток» [130, с.112].

Отже, у процесі відновлення культурних зв'язків Китаю із західними країнами велику роль відіграли вчителі. Хоча багато представників старшого покоління – «романтики» революційного Китаю, не змогли повністю прийняти зміни, що відбулися в країні, і новий музичний рух. Деякі пояснювали свою консервативну позицію ідеологічним тиском: статус викладача державних вищих навчальних закладів передбачав твір творів, покликаних бути бездоганим зразком для студентів-композиторів. Вони могли експериментувати лише певних межах, спираючись головним чином

музичний спадок романтизму. Унікальний природний заповідник на півночі провінції Сичуань у центральному Китаї, відомий своїми мальовничими водоспадами та кольоровими озерами [112, с. 23-29]

Китайське музичне мистецтво 1980-х років перебував у принципово іншому становищі, ніж західноєвропейська музика межі XIX-XX століть: у композиторів був відчуття вичерпаності ладової системи, був потреби порвати з традиційної тональністю. Національна композиторська школа пішла шляхом «поглинання» та адаптації серійного методу, подібно до того, як раніше вчинила з європейською тональною музикою, освоївши та наситивши її китайськими елементами (так званий «пентатонний романтизм»). Не випадково, у виборі жанрів багато китайських авторів серійної музики схилилися на користь західних моделей з багатою історією: пісні та фортепіанної мініатюри (твори Ло Чжунжуна, Ван Цзяньчжуна та Чень Мінчжі).

Висновки до першого розділу

У розділі проаналізовано основні вектори дослідження китайської музичної культури з позиції наукових розвідок. Виявлено, що тривалий час перевагою користувалися дослідження, що спрямовані на висвітлення національних базисів для формування сучасних поглядів на діалогічність стосунків схід-захід. Водночас, саме це пропагувало потребу у вивченні традиційних мистецьких форм, які є основою для відбиття соціально-історичних подій, які характеризують націю.

Виявлено, що у наукових розвідках, що присвячені музичній культурі Китаю, склалася певна системна цілісність, яка власне й забезпечує всеохоплення мистецького простору. Акцентовано, що активність науковців сягає кінця XX початку XXI ст. й формує основні вектори для подальшого розвитку науково-творчої думки. Серед таких векторів виокремлено такі, що являють собою теоретично-історичні наукові розвідки; методичні розробки; дослідження інструментарію на рівні окремих творів, композиторів, регіонів,

країни в цілому; дослідження, що присвячені вивченню репертуару; дослідження персоніфікованого характеру відносно композитора чи виконавця, а також, окрему ланку складає потужна база досліджень з вивчення вокального мистецтва Китаю. З'ясовано, що такий підхід є подібним й для європейської наукової думки, але водночас всі зазначені вектори мають акцент саме на пошук та збереження національної своєрідності та філософсько-концептуального сприйняття музичного мистецтва.

Для проведення дослідження виокремлено науково-теоретичну базу, яка складається з низки культурологічних, педагогічних та мистецтвознавчих досліджень, які дозволяють проаналізувати музичну культуру Китаю, розвиток фортепіанного мистецтва, виявити стильові особливості у реалізації композиторської творчості та соціально-історичні впливи на них, а також необхідну джерельну базу для аналітичного підходу у практичній роботі щодо специфіки циклічних форм у китайській фортепіанній музиці.

Визначено ряд основних ліній, які дозволяють сформулювати основні групи праць, що створюють базу дослідження:

- праці, що висвітлюють специфіку становлення та розвитку китайського музичного мистецтва, зокрема фортепіанного позицій жанрово-формотворчих особливостей відповідно до регіонального розвитку;
- праці, що присвячені вивченню професійної музичної освітянської галузі на теренах Китаю;
- методологічні розвідки, щодо специфіки виконання;
- праці, що присвячені діалогу культур “Захід-Схід” та які представлені роботами українських та китайських дослідників;
- розвідки, що викривають специфіку міжкультурної комунікації через складові мистецтва та культури.

Виявлено, що специфіка жанрового втілення та, особливо формотворчий аспект, як уособлення ментальної думки нації у фортепіанному мистецтві на сьогодні не представлено у окремому дослідженні. Отже, отримані результати дозволяють визначити потребу

виявлення передумов щодо виокремлення циклічних жанрів у фортепіанній музиці, як питомій складовій загально китайської музичної культури.

У розділі визначено шляхи створення мистецького діалогу «Схід-Захід», а також зазначено, що діалогічні відносини, перенесені в духовно-культурну сферу, відкривають найширші можливості для міжкультурного спілкування, але в них може бути деяка небезпека, пов'язана з потенційною можливістю стерти кордони та відмінності між культурами, які беруть участь в діалозі, і тим самим позбавити його основної умови – необхідності прагнення культур до самоідентифікації, маніфестації своєї унікальності, самобутності. У зв'язку з цим, особливого значення набуває формування адекватної культурної політики, яка за можливості чітко визначала б відносини в міжкультурному діалозі. Характер діалогічних відносин на міжкультурному рівні призводить до розуміння того, що в сучасному світі діалог виявляється практично єдиною можливістю «паритетного соціуму». В умовах культурних взаємовпливів, дискурс діалогу, з його внутрішньою ідеєю рівності партнерів, стає головною врівноважуючою силою, що створює цілісність сприйняття світу, в якому кожна людина (окрема культура) може бути почута та зрозуміла.

Визначено, що міжкультурний діалог сприяв створенню нового рівня існування китайської музики, де саме наголос на збереження власних традицій з адаптацією та асиміляцією європейської музики обумовив виникнення нового прочитання вже усталених європейських форм.

Викладене обумовлює потребу більш детального розгляду розвитку саме фортепіанної музики Китаю з позиції її стильових та формотворчих концепцій відповідно до європейських впливів та соціально-історичного дискурсу.

РОЗДІЛ 2

КИТАЙСЬКА ФОРТЕПІАННА МУЗИКА У ДИНАМІЦІ СМИСЛОВИХ ЗМІН ХХ - ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

2.1. Фортепіанна музика Китаю у культурно-історичному дискурсі епохи

Фортепіанна традиція Китаю має достатньо своєрідний розвиток у контексті інтеграції та взаємозв'язків із культурою Заходу, діалогу культур, а також безпосереднього впливу соціокультурного континууму країни на загальний світовий та безпосередньо європейський культурно-мистецький простір. Унікальність розвитку полягає, насамперед, у стислому контексті становлення фортепіано-культурної парадигми як у сфері створення музичного матеріалу, так й безпосередньо освітнього вектору. Відразу варто наголосити, що завданням даного підрозділу є висвітлення своєрідності становлення фортепіанної музики, особливостей періодизації її розвитку, а також впливів що було завдано через специфіку політичного устрою в історичному дискурсі ХХ - початку ХХІ століття.

Відколи західна фортепіанна музична культура увійшла в Китай, китайські музиканти ніколи не припиняли досліджувати фортепіано. Фортепіанні композиції розвивалися разом з новим Китаєм і були відбиттям різних історичних подій, але основним лишався вплив від найдавнішої імітації західної музичної структури та гармонії до пізнішого включення китайської народної музики, і, нарешті, до сміливого злиття китайських і західних композиційних технік у фортепіанну музику в китайському стилі.

П'ять тисяч років історії Китаю сформували сильне почуття ідентичності та різноманітні набори естетичних цінностей. Величезний вплив на китайців мають ідеї конфуціанства, даосизму, буддизму і комунізму. Вони також важливі для китайських музикантів і є стрижнем ідентичності китайського народу. Водночас китайське фортепіанне мистецтво розвивалося

у дискурсі у проникненні естетики Європи, чії ідеали та цінності і дещо відрізнялися від китайського світогляду, а фортепіанна музика носила вже усталений характер сталого розвитку. Певна дисонанс у довготривалому розвитку фортепіанної культури у західній традиції, сформував певні вимоги, які при адаптації у східному контексті зазнавали змін насамперед через філософське мислення, що знаходило себе у мистецькій траєкторії світогляду.

Як наголошує Лу Цзе «фортепіано у досить короткому часі здобуло світове визнання завдяки оригінальному синтезу багатьох складових як суто національного походження – філософських позицій, релігійно-етичних концепцій, вокального й інструментального фольклору, театральних традицій, поезики, так і європейських тенденцій та впливів, головно в сфері композиторської техніки та інтерпретації фортепіанної творчості» [70, с. 88].

Розвиток китайської фортепіанної музики був визнаний світом за останні сто років. Все більше музикантів цікавляться китайськими фортепіанними творами.

Перші офіційно підтвержені зразки китайської фортепіанної музики датовані 1915 роком. Таке достатньо пізнє звернення до цього інструменту пояснюється політичними умовами ізоляваності, коли все європейське засуджувалося. Хоча безпосередньо активне завезення та входження західного інструментарію у загальний побут відбулося наприкінці ХІХ століття. Саме тоді, під час правління Великої імператриці Цисі (1861-1908 р.), фортепіано входить до концертного інструментарію у якості супроводу вокального виконання європейських творів й починає привертати до себе увагу музикантів [118, с. 24]

Варто вказати, що клавішні інструменти зустрічаються й протягом ХVІІ – ХVІІІ ст., але мають переважно характер екзотичної деталі інтер'єру імператорських палаців [1, с. 106].

Виконання прямого функціонального значення такого різновиду клавішного інструменту як клавикорд, а саме інструменту для музикування, засвідчено у роботах китайських дослідників Лю Сяо Лун та Бянь Мен: під

час правління одного з найбільш мистецько-обдарованого імператора Кансі (1654 – 1722): «єдиними людьми, які вивчали гру на клавикорді і користувались цим інструментом, були сам імператор Кансі та один з його придворних музикантів» [17, с. 3]; «інші ж клавішні інструменти китайцям відомими не були» [16, с. 16]. Суттєвого значення набуло захоплення імператора цим інструментом, клавикордом. Він настільки сподобався імператору, що як вказує китайська дослідниця Лю Чі «Коли клавикорд з'явився у Китаї, Кансі, виявивши велике зацікавлення, кільком придворним музикантам-євнухам наказав навіть вивчати мистецтво гри на клавикорді» [82, с. 14].

Серед клавішних інструментів, користувався орган, який асоціювався з орган шен або губний орган шен, який активно використовувався національною сольною та ансамблевою музикою Китаю. Безпосередньо портативний орган було завезено християнськими місіонерами, які у своїх культурних центрах та християнських школах використовували його для проведення служінь та концертних заходів. Тобто хоча й традиційно фортепіанне мистецтво починають датувати ХХ-м століттям, підґрунтям до цього був тривалий підготовчий етап, який власно й дозволяє вказувати на унікальний підхід до фортепіанної музики Китаю.

У періодизації китайської фортепіанної музики існує ряд дослідників чий роботи перегукуються між собою, але водночас мають концептуальну різницю у прочитанні особливостей розвитку. Як було вказано у підрозділі 1.1. «Музична культура Китаю у контексті мистецтвознавчих досліджень» історія фортепіанного мистецтва Китаю може бути розглянута з різних позицій, які базуються на тих динамічних процесах, що відбуваються всередині музичного мистецтва, а не лише від соціально-політичних умов того чи того часу, але які безумовно задавали вектор розвитку культури. Тобто, спостерігається той процес ентелехії культури, який за Г. Кнабе, полягає у процесі, що обумовив «поглинання певним часом змісту, характеру, духу та стилю минулої культурної епохи» [7, с. 19]. Тобто, рівень сприйняття культурного надбання є квінтесенцією як інокультурних впливів, так і

ресурсів рідної культури. Взаємодія цих двох полюсів і визначила картину стильових «перепетій» у творчості національних китайських композиторів того чи того періоду. Сенс такої концепції можна інтерпретувати як результат складного багаторівневого процесу взаємодії між різними національними культурами та між явищами різних історичних епох усередині однієї національної концептуально-змістовної культури.

Отже, основними працями, що присвячені висвітленню періодизації розвитку фортепіанної культури у Китаю є робота Бянь Мен «Нариси становлення та розвитку китайської фортепіанної культури» [8;9], Лі Хуаньчжі «Сучасна китайська музика» [65] та Ян Хунбіна «Китайське фортепіанне музичне мистецтво» [157]. Варто зазначити, що обидва останні дослідники у своєму підході до періодизації мають спільність й виокремлюють такі періоди:

- 1) Зародження фортепіанної музики Китаю (до 1910-х років);
- 2) Пошуки "китайського стилю" (20-30-ті роки ХХ століття);
- 3) Розвиток у воєнний час (1937-1949-ті рр.);
- 4) Період розквіту (1949-1966 рр.);
- 5) Період Культурної революції (1966-1976 рр.);
- 6) Всебічний розвиток фортепіанної музики Китаю (1976–1996 рр. й дотепер) – музична освіта, творчість та інші [64, с. 13-15].

В той час як більш раннє дослідження Бянь Мен вказує на такі періоди:

- 1) Витоки та зародження;
- 2) створення перших державних музичних установ за європейською системою (1919-1937 рр.);
- 3) Військові роки (1937-1949 рр.);
- 4) Розвиток фортепіанної культури у Китайській Народній Республіці (1949-1966 рр.);
- 5) Період «Культурної революції» (1966-1976 рр.);
- 6) Нові шляхи (з 1976 р.) [9, с. 12].

Спільність представлених періодизацій у цьому, що вони базуються та є похідними від найважливіших соціально-політичних подій китайської історії ХХ століття і виявляють співвіднесення різнопорядкових явищ: у певні часові періоди «вбудовуються» або стильові ознаки (Лі Хуаньчжи, Ян Хунбін), або характеристики певного етапу розвитку музично-освітньої системи (Бянь Мен). Логіка викладу подій у вище представлених роботах також близька до єдиного вектору: розкриваються питання розвитку музичної освіти у Китаї та пропонуються огляди фортепіанної творчості китайських композиторів.

Можна припуститися думки, що стислий період розвитку фортепіанної культури потребує більш універсалізованого підходу. Йдеться про певне укрупнення періодів, наприклад відповідно до співвіднесення етапів історії культури Китаю з стильовими напрямами у творчості китайських композиторів та рівнями сприйняття інтегрованої та власної національної культурної спадщини. Це обґрунтовує не тільки умови соціально-історичного контенту, а й дійсний розвиток фортепіанного мистецтва, який полягає у формування зазначеної вище ентелехії.

Початок першого етапу пов'язаний з роком створення перших національних творів для фортепіано. Кризовий стан культури наприкінці епохи Цин, відсутність будь-якої професійної платформи у сфері музики зумовили необхідність кардинального розв'язання проблеми вибору шляхів подальшого розвитку. Це призвело до зародження у фортепіанній творчості китайських композиторів двох стилістичних ліній серед яких одна була спрямована на запозичення європейських традицій, а саме звернення на романтизму як одного з найбільш відповідних до китайського мислення стилів, а з іншого – на національні, традиційні чинники музичної ментальності. Їхній взаємовплив, пріоритет однієї лінії над іншою становлять картину стильових перипетій з моменту появи перших опусів і до 1980-х років. Таке широке охоплення у часі, яке певним чином розходить із запропонованою періодизацією китайських дослідників, обґрунтовано

соціально-політичними чинниками. Так, 1910-ті-1930-ті роки – час становлення держави з новою системою управління.

Перші кроки китайських композиторів у фортепіанній творчості припали на Сінхайську революцією 1915 року. Її основною метою була зміна феодальної монархії. У цей період політика керівництва Китаю була спрямована на активне освоєння наукового, освітнього та мистецького досвіду західних країн. Новий уряд всіляко підтримував активних діячів культури та виділяв субсидії для навчання за кордоном. Багато відомих композиторів здобули професійну освіту за кордоном: Чжао Юаньжень – у США, Тан Сюеюн та Лі Шухуа – у Франції. З кінця 1920-х років, коли почала формуватися система власної професійної освіти, прозахідні орієнтації у музичних колах посилювалися. Вони багато в чому пов'язані із зарубіжними витоками освіти перших керівників музичних установ: Сяо Юмей та Хуан Цзи (представники Шанхайської консерваторії) навчалися в Японії, Німеччині та США; Цзян Веньє, Лю Сюеань (представники Центральної консерваторії) – у Японії [9, с.87].

Ці обставини сприяли активному впливу традицій ззовні в розвитку китайської академічної музики. У своїх роботах С. А. Айзенштадт, досліджуючи особливості «гетерогенних» фортепіанних шкіл, які виникли «в результаті поширення фортепіанного мистецтва за межі культурно-історичного середовища, що породило його» [3, с. 184] у далекосхідних регіонах (до них належить і китайська), також наголошує на «послабленні зв'язків з національною композиторською школою», «орієнтованістю її художніх устремлінь на освоєння західної фортепіанної спадщини» [3, с. 187].

Важливою особливістю розвитку китайської фортепіанної культури є те, що на її початкових етапах, ще до того, як з'явилися китайські піаністи, що концертують, деякі китайські музиканти зайнялися творінням фортепіанної музики. Це, безсумнівно, було викликано потребою у створенні китайського національного репертуару, насамперед для початкового навчання, репертуару, який мав сприяти інтересу до фортепіанного виконавства і певною мірою

пов'язати гру на цьому інструменті з китайським мисленням, своєрідним ладом китайського мистецтва. Перша китайська п'єса для фортепіано була опублікована в № 1 журналу «Наука» (1915), називалася «Марш світу» і належала перу Чжао Юаньжена (1892—1982). У цій п'єсі Чжао-Юаньжен використав європейську функціональну гармонію, яка вплинула на характер мелодики, що поєднує в собі елементи національного та європейського мелосу. Публікація музики, у тому числі фортепіанних п'єс, мала значні складності, що мало вираження у вартості та ще не визначеної популярності з позицій видавців. У подальшому, наступним опублікованим фортепіанним твором став твір 1921 року, коли в першому номері «Музичного журналу» була надрукована п'єса «Цзюй Дагаї» Лн Жуншоуя, а в четвертому «Випадковість» Чжао Юаньжена. Зазначені п'єси можна грати на фортепіано, і на фісгармонії [127, с.153].

До 20-х років китайських піаністів, здатних дати сольний концерт, не було. А першим концертом, який складався з фортепіанного репертуару, був виступ відомого піаніста та диригента з Італії Маріо Пачі, який презентував низку творів у 1904 р. у Шанхаї, у Клубі німецької еміграції. Другий приїзд М. Пачі відбувся у 1918 році, після чого піаніст залишився жити та працювати у Піднебесній Країні.

Маріо Пачі належить заслуга у створенні першого симфонічного оркестру на Далекому Сході, також він був педагогом так званого старшого покоління піаністів і молодих виконавців того часу [8. с. 8]. Будучи прихильником старої школи, Маріо Пачі виховував своїх студентів на вправах, покликаних розвинути виконавську силу та незалежність пальців, саме це було характерним для італійської школи. Цей метод, сприйнятий китайськими музикантами буквально як заклик до технічно-ідеального виконання, передавався ними вже у педагогічній практиці. Як відомо, і до сьогодні багато китайських викладачів віддають перевагу «суворій пальцевій техніці», що дозволяє говорити про те, що вплив старої італійської школи все ще актуальний для китайської фортепіанної культури.

Першим автентичним фортепіанним концертом став виступ вже у 20-х роках піаніста Цю Мохен. У його програмах центральним твором був «Турецький марш» В. А. Моцарта – зазначений факт, що дозволяє скласти деяке уявлення про рівень найкращих китайських піаністів 20-х років.

Поступово дедалі помітнішу роль у розвитку китайської фортепіанної культури починають грати Сполучені Штати Америки: Ван Жунцап і Лі Енке, які отримали там фортепіанну освіту, повернулися на батьківщину, сприяли вдосконаленню фортепіанного навчання в Китаї через американські традиції. У межах зазначеного періоду Хоу Юе виділяє також вплив американських педагогів та музикантів (наприклад, таких як Рут Сталь, Грехемс). Крім того, в США навчалися такі визначні китайські педагоги, як Ван Жуйцан і Лі Еньке. Крім того, американцями ж були організовані найграндіозніше видовище, а саме фортепіанні концерти першої половини ХХ століття в Шанхаї та Пекіні, на яких виступали Л. Годовський, А. Рубінштейн, С. Рахманінов та інші [120, с. 133].

Водночас у Японії та Німеччині (у Лейпцигу) навчався засновник першої китайської консерваторії, відомий китайський педагог, композитор та теоретик музики Сяо Юмей [9, с. 32]. Необхідно зауважити, що фортепіанна культура Японії розвивалася майже паралельно китайській і на момент навчання Сяо Юмея в Японії в ній домінувала німецька фортепіанна традиція, а отже, і прославлений засновник державних музичних установ засвоїв традицію саме німецького піанізму. Шанхайська державна консерваторія була відкрита 27 листопада 1927 року і збрала під своїм дахом багатьох іноземних викладачів, ім'я одного з яких досі пам'ятають та шанують у Китаї – Борис Захаров [122]. Російський вплив раннього періоду становлення китайського піанізму багато в чому спирався на численну емігрантську інтелігенцію, що викладала в Харбіні та Шанхаї [80, с. 28].

Разом із Захаровим та іншими російськими педагогами до китайської фортепіанної освіти привносяться: російський фортепіанний репертуар, широкий корпус інструктивно-методичних п'єс та етюдів, практика

учнівських концертів та показових виступів педагогів, традиції емоційності та глибини інтерпретації [123. с. 531].

В цілому характеризуючи першу половину ХХ століття варто наголосити, що формування елементів фортепіанної культури не отримала яскравого відбитка у загальній музичній картині Китаю. При активному впровадженні інструменту фортепіано у освітній процес, до 1949 року фортепіанна музика сприймається як чужорідна, а китайські композитори звертаються до неї досить стримано. Водночас можна говорити, що саме цей час став початком стійкого зародження інтересу до цього інструменту, його входження до китайського музичного світу, а також визначив переважні шляхи розвитку фортепіанної культури у Китаї.

Активним впровадженням фортепіанної культури стає наступний період у розвитку китайської культури. З 1950 року починається етап цілеспрямованого та різноманітного опанування національного стилю та його поширення через усі доступні форми, у тому числі й фортепіанну культуру. Утворення Китайської Народної Республіки обумовило нові потреби у освітньому середовищі, на що вказує китайський музикознавець Вей Тінге [104, с. 21]. Відповідно до твердження Сюй Бо, «сутність ролі фортепіано у сучасній китайській ідеології як інструменту, що символізує інтелектуальний і практичний технологізм найвищого рівня» стверджують значення фортепіанної творчості, та дозволяють досягти мети яку було сформовано китайськими композиторами та виконавцями» [102, с. 62].

Етап такого просування фортепіанної культури у національне музичне мистецтво за своєю логікою розгортання охоплює період «до» та безпосередньо сам етап Культурної революції, й становить умовно 1949–1976 роки. Таке поєднання періодів, що регламентовані Бянь Мен, дозволяє С. Айзенштаду визначити ключові моменти, що впливали на соціально-культурний простір. При цьому Бянь Мен зазначає, що період становлення починається в його періодизації не з відкриття державних навчальних закладів, а з досягнення стабільної наступності у професійній фортепіанній

освіті [8, с.39]. Тобто те, на що наголошує й С. Айзенштад, а саме що взаємодія політичного та мистецького чинників у роки призводить до появи так званої музики Культурної революції [2]. Складність цього феномену породжена як обставинами, обумовленою політикою, економікою і культурою цього періоду, так й надзвичайної хаотичності всередині самого явища. По суті, саме китайська традиційна музика та аранжування стають єдиною можливими для музичної, зокрема фортепіанної творчості в Китаї. Для цього періоду найбільш характерним стає виникнення так званої «музики на музику», що представляють, головним чином, композиторську проєкцію на національні зразки пісенного та танцювального народного мистецтва. Їх потужність була закладено у жанровому переосмисленні сутнісної першооснови, незалежно від різновидів національної фольклорної спадщини та її територіального відповідно до регіону походження.

Серед естетичних установ цього періоду була одна з основних політик Мао Цзедуна, яка була спрямована на викорінення впливів сучасного західного мистецтва на культуру Китаю. Це власне й обумовлює стильову орієнтацію китайської академічної музики на використання внутрішніх ресурсів культури та активність фольклорного руху, про що піде розмова далі, при розгляді стилістичних концепцій фортепіанних творів. Існував свідомий акцент на мінімізацію історичних контактів з носіями різних культур, зокрема американською та європейською. При цьому, спостерігається ущільнення контактів з радянськими країнами та дружніми до них державами. У повному обсязі російська фортепіанна школа закріплює свої позиції у другий період розвитку китайського піанізму. Тоді Китайська Народна Республіка, оговтуючись від важких військових десятиліть, звернулася до СРСР за підтримкою не лише в економічному, а й культурному відновленні. У Китаї у різний час працювали такі відомі педагоги, як Д. Серов, А. Татулян та Т. Кравченко. Цими педагогами в китайську систему фортепіанної освіти було внесено строгу наукову основу, встановлення на глибоке проникнення в сутність музики та одночасно опановування технічними прийомами при

обов'язковому розвитку можливостей свого виконавського апарату [123, с. 157]. Сьогодні можна констатувати, що за фактом, зазначені підходи були певною компіляцією найкращих прикладів світової фортепіанної культури й за своєю сутністю не мали інноваційної складової

Активною була взаємодія з країнами соціалістичного табору, тому китайські піаністи отримували освіту і в країнах Східної Європи, а педагоги із цих країн, у свою чергу, приїжджали у Китай. Як пише Лю Сяолун, «ще 1953 року польський піаніст Бакстер читав лекції в Північно-східній консерваторії, і викладачі та студенти, які відвідували їх, були вражені. У 1955 році професор Лангере з Демократичної Німеччини також провів тримісячний курс лекцій у Тяньцзіні, надавши своєчасну допомогу викладачам та студентам консерваторії» [79, с. 29]. Таким чином, можна стверджувати, що окрім російської фортепіанної школи в рамках другого періоду на китайський піанізм справили помітний вплив німецької та польської традиції.

Хоча все ж таки, значний вплив на становлення китайської школи в ті роки мали не лише концерти піаністів-педагогів, а й таких зірок радянського фортепіанного мистецтва, як, наприклад, Святослав Ріхтер [80, с. 28]. Крім того, багато китайських студентів навчалися в Радянському Союзі. Втім, іноземні впливи у ці роки не обмежувалися лише радянським піанізмом. Також, вплив «колишньої» культури (європейської) на «пізнішу» (з другої половини ХХ століття і до 1980-х) продовжувався у прихованому вигляді.

Інокультурні впливи, не радянської школи, зокрема, виявляється у романтичних рисах фортепіанних творів на революційну тематику 1950-х–1970-х років. Такий вплив був обґрунтовано самим бажанням зберегти традиції національної народної музики, акцентуванні своєї індивідуальності, що було прямим відбиттям романтичної європейської традиції. Виникають приклади використання традиційних інструментальних п'єс для національних інструментів та матеріалу національних пісень у творах професійних композиторів Китаю.

Таким чином, із заснуванням Китайської Народної Республіки у 1949 року на «Національному конгресі китайських літературознавців та художників» у Бейпіні (нині Пекін) урядом було визначено новий вектор розвитку китайського мистецтва [79, с. 51]. Політика Мао Цзедуна була націлена на служіння ідеям китайської революції, звідси пропаганда протилежних установок політиці 1910-х–1930-х років. Сучасне західне мистецтво як продукт духовного забруднення суспільства потрапило під цензурні обмеження. Але у творчому середовищі були ті, хто не поділяли офіційної позиції. Наприклад, Хе Лутін заявляв про те, що пізнання досвіду європейської музичної культури дозволяє «відкривати закони, розробляти власні системи, ... формувати національний стиль» [100, з. 62]. Але це були поодинокі випадки, хоча й забезпечували їй своїй концептуальності певні. У цілому музична культура цього періоду перебувала у зоні стабільності, і навіть відчувався певний її підйом.

Культурна революція (1966-1976) – трагічний час в історії китайського мистецтва. Політика уряду на чолі з Мао Цзедуном була спрямована на культивування націоналістичних ідей, що повністю відкидала буржуазну західну культуру з метою знищення опозиційних настроїв. Музиканти зазнавали гонінь та переслідувань, було скасовано всекитайські державні вступні іспити до закладів вищої освіти – гаокао, що давали змогу обдарованим любителям музики вступати до провідних консерваторій країни [100, с. 195- 207]. Сенс та цінність музики в цей період багато в чому визначався межами, заданими чинним політичним устроєм. Теми «революції», «колективізації» були відображені у фортепіанних транскрипціях масових та революційних пісень, яньбань-виставах [100, с. 35]. Шлях, яким йшла китайська музика з 1950-х і фактично до закінчення Культурної революції, – не за межі рідної культури, а вглиб її. Політика уряду на чолі з Мао Цзедуном була спрямована на культивування націоналістичних ідей, що повністю відкидала буржуазну західну культуру з метою знищення опозиційних

настроїв. Водночас це дозволило виокремити аранжування національного музичного матеріалу у самостійний мистецький вектор.

Відразу після закінчення культурної революції розпочинається політика «реформи та відкритості», спрямована на «відродження нації». Розуміння «національного стилю» у музиці також набуває більш різноманітні форми. Деякі майстри все ще використовують китайську ладову систему як основний елемент, проводячи перетворення та експерименти з гармонії. В епоху відкритості багато авторів, прагнучі до нової манери написання, покладаються на сміливі дослідження в галузі технологій, вдаються до додекафонії, застосовуючи її або в чистому, або зміненому варіанті.

Загальною тенденцією стає органічне поєднання різних нових технічних прийомів та досить чітко відчутного китайського народного ладу, завдяки якому робота, написана на основі сучасних принципів дозволяє повністю зберегти та відбити національні специфічні риси.

Подолавши етап, коли було допустиме лише написання аранжування національних специфічних музичних тем та звертання виключно до традиційних китайських образів, фортепіанна музика доходить до етапу, який характеризується, як період справжнього розквіту, коли піаністична культура досягає більшої індивідуальності та різноманітності за допомогою активних творчих пошуків та інновацій. Якщо до 80-х років ХХ століття переважна кількість творів відноситься до жанру аранжування народних пісень та інструментальних творів, то на цьому етапі спостерігається посилення програмності, проникнення та адаптація європейських непрограмних жанрів, таких як скерцо, токато, відповідно до манери письма, яка повною мірою відповідає традиції, хоча вже вдається до сучасності.

Китайське фортепіанне мистецтво після 1980 року переживає істотні зміни, про що найвиразніше свідчать такі моменти, як, наприклад, широке використання сучасної техніки письма, багатогранність розуміння китайського національного стилю. Це є період розвитку китайської фортепіанної культури та освіти, який відкривається реформами 1978 року.

Окрім поширеної тенденції запрошувати зарубіжних педагогів до Китаю, численна армія молодих музикантів їде у ці роки до Європи вчитися, давати концерти чи брати участь у конкурсах [102, с. 63].

У контексті цієї загальної тенденції для етапу 1980-1990-х знаковим є ім'я французького піаніста та аранжувальника Річарда Клайдермана (справжнє ім'я Філіп Паже), «якого в Китаї знає буквально кожен» [101, с. 12]. Саме завдяки цьому музикантові класична фортепіанна музика стала доступною і улюбленою багатьма китайцями. Цікавим є те, що Лю Сяолун, у своїй періодизації фортепіанного мистецтва та освіти Китаю, виділив вплив Клайдермана та його внесок у популяризацію фортепіано в окремий етап процесу розвитку піаністичної культури Китаю [80, с. 28].

Суттєвим є факт, що цей період триває й досі. Характерною рисою останніх сорока років є спроба засвоєння китайськими музикантами та педагогами різноманітності європейських традицій та досвіду фортепіанної школи США.

Отже, політичні події які мали явно обмежувальне завдання у розвитку мистецького бачення, акумулювали внутрішні творчі резерви китайського музичного мистецтва, яке з початку 1980-х років і до теперішнього часу переживає етап піднесення. Фортепіанна музика третього періоду – феномен, який відбив процес «поглинання» досвіду минулої культурної епохи та його змін відповідно до попиту соціуму.

Новий період розвитку китайської культури приносить із собою і бурхливий розвиток композиторської творчості для фортепіано. З'являються твори різних жанрів, зростає рівень володіння інструментом та його специфікою. Якщо раніше більша частина фортепіанних творів була пов'язана з фольклором і була перекладення народних пісень або музичні фантазії на теми народних казок та легенд, а звучання використовувалося як засіб наслідування чи подоби звукам природи, то тепер зміст фортепіанних творів стає різноманітним та відбиває тонкі емоції, життєві враження, філософські роздуми авторів [124]. Змінюється і розуміння «народного» у фортепіанній

музиці. До цього часу зв'язок з народною культурою виявлялася лише на рівні сюжету чи рівні цитованого фольклорного матеріалу. Тепер, виникає прагнення втілити національне світосприйняття та особливості мислення. З іншого боку, зростає рівень володіння композиторської технікою. Композитори вільно поєднують китайські та європейські, нові та старі елементи та створюють на цій основі сучасний стиль китайської фортепіанної музики.

Варто наголосити, цей період характеризується поширенням виконавської діяльності. Така активізація концертної, конкурсної діяльності китайських виконавців, починаючи з другої половини ХХ ст., забезпечила проникнення китайського стилю практично до усіх серйозних конкурсів та демонструвала високий рівень піаністичної, зокрема віртуозної, культури.

У цілому згідно з аналізом проведеним Чжан Чжажао, у Китаї на даний час налічується близько 120 мільйонів піаністів. Така увага та попит до навчання гри на фортепіано забезпечив й розвиток випуску інструментарію. Ця дослідниця наводить статистичні дані що кількість випуску фортепіано у 2008 р. становила 312 487, а у 2015 р. – вже понад 315 000 інструментів, що пояснюється також і зростаючим попитом на інструменти китайських виробників не лише у самому Китаї, але й у Європі та США. В цілому варто наголосити, що потужне виробництво знаменує собою другу половину ХХ ст., деякі дослідники вказують 80-ті роки [160].

В сучасному китайському інструментальному виробництві налічується близько 100 фірм, серед яких одною з найяскравіших є фірма «Чжуцзян» (Zhujiang, відома у світі під назвою – «Perl River» в перекладі «Річкова перлина»), заснована в м. Гуаньчжоу у 1956 р.). Також, серед популярних можна назвати такі як «Сінхай» (Xinghai, за ім'ям одного з найкрупніших композиторів і музичних діячів Китаю, Сіаня Сінхая; Пекін, 1994), «Хейлун» (Hailun, Нінбо, 2003) та «Гудвей» (Goodway, Ханьчжоу (столиця провінції Чжецзян), 2010). Суттєвим є факт, що інструменти, які виробляють зазначені фабрики широко використовуваними у Китаї та багатьох інших країнах світу.

Отже, підсумовуючи, можна зазначити, що на підставі вищевикладеного історія китайського фортепіанного мистецтва може бути представлена трьома етапами, які достатньою мірою є відокремлені у своїй цілісності та дозволяють певною мірою універсалізувати концептуальний розвиток фортепіанного мистецтва Китаю:

- 1 період – 1915 до 1950-х;
- 2 період – 1950-ті-1970-ті;
- 3 період – 1980-ті–2010-ті роки.

Ці періоди не мають конкретного року початку чи закінчення. Відсутність жорстких кордонів обумовлено тим, що політичні зміни неминуче спричиняли зміни стильових орієнтирів у мистецтві. Але, як правило, у музиці вони виявлялися не відразу, потрібен певний час, протягом якого діяли більш ранні стильові установки. Це переконливо доводять приклади фортепіанної музики, створеної після закінчення Культурної революції (1976), коли протягом наступних десяти років у творчості низки композиторів були досить відчутні впливи стилю попереднього періоду. Такі підходи дозволяють говорити про можливість запозичення окремих елементів цього досвіду та адаптувати вплив попередньої культури на пізнішу внаслідок історичних контактів її носіїв. Тобто, саме це обумовлює ту «ентелехію культури» яка виявляє історію китайського фортепіанного мистецтва, у контексті смислових змін, інокультурних впливів та ресурсів безпосередньо національної культури. Взаємодія цих двох полюсів і визначила картину стильових «перепетій» у творчості національних композиторів того чи того періоду, а також визначила особливості періодизації та впливів.

Отже, в ході вивчення розвитку фортепіанної культури Китаю на рівні освіти та мистецької складової було виявлено можливість певного укрупнення періодів розвитку з відсутністю чітких часових кордонів, що дозволило адаптувати наявні типи періодизації, їх поєднання та переосмислення відповідно до співвіднесеності розвитку фортепіанної культури з етапами історії КНР та стильовою орієнтацією у творчості китайських композиторів.

На першому етапі розвитку китайського фортепіанного мистецтва запозичення досвіду інших культур – домінуюча тенденція, яка призвела фактично до наслідування творів європейського музичного романтизму (з другої половини XIX століття). Проте, під час становлення професійних традицій цей досвід виявився надзвичайно важливим, оскільки глибокий занепад феодальної культури періоду Цин зумовив відсутність будь-яких стильових платформ, на яких могла б розвиватись нова китайська музика.

Особливості розвитку фортепіанної музики другого періоду визначаються установками влади Нового Китаю, що обмежують зміст творчості виключно трактуванням ідей «національного», «масового», «революційного». Це зумовило її шлях, спрямований на освоєння внутрішніх ресурсів рідної культури. Час характеризується прихованим впливом західних культур, що виявлялося, як і раніше, в опорі на європейські жанри та форми, методи роботи з матеріалом.

Різке піднесення фортепіанного мистецтва в третьому періоді (з 1980-х років) викликане сприятливою для розвитку культури соціально-політичними умовами. Динаміка фортепіанної творчості китайських композиторів у цей період відобразила процес «поглинання» та переробки досвіду минулої епохи. У ньому різні компоненти західних та східних культур синтезуються та постають у нових художніх формах.

Такий підхід дозволяє розглядати розвиток фортепіанної музики, а також її жанрового та стильового різноманіття відповідно до теми нашого дослідження, а саме розгляду формування циклічних форм у контексті їх контамінації у творчості композиторів.

2.2. Стильові контамінації китайської фортепіанної музики

Аспекти формування стильових парадигм у інструментальному векторі знаходяться у логічній площині вивчення відповідно до становлення циклічних форм. Це обґрунтовано змістовим наповненням та філософією

стиля, який є відбиттям конкретного культурно-історичного континууму та його втілення у мистецьких об'єктах, що власне й забезпечує потребу у композиційній цілісності. Саме стиль, як похідна від загального культурно-історичного процесу, забезпечує умови формотворення та композиції музичних творів відповідно до їх інструментальної специфіки.

Китайська фортепіанна музика постає як складне явище у системі національного державотворення та культурних взаємовпливів «Схід-Захід», залежна від офіційної політичної доктрини стильові контамінації прослідковуються від появи фортепіано як інструменту та протягом ХХ століття, про що більш детально розкрито у першому розділі даної роботи.

Як було зазначено вище, одним із головних джерел формування стильових напрямів у фортепіанному мистецтві Китаю стають політичні вимоги до мистецької складової, як засобу пропаганди певних ідей та й західної музики. Більш того, С. Айзенштадт наголошує, що шлях розвитку фортепіанного мистецтва визначається, як «шлях адаптації європейської музичної моделі до національної культури» [3, с. 184].

Таким чином, основним завданням даного підрозділу є виокремлення стильових характерних тенденцій відповідно до їх ознак у китайській фортепіанній музиці ХХ – початку ХХІ століття.

Фортепіанна творчість китайських композиторів постає як складний синтез національних звичаїв у висловленні музичної думки з елементами інонаціональних мистецьких культур, що й зумовлює виникнення нових традицій. При цьому для китайської культури національний стиль функціонує не тільки як система ознак спільності, властивих народній та професійній творчості такої нації та народності. Музичний стиль несе в собі глибокий філософський контекст конфуціанства, яким навантажується усе мистецтво в китайській традиції й функціонує не тільки у традиційній європейській концепції як даність аналізованої культури, яка її характеризує з позицій прикладних чинників, а проявляється і в окремих творах, і в індивідуальній творчості конкретного композитора, і в різних напрямках. Водночас варто

звернутися й до такої характерної ознаки стилю, як «існування стильової спільності у ряду композиторів, що об'єднуються єдністю музично-естетичних принципів» [28]. Тобто, йдеться про глибинне занурення у стилетворчі процеси, які склалися у світосприйнятті композиторів відповідно до їх ознайомлення як з власним культурним надбанням так й європейські традиції. Спираючись на зазначене, вбачається коректним розглядати стилетворення з позицій контамінації європейського вектору та національного.

Для розгляду стильових проявів у китайській музиці вирішальним стає факт співвідношення, що впливав на розвиток китайської фортепіанної музики, а саме йдеться про нерівномірність фактичної появи творів відповідно до дискурсу ХХ століття, коли повільний розвиток та мінімальна кількість фортепіанних композицій на початковому етапі до 40-х років змінилася активізацією уваги до фортепіанної музики буквально у кількісному значенні протягом 1950–1960-х років. Останні визначили шляхи розвитку музики 80-х та тенденцій, що збереглися до теперішніх часів.

Стиль фортепіанної музики Китаю на перших етапах свого становлення відразу акцентує на народні пісенно-танцювальні мотиви. Ван Юйхе вказує, що етап, який передував формуванню Китайської народної республіки, до 1912 року, характеризує активне звернення до національного пісенного та інструментального (фольклорного та авторського) репертуару засобами фортепіанних опрацювань, що забезпечило важливий сегмент творчості для більшості китайських композиторів [23, с. 23-29].

Основним жанром фортепіанної музики у творчості композиторів Китаю стають обробки та аранжування. Зародження фортепіанної аранжування як форми – охоплює перші 30 років ХХ століття. У цей період представником і по суті родоначальником фортепіанного аранжування є Чжао Юаньжэнь. У цей період стає популярною давно існуюча в Китаї народна пісня «Кроки восьмої армії, що визволяє», в результаті чого з'являється безліч різних варіантів її виконання, наприклад, на струнні, духові, на чжене, пайпе і пр. Все

більше і більше поширюючись, пісня стає народною п'єсою, танцем і навіть елементом китайської традиційної драми [37].

Внаслідок того, що фортепіано отримало широке розповсюдження в Китаї, в 1913 році Чжао Юаньжень створює аранжування пісні «Синцзянські хили», які отримали назву «Восьма визвольна армія та синцзянські хвилі». Це перший досвід фортепіанної аранжування в Китаї, що позначає початок нового творчого напрямку в китайській фортепіанній музиці [36, с 3-4.]. Це стверджує аранжування як певний стильовий вектор та як джерело витоків фортепіанної музики Китаю. Створені на основі китайської опери, а також народних пісень, вони набувають у Китаї поширення, поступово розвиваючись і зміцнюючись у такій специфічній обстановці, де відбувалося проникнення зовнішніх атрибутів музичної культури Заходу та Америки.

Процес аранжування сприяв зародженню та інтенсивному оновленню фортепіанної творчості, внаслідок чого з'являються нові фортепіанні музичні художні форми. Дані фортепіанні п'єси, створені шляхом аранжування, можуть відрізнитись від вихідних творів, наприклад, структурними чи жанровими параметрами. При цьому, суттєвим завданням, яке ставили для себе китайські композитори, обов'язковою умовою фортепіанного аранжування було створення нової художньої форми із опорою на початковий текст [39, с.28].

Як і в інших національних композиторських школах, китайські фортепіанні аранжування створюються на основі існуючих творів, при цьому відбувається видозміна засобів виразності або сфери застосування, в результаті чого народжується оригінальний за своєю природою музичний твір, який і можна назвати аранжуванням. З того моменту, як фортепіано набуло популярності в Китаї й до теперішнього часу, можна вбачати потребу у значній кількості фортепіанних аранжувань, які суттєво впливали не тільки на розвиток композиторської техніки, а й виконавського мистецтва в цілому, що призводило до збагачення фортепіанного виконавства та культури.

Під самим терміном «китайське фортепіанне аранжування» слід розуміти, що композитори Китаю використовують як основу народні пісні, китайську оперу та специфічне звучання народних інструментів, які вони з'єднують із засобами виразності західної фортепіанної музики. Але першочергово, вся їх увага була спрямована на спробі передати всю палітру національного колориту через імітаційні можливості музичного інструменту фортепіано, засобами якого передавалися звучання традиційних національних музичних інструментів: струнних (ерху, піпа); духових (сона, сюань, чжен); ударних (тангу, пайбань та інших) і застосування для цього специфічних прийомів звуковидобування, характерних для національних інструментів. Як наголошує І. Ляшенко, основою для діяльності професійних композиторів стала народно-пісенна традиція й результати роботи з сюжетністю та засобами виразності такого матеріалу став такий твір як «Енергійний танцю Золотого змія» Ван Убея та Вей Юаня [89, с.192].

Саме тоді, зароджується базис, що є близьким для романтизму, як провідного європейського стилю де народні мотиви в їх автентичності до ментальності нації отримують новий рівень існування. Й безумовно, що така спільність естетичних аспектів західноєвропейського музичного романтизму – поєднання національного мислення та культурних традицій отримала втілення й у китайській композиторів: тяжінні до програмності, циклічності, опорі на народно-пісенні та народно-танцювальні витоки.

Починаючи з 1910 року аранжування в китайській музиці для фортепіано активно вводиться європейсько-орієнтований романтизм, який певною мірою уподоблюється творам не тільки Дж. Фільда, Ф. Шопена, а й навіть окремими творами Л. ван Бетховена та Й. С. Баха. Так, Цюй Ва наводить приклади творів 1910-х-1930-х років композиторів Чжао Юаньженя, Сяо Юмея, Тан Сюеюна, Лі Шухуа, які за своєю інтонаційністю, формоструктурою та логікою розгортання композиції є наслідуванням зразків західної музики класико-романтичної традиції. Але введені в контекст китайської музики такі віяння стали втіленням загальнокитайської мистецької

ідеї щодо прагнення новизни – подібні твори були зовсім незвичні для слуху китайської публіки того часу, але включення їх до академічних творів забезпечувало зростання професійної спільноти, а також формування нового виміру стилетворення. В цей же час виникає традиція здобувати освіту за кордоном. Зазначені композитори стають одними з амбасадорів поширення китайських традицій у музиці на Заході. Йдеться про введення у європейський простір творів-мініатюр на типово китайські художні образи. Наприклад. У творчості Тан Сюеюна з'являються композиції, що іманентно тяжіють до ноктюрнів та експромтів у своїй образній специфіці, а саме твори «Привітання» (1921) з іманентним зверненням до традицій народних свят та «Сумую за матір'ю» (1927), як прояв глибоко особистісних почуттів. Повноцінну алюзію та навіть цитування національних елементів можна спостерігати у творі Сяо Юмея «Новий казковий танець» (1923), створеному на основі китайської теми. Варто наголосити, що програмність, збереження традицій нації та особисті почуття героя забезпечували переломлення європейської романтичної традиції у характерних, але й опосередкованих образах. Йдеться про те, що хоча китайські композитори й використовували європейський романтизм, як засіб формотворчості та оновлення засобів виразності, але ж не лишали традиційних підходів до гармонії мистецького твору, його основоположною значимістю відповідно до філософії існування [66, с.158-161]. В цілому це момент спроби введення китайської специфіки у музичну думку світу з урахуванням попиту на конкретні форми, що існували у європейській музичній культурі.

Важливим фактом лишається теза Лу Цзянь, що звернення до національної традиції лишається не тільки на рівні образів, а й типовій будові мелодичної лінії, використанні специфічних засобів виразності. Йдеться про те, що образи пов'язані з традиційними китайськими уявленнями перед тим чи тим видом мистецтва, забезпечили комплекс виразних засобів – у широких стрибках, характерних ритмічних фігурах та нерівномірному метрі

наслідування звучання основного традиційного інструменту – китайського гонгу [72].

З цього можна припуститися думки, що спостерігається вихід на новий рівень формування китайського фортепіанного стилю. Аранжування, які передували до цього й мали характер переважно варіативного підходу до основного, національного музичного матеріалу, поступово трансформувалися в алюзівно-цитувальний контекст, що дозволяє говорити о започаткуванні національно-романтичного стильового виміру, які власне й склали основу для наступного етапу 30-40-х років [76, с.171].

Стиль творів наступного етапу сформувався як наслідок аранжування традиційної китайської музики, а також активного засвоєння та опанування європейського романтизму. Це, насамперед, найбільш активно вплинуло на жанрову специфіку. Так, найбільш популярними творами тих часів стали: «Китайська сюїта»(1934) Лю Сюеаня, «Весняна подорож» (1945) та Варіації на китайську народну тему (1948) Дін Шаньде, Соната b-moll для фортепіано (1939) Ма Сицуна, Сонатіна (1940) Цзян Венє. Тобто виокремлюється чітка спрямованість на використання та збереження програмності, а також спрямування до циклічних або камерних жанрів.

Серед творів зазначеного періоду варто навести приклад ноктюрна «Згадка про Шопена» (1931 р.) Лао Чжичена, який використовує типову трьохчастинну форму, а головне адаптує бісерну техніку в стилі Ф. Шопена до китайських народних мотивів. Також, в цей час виникає зацікавленість до поліфонізації, яка з одного боку забезпечувала той розвиток, що характерне китайській музиці, а з іншою дозволяла вивчати європейські зразки використання багатоголосся у всій його проявах.

Водночас, існує вектор збереження власних традицій, які суттєво впливають на розвиток фортепіанного мистецтва. В контексті вивчення стильових контамінацій варто навести поняття китайського стилю, яке виникає як активізація музично-фольклорного руху в 1930-1940- ві роки (за твердженням Лі Сяосяо) [62. с. 57]. Цей рух розвивається не як протилежний

до романтичної традиції, а скоріше як такий, що дозволяє переосмислювати народну музику, процеси її професіоналізації, а також адаптувати європейський романтизм до національної культури.

Поняття «китайський стиль» сформувалося у Шанхайській консерваторії під час проведення конкурсу композиторів, де обов'язковим було створення музичної композиції у «китайському національному стилі» [36]. Важливо, що саме цей момент обумовив активізацію композиторської уваги до фортепіанної музики, бо відповідно до думки Лі Сяосяо, саме фортепіано було тим інструментом, що мало можливості передати глибину та різноманітність специфічної східної музики, зокрема її ладово-тембральні складові [62, с. 64]. Слід зазначити, що визначення «китайський стиль» є достатньо складним й на теперішній час. Це обумовлено тим, що на сьогодні існує декілька визначення даного поняття, які певною мірою розмежовують дане поняття у загальному та більш конкретному тлумаченні.

Відповідно до першопричини виникнення даного поняття, а саме з моменту проведення конкурсу у 1934 році та до 1950-х років ним позначалися твори, що відображають національний дух і використовують для його втілення відповідні піднесені виразні засоби. Значення фольклору при цьому не втрачалося, але не було на першому місці, більше уваги приділялося ладовій структурі, інтонаційній тощо. З 1950-х років активізувалося дослідження фольклору, особливо у регіональному контексті, що пропагувало відображення у творчості китайських композиторів різних особливостей регіональних фольклорних стилей, які власне й визначили напрямки дослідження та виокремлення китайського стилю як окремої складової у музичній культурі XX ст. [38].

Перші спроби уособлення китайського стилю як поняття були зроблені у дослідженні Вей Тінге «Розвиток фортепіанної творчості у Китаї» [24], де автор аналізує композиторські твори для фортепіано з позицій специфіки тем та образів. Він звертається до філософської змістовності мистецтва Китаю. Йдеться про такий підхід, який певним чином нівелює постать творця й

основним стає творіння, яке входить до Всесвіту як його частина та носій загальної гармонії.

У подальшому наукові розвідки щодо «китайського стилю» зустрічаються у вже згадуваній неодноразово в контексті даної роботи науковій праці Бянь Мен «Нариси становлення та розвитку китайської фортепіанної культури» [8]. Автор згадує про китайський стиль відповідно до аналізу творів китайських композиторів. Але це ще не має чіткого визначення, а скоріше декларує наявність спільних стилістичних рис у регіональному фольклорі та асиміляції таких рис у творчості композиторів. Коротко описано стильові проблеми національної музики в монографії Чжао Сяошена «Шлях до виконавства на фортепіано» [139], де автор констатує наявність певної системи звернень до окремих внутрішніх зразків мелодійності. Найбільш повною характеристикою «китайського стилю» стала робота Чжао Сяошена у роботі «Контекст китайського фортепіано» [138].

У цьому дослідженні автор зробив спробу виявити та узагальнити «східні особливості» фортепіанної музики по ряду напрямків: художній зміст, форма, орнамент, тембр, ритм, метод гри, використання педалі тощо. Ця робота стала поштовхом для виникнення досліджень Ван Чанкуя [20] та Дай Байшена [36-40]. Де перший характеризує китайський стиль з позицій збереження та відображення національних традицій у змісті китайської музики [20, с.95], а другий вважає, що китайський стиль у фортепіанній музиці є результатом синтезу національного, регіонального, жанрового стилів і навіть стилю доби [36, с. 3]. Тобто, навіть в цих обох твердженнях спостерігається поєднання горизонтального типу розвитку – традиції, їх видозміни у просторовому часі розвитку фортепіанного мистецтва та вертикального типу розвитку – історично-епохального розвитку стильових орієнтирів відповідно до сучасності та регіонального дискурсу культури. В подальшому це й обумовило два вектори дослідження побутування поняття китайський стиль: фактичне використання регіональних фольклорних стилів та більш

уніфіковане розуміння прояву загальнонаціонального у творчості композиторів Китайської Народної Республіки.

Варто наголосити, що саме перша тенденція стала основою для формування фортепіанної культури й визначила подальші напрямки композиторської діяльності. Найбільш характерною ознакою китайського стилю у період з 1950 по 1980 роки стали характерні особливості культур окремих регіонів, а саме специфічні засоби формування та викладення мелодичної лінії та музично-мовленнєвих інтонацій, пісенності та народної вокалізації, прийомах наслідування народних інструментів (за регіоном) та елементах театралізованості. За спостереженнями Цюй Ва, протягом багатьох століть інтонаційно-мелодійна структура фольклорних зразків та інші атрибути місцевої народної творчості зберігали свої діалектні ознаки, набуваючи ознаки символу того чи того регіону. Результатом стала їхня прозора територіальна приналежність, яка досі легко «може бути визначена китайцями на слух» [130, с. 105].

Регіональний стиль пов'язаний не стільки з самим фактом звернення до фольклорного джерела того чи того регіону, скільки з характером його інтерпретації, обумовленими особливостями музичного фольклору та художніми традиціями. Суттєво, що окремі регіональні стилі сформувалися у окремі власні течії у процесі формування фортепіанної культури Китаю. Так у процесі кристалізації китайського стилю, було сформовано такі складові: «синьцзянський», «гуандунський», «сичуаньський» та «шанбейський». Ці назви використовуються у китайському музикознавстві та були запропоновані дослідниками У Янь [114], Хуан Я [125;126]. Ними ж було виведено й окремі риси кожного зі стилів. В контексті даного підрозділу варто навести ознаки стилю, а конкретні музичні твори передбачено розглянути у третьому розділі.

Синьцзянський стиль сягає корінням національних меншин Китайської Народної Республіки, а саме уйгурів та казахів. Цей стиль характеризується ритмічною своєрідністю, синкопованим ритмом та зміною темпоритму. Для мелодичної лінії типовою основою стає орнаментальне, імпровізаційне

викладення вступу. Характерною ознакою стилю стає повторення тону, а саме йдеться про те, що перший звук нової музичної фрази є повторенням попереднього звуку, який завершує музичну думку [125,с. 115]. Представниками цього стилю є композитори Сунь Іцян, Дінь Шанде та інші.

Шанбейський стиль є похідним від гірської музики синьтян'ю. Як вказує Цюй Ва, цей стиль подібно до гірського рельєфу: мелодія плавно піднімаються вгору, а потім спускається донизу [131, с.62]. Шаньбейська мелодія зазвичай складається з парної кількості фраз, а ритмічна тривалість, яка є завершальною для першої фрази частіше є більш тривалою аніж інші. Основний розвиток забезпечується варіюванням основної мелодії. У цьому стилі творили Чу Ванхуа, Ван Цзяньчжун, Чжоу Гуанжэнь.

Гуандонський стиль склався, як імітаційна транскрипція на традиційні музичні інструменти Півдня: смичкові гаоху, ударний янцинь, щипковий гучжен та гучиня, бамбукової флейти дунсяо. Специфічною рисою мелодичного викладення стає орнаментальне оформлення при оспівуванні основного тону та інтервальні ходи не більше терції. У творах Ван Цзяньчжун та Чень Пейсюнь використано саме цей стиль для втілення ліричних образів природи, як найвищої гармонії світобудови.

Сичуанський стиль сформувався під впливом творчості провінції Юньнань, Цзянсі, а також впливом тибетської культури на сичуанську. Основною специфічною рисою стало використання чистих кварт та малих терцій, а також побудови мелодії по типу класичної структури питання-відповідь. Таким характеризується фортепіанна творчість Чжу Цзян'єра, Ван Цзяньчжуна, Чу Ванхуа.

Можна зробити висновки, що при уособленні типових рис того чи того регіону, при формуванні китайського стилю, композитори інтегрували європейські традиційні атрибути західноєвропейської музичної культури. Вочевидь, що китайський стиль в усьому його регіональному різноманітті, став акумульованим варіантом усього, що набуло значення базису для

введення романтизму, як основного стилю у китайській фортепіанній культурі ХХ століття.

У 1950-ті–1960-ті роки тяжіння до використання західного музичного досвіду все більше відходить та поступається місцем «національно-орієнтованому» романтизму і «китайському стилю», хоча окремі дослідники, наприклад Чжо Лі, зазначають, що можна фіксувати підйом інтересу до європейського типу романтизму додатково наприкінці 1970-х років [149]. Як доказ цього можна навести приклад Концерту для фортепіано з оркестром «Гірський ліс» ("山林钢琴协奏曲", 1979), композитора Лю Дуньняня, який відзначений першою премією на I Всекитайському конкурсі симфонічних творів (1981). Про звернення до романтизму свідчить загальний ліричний лад музики, де відображені піднесеність почуттів від приходу весни у першій частині, друга постає як ліричний діалог, третя – «стихія народних веселощів» [33, с. 93]. Відповідно до романтичної естетики, наявне тяжіння до програмності, що у цьому циклі виражається у назві композиції та у програмних заголовках кожної з частин, які народжують паралелі з опусами Г. Берліоза, Ф. Ліста: перша частина – «Весна в горах» («山林的春天»); друга – «Нічна пісня гір» («山林的夜话»); третя – «Свято в горах» («山林的节日»). У творі використано традиційні для європейської музики форми: перша частина – сонатне *allegro*, друга – складна тричастинна форма, третя – рондо. У сприйнятті Концерту виникають алюзії з романтичними опусами європейських композиторів: на рівні жанру (друга частина – ноктюрн), гармонії та використанні національних регіональних специфічних рис, а саме наспівів народності мяо. Хоча, в цьому творі, як наголошує Го Хао вже відчувається вплив й російської композиторської школи, зокрема романтизму С. Рахманінова, зокрема у його побудові каденційної лексики [33, с. 100].

Таким чином, поняття «китайський стиль» полягає у збереженні діалектичного поєднання регіональної народної творчості та узагальнення національних художніх традицій без їх співвіднесення з певним регіональним

стилем. Це пояснюється інтегративною природою музичної думки, яка змінюється та насичується загальнонаціональними досягненнями незалежно від регіону свого існування.

Ближче до 1980-х років у творах китайських композиторів починають виявлятися риси музичного імпресіонізму. Вони виражалися, першочергово, у зверненні до «тонких матерій» – образів природи, мистецтва (поезії, живопису), в особливому трактуванні гармонії, що поступово звільняється від функціональних зв'язків, у різноманітті фортепіанних фактур. У ранній творчості Тан Дуна, пізній Ван Лісяня, Чу Ванхуа, Цуй Шигуана романтична імпровізаційність і віртуозність змінюються деталізацією фактурно-гармонічної сторони, посиленням уваги до тембру, тяжінням до заповнення фактурного простору. З'являється ряд композицій, які є відбиттям прямого звернення до колористиці у звуці. Так можна навести приклади фортепіанного циклу Тан Дуна «Вісім згадок у акварелі» ор. 1 («八幅水彩画的回忆», 1978). Цей твір відображає концептуальну ясність мислення композитора, його володіння тембральними можливостями фортепіано, при цьому основною метою твору є акцент на доступності китайської музики для сприйняття західного слухача. Водночас «європейсько-орієнтована лінія» китайського романтизму та імпресіонізму була спрямована на відхід від національних мотивів, створення якісно нового продукту. Йдеться про повне занурення композиторів до концептуально-нового музичного твору з переосмисленням елементів традиційної китайської музики та домінуванням в ній романтичної чи імпресіоністичної стилістики.

Отже, можна стверджувати, що активний розвиток композиторської фортепіанної творчості йшов у тісному взаємозв'язку з національним базисом. При цьому вирішальне значення мав вплив ззовні. Тобто спостерігається контамінація народної творчості, професійної, а також впливу на їх зв'язок західного стилю, що власне й сформувало перехід з європейсько-орієнтованої лінії до національно-орієнтованої лінії китайського романтизму, який остаточно сформувався ближче до 70-х років ХХ ст.

Стиль національно-орієнтованого романтизму у китайській культурі обумовлений саме поєднанням східного світосприйняття та філософії Китаю, що відбивалося у музичних творах та базувалося на традиційно-європейських чинниках романтичного стилю у музиці: програмність, смислова змістовність, інтонування, інтенсифікацію вираження почуття, конкретність образу, посилення можливостей фортепіано, його концертності, монументальності та зображальних можливостях. Відмінною рисою національно-орієнтованого китайського романтизму стала відсутність акценту на душевну нерівновагу, потребу втечі від реальності до фантастичного світу чи образів, пафосу бунтарського заперечення дійсності. Це пояснюється специфікою філософії, а саме пошуку відчуття повноти буття, захоплене сприйняття світу, який є найвищим проявом гармонії, яку варто осягати й логічно, й інтуїтивно (цит. по: [57, с. 186]. «Позитивність художнього підходу», «безхмарний оптимізм» [3], характерні для «східного романтизму», відрізняють, наприклад, образний лад багатьох фортепіанних творів періоду Культурної революції (Концерт «Хуанхе» Ін Ченцзуна, Чу Ванхуа та ін. авторів, композиції Хуан Аньлуня).

Для національно-орієнтованого романтизму основою стало відображення доступного для західно-європейського реципієнта зовнішнього показника формотворення, які й визначали технічну організацію процесу створення музичних композицій. Йдеться про використання форм та жанрів, традиційних для романтизму – фортепіанна мініатюра, циклічність формотворення, але відсторонення, наприклад, від суб'єктивізації героя, але охоплення загальної картини буття повинно було бути відповідно до політичної доктрини. Прикладом такого є твір часів Культурної революції, концерт для фортепіано з оркестром «Інтернаціонал» («国际歌», 1973) Чень Пейсюня и Чу Ванхуа. Специфічною рисою стає також інтонаційне забарвлення, а саме деталізація мелодії, рельєфність інтонаційних контурів китайської мови та її проявлення в характері мелодизму, орнаментальну артикуляцію, традиційну для музики Сходу. Остання відбиває неповторність

інтонування та є відмінною рисою східної музики від західноєвропейської [163, с. 6].

Варто наголосити, що особливого значення у китайській традиції імпресіонізм набуває з позиції різноманітності визначення можливостей звуку – як музичного, так й шумового. Йдеться про можливості множинної детермінанти феномену звуку з позицій традиційного музикознавства та етномузикології, що власне надавало можливості зберігати національну складову. Відповідно до Ду [159], поняття звук поєднує у своєму значенні такі детермінанти як «музичний тон» та «шум» з фізичної точки зору. З позицій етномузикології Ду стверджує, що звук можна розділити на «прямий тон» (直音) з постійною, чітко визначеною частотою, відповідно до європейської традиції та «резонуючий тон», іноді зустрічається визначення «порожній тон» (腔音), коли висоту звуку, його склад за обертонами можна змінити під час виконання [159, с. 38-45]. Саме це позиціонується як типова складова східної музики. Цікаво, що композитор Гу Гін у своїх партитурах використовує позначки «вільний тон», «тон натискання» та «обертон». Відповідно до цього виконавець повинен вміти скорочувати струну звуку, що виконується у конкретно-визначений момент. За своєю сутністю це є прямим втіленням імпресіонізму, як колористичного звукопису, а також ранніми спробами звернення до сонорних можливостей інструменту.

Отже можна стверджувати, що цей період стає не тільки моменту уособлення імпресіонізму як колористичного стилю у музиці, а й передусь авангарду та характерним рисам Нововіденської школи.

З історичних причин, а саме заборони на Західні пошуки у музичній культурі, знайомство з авангардним мистецтвом ХХ століття відбулося значно пізніше після його виникнення. На межі 1970-х – 1980-х років китайські композитори інтенсивне вивчають класику ХХ століття – у тому числі значну кількість творів Нововіденської школи – А. Шенберга, А. Веберна та А. Берга, а також європейський та американський повоєнний авангард, включаючи

серіалізм. При цьому однією з найскладніших проблем, що постала перед китайськими музикантами, була проблема адаптації чужого досвіду. У цьому плані композитори пройшли закономірний шлях від наслідування західним зразкам до оригінального втілення європейських технік і стилів у творчості.

Музичний авангард у Китаї мав дещо інші естетичні підстави проти західних. Якщо останній «декларував відмову від спадщини західноєвропейської традиції» [13, с. 10], то у китайському музичному мистецтві питання про повний розрив із попередніми національними чи інонаціональними традиціями не ставили. У творчості як композиторів-емігрантів, так і композиторів, які працювали всередині країни, проглядається прагнення синтезу кращих досягнень західного авангарду та національного мистецтва у пошуку нових шляхів оновлення музики.

Впровадження політики «реформ та відкритості», а також система культурних обмінів дозволила говорити про значний розвиток китайської фортепіанної музики [87]. Основним завданням зараз композитори вбачають створення концептуально цілісної та чіткої національної мелодії, де, використовуючи надбання західної музики, можливо виразити зміст і дух китайської культури. Тобто загальною тенденцією стає поєднання нової музики та елементів китайської традиційної музики, а саме щоб твір відображав китайський стиль на якісно новому рівні. Традиційна класична музика підкреслює зв'язок між музичними елементами та їх збалансований розвиток, тоді як нова музика підкреслює виразність окремого музичного елемента [158]. Значна кількість китайських композиторів починають шукати тонкі відмінності у звучанні внутрішніх шарів текстури. Висота, ритм, тембр і інтенсивність вважаються важливими музичними елементами, але поступово китайські композитори починають цікавитися можливостями виходу за межі тональної музики та посилення її сонорних якостей.

Вочевидь, що китайська музика знаходилася у своєму розвитку в закритому режимі й вплив західної естетики авангарду був достатньо умовний. Водночас, низка композиторів, яка здобувала освіту закордоном або у

майстрів, що прибували до Китаю викладати, мали можливість долучатися до загальносвітових процесів у музичній культурі та привносити її елементи у китайську музику, насамперед фортепіанну.

Одним з перших таких композиторів-новаторів, був Сан Тун, який перейняв особливості європейського авангарду та австро-німецької школи під час навчання у класі В. Френкеля и Ю. Шлосса. Першим твором, який носив ознаки авангарду, а саме складні, нетипові до цього акордові співзвуччя став твір «Нічний пейзаж». Але в контексті дослідження варто навести такий твір композитора як «Двадцять дві обробки народних пісень народності мяо для фортепіано» («苗族民歌钢琴小曲二十二首», 1959). Тобто вже у назві прослідковується наявність циклічної форми, збереження те, що отримало визначення як китайський стиль, а зі звучання походить складнозбалансована гармонічна фактура, яка демонструє вплив авангардної музики. Новаторство Сан Туна в такому випадку полягало у спробах поновлення, актуалізації національної спадщини, яка до того ж увійшла до стилів, що визначені як китайські, через використання дисонантних гармонійних комплексів у поєднанні з національним мелодизмом.

Через кілька місяців ним було написано ще один атональний твір – «У далекій країні» (для фортепіано, 1947). П'єса «У далекій країні» демонструє рух композитора у бік синтезу європейської манери письма та національного початку через роботу зі справжньою пентатонною фольклорною піснею.

Твори Сан Туна увійшли до історії музики як перші атональні твори, створені китайським композитором. І хоча вони не викликали тоді великого резонансу в музичному середовищі через кардинально змінену культурну політику держави після подій 1949 року (час створення КНР), названі твори продемонстрували можливість синтезу китайських національних традицій (імпровізаційність, імітація звучання народних інструментів, цитування фольклору) та європейських композиції ХХ ст.

Перше знайомство з атональною та серійною музикою не призвело до вибуху захоплення новими техніками композиції. Крім культурних чинників цьому перешкоджала політична атмосфера країни: з створення Китайської народної республіки 1949 року і до закінчення Культурної революції (1976) авангардне мистецтво у Китаї було заборонено [133. с. 213].

На початку 80-х років, а саме у 1980 р. вийшов перший серійний твір Ло Чжунжуна пісня «Збираючи квіти лотоса вздовж берега річки», який продемонстрував можливості синтезу додекафонії та східних традицій (ладових, тембрових, метроритмічних). Він ознаменував початок використання експериментів європейського післявоєнного авангарду у китайській музиці, що пропагувала створення оригінального варіанту інтерпретації додекафонії, яка пізніше й стала невід'ємною частиною музичної культури Китаю ХХ ст.

Ло Чжунжун відіграв особливу роль у поширенні серійної техніки в Китаї та завоював славу «духовного батька» сучасної китайської музики [17]. Його можна назвати першим національним композитором, якому вдалося поєднати серійну техніку з китайським ладовим колоритом, заснованим на русі звуків п'ятиступінчастих ладів у середині серії. Цей прийом згодом почав широко застосовуватись у китайській серійній музиці. Його можна виявити як у творчості сучасників, так і послідовників Ло Чжунжуна – у творах Лу Шіліня, Ван Цзяньчжуна, Лі Баошу, Ван Сіліня, Чжоу Цзіньмінця, Пен Чжімінця та Ян Хенчжання. Насичення 12-тонової серії яскраво вираженими пентатонними інтонаціями породжує відчуття натурально-ладової організації, стійких тонів, до яких тяжіють навколишні звуки, що докорінно суперечить правилам «класичної» додекафонії А. Шенберга. Тобто знову можна констатувати контамінаційні прояви, де сучасні європейські стилі інтегрують та синтезуються з регіональними напрямками китайського стилю. При чому, йдеться не про прикладне використання основних стильових принципів, а створення контамінаційної цілісності, змістовно нового виміру існування вже відомих стилів.

Прагнення китайських композиторів до синтезу різних систем організації музичної матерії можна пояснити не тільки природним бажанням надати європейській техніці національній композиції національний колорит, а й особливостями культурного розвитку країни.

Китайське музичне мистецтво 1980-х років перебувало у принципово іншому становищі, ніж західноєвропейська музика ХХ століття: у композиторів був відчуття вичерпаності ладової системи, був потреби порвати з традиційною тональністю. Національна композиторська школа пішла шляхом «поглинання» та адаптації серійного методу, подібно до того, як раніше вчинила з європейською тональною музикою, освоївши та наситивши її китайськими елементами (так званий «пентатонний романтизм») [86,с. 20].

Не випадково, у виборі жанрів багато китайських авторів серійної музики схилилися на користь західних моделей з багатою історією: пісні та фортепіанної мініатюри (твори Ло Чжунжуна, Ван Цзяньчжуна та Чень Мінчжі).

Як відомо, події, котрі сформували соціоісторичний стан у Китаї 1980-х сприяла глобальним змінам у сферах культури та мистецтва. Починаючи з кінця 1978 року, коли Ден Сяопін очолив уряд, у країні проводилася політика реформ та «відкритості» для західних впливів. Це дало потужний імпульс для економічного розвитку та в цілому благотворно вплинуло на всі галузі культури та мистецтва. Натомість авангардне мистецтво ХХ століття довгі роки перебувало під заборонаю з політичних причин і творення серійної музики було неможливим. Ця заборона перешкоджала не лише поширенню нових технік композиції та стилів у Китаї, а й виконанню сучасних авангардних опусів. Такий провал можна пояснити культурною політикою держави, постійним контролем над композиторами та їхньою творчістю, що існував від існування КНР [133, с.201].

У 1980-ті роки формується нове культурне явище, яке можна умовно позначити як національний китайський музичний авангард. У його руслі «йде інтенсивний пошук нових композиційних технік, що поєднують національні

та авангардні західні традиції». Китайські музикознавці для характеристики цього процесу часто використовують термін «Нова хвиля» [119, с. 55].

Варто наголосити, що серед широкого поля композиторських технік західного музичного авангарду: дванадцятитоновість, мікрохроматика, інтертекстуальні тенденції, сонористика, алеаторика, серіалізм, не всі вони прижилися на китайському ґрунті. Огляд фортепіанних творів, створених китайськими композиторами з 1980-х років і в перші десятиліття XXI століття, виявляє інтерес головним чином до серійного та сонористичного напрямів авангарду, а також до неофольклоризму.

Якщо з серійною музикою та додекафонією пов'язують імена В. Френкеля і Ю. Шлосса, то захопленням китайських музикантів європейським неофольклоризмом історія музики, зокрема й китайської, завдячує Б. Бартоку.

У період кінця 1980-х років, здобувши необхідну для творчості свободу, музиканти Китаю відчували необхідність поєднати «чуже» західне зі «своїм» яскраво національним. Подібні завдання були актуальними для представників багатьох європейських національних шкіл. А саме Б. Барток створив конгломерат, що синтезував національну із загальноєвропейським, що склало основу неофольклоризма, який був надзвичайно близьким по духу китайським композиторам. Цікаво, що у творчості Б. Бартока вони розуміли пафос духу над романтичними тенденціями стилю, що власне й стало близькістю до їх філософії [77].

Як вже було вказано у першому розділі захоплення музикою Б. Бартока сформували композиторські погляди низки композиторів, які шукали зв'язки східної музики з західною. Шукали підстави для створення мистецького діалогу, де кожна країна та кожен стиль зможе претендувати на всеохоплююче прочитання з різних позицій. Це пояснюється потребою у створенні власного прочитання провідних стилів, але з урахуванням тих світових тенденцій які обумовлюють його існування й у Китаї.

Неофольклорні явища в китайському мистецтві 1980-х років відрізняються іншими формами роботи з фольклорним матеріалом: він не обробляється «на кшталт усередненої ... традиції» [26, с. 128], а входить у сучасний музичний контекст. Використання фольклору в академічній музиці, починаючи з 1980-х років, – це не лише засіб оновлення музичної мови, а й один із способів відображення світовідчуття сучасного композитора. Неофольклорні тенденції у сучасному національному мистецтві не виступають опозицією стосовно китайського стилю, а є органічно похідними із нього. Так, можна констатувати, що втіленням неофольклорних тенденцій у китайській фортепіанній музиці 1980-х років стає синтез із прийомами, що використовуються у західних композиціях другої половини ХХ століття (віддаленої тональності, складних акордових та метроритмічних комплексів до сонорних та алеаторних прийомів) на чому наголошують дослідники Хо Фань Юй [117] та Хе Сисянь [119].

Шлях китайської академічної музики після Культурної революції – це прагнення незалежності через те, що музична думка тривалий час розвивалася в рамках канонів (до 1911 року), регламентів (1949–1966), заборон (Культурна революція). Звідси бажання звільнитися від численних обмежень, що знайшло втілення в авангардній орієнтації творчості багатьох китайських композиторів 1980-х-2000-х років, що працюють у країні. Ним виявилася близька естетико-психологічна основа «класичного» європейського авангарду – «культ нового, що розуміється як апріорна цінність» [97, с. 97].

Щодо китайських композиторів які творили поза межами Китаю та емігрували до інших країн, а саме Тан Дун, Чень І, Лян Лей та багатьох інших, то їхнє долучення до авангардного руху, хоча й у кожного композитора воно здійснювалося у різні етапи творчого шляху і характеризувалося різною довжиною, відбувалося через асиміляцію з культурами, у які вони були занурені.

Таким чином, китайський авангард вступив в активну стадію розвитку з 1980-х років, й був наслідком єднання американських композиторських шкіл

у своїй більшості та меншою мірою – європейських. Якщо перші (ранні авангардисти Сан Тун, Чжоу Веньчжун) запозичували із західної музики лише окремі елементи чи прийоми, то у 1980-х роках у творчості китайських авангардистів (Тан Дун, Чжао Сяошэн, Чэнь Сяюон, Яо Хэнлу, Лян Лей та інш.) використовуються нові методи звуковисотної та метроритмічної організації матеріалу (серійна техніка та серіалізм), алеаторика, активно освоюється «музика звучностей» (сонорика).

Отже, китайська музика за два десятиліття 1980-1990-х років пройшла колосальний шлях розвитку, пов'язаний не тільки зі знайомством та вивченням авангардних технік письма ХХ століття, а також з їх повноцінним освоєнням та адаптацією на національному культурному ґрунті.

Підбиваючи підсумки підрозділу можна зазначити, що стилі у музиці китайських композиторів не мали самостійного розвитку й перебували у тісному взаємозв'язку з європейською традицією. Водночас, у музиці китайської традиції не можна говорити про чисте, пряме запозичення. Музика Заходу та Сходу утворила якісно новий вимір існування, де в основі дійсно знаходиться контамінація стильових визначень європейської культури та глибинного філософського осмислення мистецтва у його стильових проявах відповідно до світосприйняття Сходу.

Фортепіанна композиторська школа Китаю продемонструвала можливість продуктивного художнього синтезу сучасних методів композиції з найдавнішими релігійними уявленнями, філософськими системами, фольклорними ритуальними жанрами, особливостями китайської п'ятищаблевої ладової організації, тембрального та ритмічного різноманіття.

Специфіка стильових контамінацій визначила підходи до жанрів, найбільш затребуваних композиторами КНР. Відповідно до тяжіння у своїй філософії мистецького становища та контамінації стильових якостей романтизму, імпресіонізму, авангарду, а також китайського стилю, найбільш затребуваними стали циклічні форми, які надавали можливість розкривати художній образ у гармонії його існування на макро-та мікрорівнях, що більш

детально буде розкрито при фактичному аналізі музичного матеріалу зазначених стилів та періоду.

Висновки до другого розділу

Дослідження музично-стильової проблематики на матеріалі фортепіанної творчості китайських композиторів дозволили розкрити специфіку формування власної концептуальної стильової парадигми, яка обумовила жанрові, формотворчі та сенсотворчі вектори китайської фортепіанної культури.

У другому підрозділі охарактеризовано шляхи поширення фортепіано як музичного інструменту у Китаї та виявлено, що введення фортепіано в китайське музичне мистецтво є свідченням прямування соціуму до діалогу та єднання Китаю. В цілому зазначається, що поширення фортепіано на території Китаю пов'язується з активністю місіонерських груп, чия діяльність розгорталася на територіях КНР. Наведено основні характерні риси введення фортепіано починаючи з декоративного значення до набуття статусу самостійного концертного інструменту.

Висвітлено, що періодизація фортепіанної культури на сьогодні має декілька підходів до свого визначення, які різняться між собою відповідно до занурення у стильотворчі процеси відповідного часового континууму (Лі Хуаньчжи, Ян Хунбін), або характеристики певного етапу розвитку музично-освітньої системи відповідно до історичного розвитку (Бянь Мен).

При різному часовому визначенні, вони всі мають поєднуючи їх складову, яка визначає динаміку смислових змін відповідно до соціоісторичного процесу. Зміни, які носять не суттєвий характер, спрямовані на підкреслення тих чи тих складових фортепіанної культури, зокрема акцентуації соціально-історичних подій або на розвитку таких невід'ємних галузей глобального розвитку культури як педагогічні підходи до реалізації мистецької складової в загальному культуропросторі.

Визначено, що відповідно до розвитку фортепіанної музики, логічним буде звернення до стильової парадигми, яка так чи так відбиває соціоісторичні події, що певною мірою впливають на формування та реалізацію педагогічної думки. Також, доречним вбачається врахування не жорстких меж відповідно до історичних подій, а сенсотворні зміни у творчості композиторів, що дозволяє більш універсалізовано підійти до періодизації розвитку фортепіанної культури Китаю, а саме перший період – 1915 до 1950-х; другий період – 1950-і-1970-ті; третій період – 1980–2010-ті роки. Такий підхід дозволяє відобразити ентелехію становлення та розвитку музичної культури Китаю, зокрема фортепіанної.

Зазначено, що дискурс фортепіанної культури невід’ємно пов’язаний з певною бінарністю свого розвитку, а саме збереженні національних, традиційних чинників існування музичної ментальності з європейськими стильовими зразками ХХ ст. – романтизм, імпресіонізм, авангарду (зокрема композиторських технік серійного та сонористичного напрямів авангарду, а також до неофольклоризму).

В цілому варто акцентувати що контамінація європейських стилів у китайській фортепіанній музиці найяскравіше проявилася у формуванні так званого китайського стилю, який у широкому значенні може включати найрізноманітніші параметри, що підкреслюють національну своєрідність: це опора на вокальний та інструментальний тематизм фольклорної музики у професійній традиції, відображення змісту національних художніх творів (казок, епосу, легенд) та особливостей національних жанрів – музичних, театральних, поетичних, танцювальних, а також принципів ладово-інтонаційної та ритмічної організації, звукотворчих засобів та інші

Охарактеризовано регіональні стилі (синьцзянський, гуандунський, сичуаньський та шанбейський), які іманентно обумовили розвиток тих чи тих жанрів та форм фортепіанної музики.

Виявлено що фактичне використання європейських стилів, як нової концепції викладення матеріалу не змогло подолати китайський підхід до

викладення музичної думки та обумовило контамінацію стильових якостей західної музичної думки з урахування національних ментальних цінностей. Циклічні форми у такому контексті стали тією базою, де набули можливостей збереження традицій в контексті адаптації новітніх практик. Зазначене декларує актуальність визначення циклічних форм, що дозволять проаналізувати специфіку їх застосування у реалізації смислових стильових змін.

РОЗДІЛ 3

ЦИКЛІЧНІ ФОРМИ У КИТАЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ

3.1. Циклічні форми у китайській фортеп'яній музиці: специфіка та типологія

Фортеп'яне мистецтво Китаю, сформувалося як явище, обумовлене інтеграцією європейських традиційних музичних форм відповідно до стилів й асиміляцією їх рис у дискурсі китайських цінностей: філософських, релігійно-етичних, культурно-мистецьких тощо. Як справедливо наголошує Лю Юаньцзюй, «китайська духовна традиція розвивалась протягом сторіч і навіть тисячоліть як достатньо ізольована, герметична, культивувала мудрість давніх епох, несприятлива до зовнішніх інокультурних впливів та закорінена в давніх етичних та естетичних канонах» [83, с.128]. За такої герметичності та певній самодостатності, китайською фортеп'янною культурою стала тією формою де достатньо яскраво втілилися основні принципи європейських поглядів на мистецтво у контексті китайської філософії.

Відповідно до думки Т. Каблової, форма є тою основоположною змістовою сутністю, яка дозволяє нам сприйняти той чи той предмет, визначити його та зрозуміти. У музичному мистецтві форма існує у тісній взаємодії з композицією твору, яка трактована дещо глибше. Так, дослідниця акцентує, що «форма мистецького твору є певним відображенням структурних основ будови Всесвіту, які мають прояв золотого перетину, що обумовлює зв'язок даного феномена з композицією художнього твору як прояву структуризації художнього образу» [53, с.21]. Доречним буде й навести твердження Т. Каблової, щодо організаційних завдань музичної форми, а саме що «Форма у широкому сенсі, як «проекція художньої ідеї (ідеального феномена) на інтонаційну сутність та виступає як єдність змістовної й організуючої сторін музики, як зовнішній прояв систематизації матеріального субстрату твору» [54, с. 48]. Суттєвим залишається те, що композиція

пов'язує феномен художнього твору з певним типом культури, дозволяє включити формоутворення у широкий культурно-історичний контекст. При цьому для мистецтва ХХ ст. композиція формується як певна нормативно-типологічна, індивідуальна система в будові художнього твору та співвідноситься з такою категорією як художня форма [54, с. 54-56]

Якщо ми звернемося до китайської традиції, то вирішальним стає саме композиційна логіка розгортання думки, яка є у мистецькому творі похідною від філософської системи мислення. Йдеться про те, що національні традиції її створення обумовлюють специфіку організації музичного матеріалу. Фортепіанна музика як найбільш така, що є для Китаю інтегрованою, імпліментованою в систему музичних цінностей стала тією сферою де передбачалось збереження національних традицій, адаптація європейських стилів та форм, а також їх якісне переосмислення. У попередньому розділі було розглянуто специфіку стилів, які були запозичені та асимільовані відповідно до китайської традиції у фортепіанній музиці й визначено, що більшість з цих стилів мають достатньо розлоге визначення та трактування ustalених форм, а також іманентно тяжіють до певної зображальності, що закріплюється програмністю творів. Водночас, спостерігається можливість переосмислення цих форм навіть безпосередньо у Європейській традиції.

Китайські композитори в свою чергу, звернувшись послідовно до романтизму, імпресіонізму, авангардизму, серійності та сонориці виокремили для себе те, що може поєднувати всі ці жанри, а саме тяжіння до циклічності. Це обумовлено насамперед тим фактом, що всі ці стилі поєднувала та екзистенційність почуттів, як наголошує Фань Юй, яка не пропагувала класичну структурність та прозорість форми, чітку композиційну цілісність тощо [117]. Це дозволило китайській традиції використати зазначені стилі для створення форм схожих за будовою але при цьому оновлених змістово. Безумовно, що вирішальна роль при створенні композиції та форми в цілому належала імпровізаційності, як основі мислення у китайській музичній традиції. Такий підхід обумовлював певну розмитість меж форм. При цьому,

повинна була існувати ідея – той «Змістовий стрижень» (за Лю Бінцяном), який їй дозволяв формі не розпадатися та зберігати композиційну цілісність [75, с.115]. Саме така якість була властива циклічним формам, які дозволяли з одного боку демонструвати різні складові того чи того явища, яке композитор намагався відбити у музичному матеріалі, втілювати імпровізаційність, а з іншого мали основний концепт, який власне їй поєднував всі вектори музичного розвитку. Дослідник формотворчих концепцій у музиці, В. Москаленко виокремлює циклічну форму серед інших насамперед за її домінуючі властивості над образною сферою. За його твердженням, циклічна форма, це форма яка за слуховими уявленнями у реципієнтів та безпосередньо композиторів дозволяє говорити про деконцентрацію образного смислу при акцентуванні на формотворчій стороні музичного матеріалу [93, с.207]. Тобто, це корелюється із думкою Т. Каблової, щодо логіко-конструктивних основ образності та реалізації художнього сенсу у музиці через формотворчі концепти.

У китайській музиці циклічність проявляється насамперед з філософських позицій. Йдеться про потенційне збереження поняття «індивідуальність», яке може бути окреслено через циклічну конфігурацію еволюції художнього поштовху та відповідно до філософської думки, де переважаючим є певне «розчинення» індивіда в суспільстві при збереженні індивідуального бачення сутності того чи того явища. З зазначеного є похідним, що циклічність як засіб передавання логіки існування феномені у світі є найбільш сприятливою відповідно до китайського світобуття.

Серед циклічних форм у китайській фортепіанній музиці можна викрити повний спектр традиційних циклів, які склалися у західноєвропейській традиції: безпосередньо сонати, концерти, сюїти. Також, окремі дослідники, переважно китайського походження, відносять сюди ще й варіаційні форми [66, с.204].

Циклічна форма – одна з наймасштабніших і найскладніших структур серед китайських форм, що зародилася в надрах традиційного театру сіцюй,

який є основою для виокремлення специфіки Пекінської опери. Остання, як відомо, синкретичний жанр, що поєднує в собі окрім музики, танець, пантоміму та акробатику. Музична частина Пекінської опери представлена і вокалом, і оркестром. Оркестр у Пекінській опері, як і усе, що становить Пекінську оперу, має глибоко символічний характер, що відбивається у диференційованому підході до використання інструментальних партій. Так, вокальні співи героїв супроводжують струнна та духова групи оркестру, тоді як військові поєдинки, акробатичні трюки супроводжуються численною групою ударних [103. с. 60-62].

Складність, багатоаспектність жанру Пекінської опери та тісна взаємопов'язаність кожного елемента опери з іншими елементами у поєднанні з глибоким символізмом жанру, де кожен елемент несе з собою певне смислове навантаження, особливе, тільки йому властиве значення, спонукало композиторів до створення менших форм зі збереженням ідей зазначених вище. Також, виникає зв'язок на рівні використання певних своєрідних звуко-тембральних конструкцій, які створювали логічну єдність та наскрізний зв'язок у формі при наявності самостійності частин. Йдеться про те, що інструментальна музика супроводу вокальних партій у китайській опері склала основу для виокремлення певних звукових або ритмічних формул-кліше, яке в цілому поєднуються в єдиний за змістом твір.

Такими формулами-кліше виступають невеликі інструментальні п'єси цюйпай (曲牌, «типова мелодія»), які можуть зустрічатися й у вокальному варіанті та виконуються групою традиційних китайських інструментів – групою веньчан, або навіть гобоєм сону у супроводі ударних. Також, у вигляді основи для розвитку циклічності, як провідної риси китайської музики, зокрема фортепіанної стали різної протяжності ритмічні блоки логуцзин (锣鼓经, буквально «гонги і барабани»), що виконуються виключно групою ударних[49, с.1-3]. Суттєво, що формули-кліше цюйпай є завершеними по формі п'єсами, які, подібно до співу цяндяо, містять у собі суто індивідуальну

характеристично, добре запам'ятовуються, мають інтонаційну своєрідність, ритмічні риси, лейттемир (скрипка цінху, флейта дцзи, гобой сона), а іноді ще й закріплену програмну назву.

Такий підхід обумовив виникнення у китайській музиці циклічної форми близької за будовою до форми рондо. Якщо традиційна циклічна форма у китайських фортепіанних творах виглядає таким чином – АВАСАД..., то форма рондо у західноєвропейській музиці постає як АВАСА. Варто наголосити, що різниця полягає у функціональному навантаженні розділів при зовнішній формулоподобі.

Так, розділ А в західноєвропейській музиці зазвичай розглядається як «основна тема», або «рефрен», а розділи В і С, які називаються «епізодами», є прохідними й покликані певною мірою відтінити характер основної теми. Функція розділу А циклічної форми у китайській музиці має інше покликання. Саме повторювальна частина є такою, що єднає та є прохідною. Це відбивається у назві розділу – гоцюй (过曲, у перекладі з китайської мови – «музика, що проходить») [66, с. 38].

Основні ж музичні образи зосереджені в розділах що змінюються – В, С, D, на відміну від західноєвропейської музики, у якій ці розділи є традиційно більш прохідними. У контексті китайської циклічної форми їм відводиться значення контрастних тем – чжуцюй (主曲, у перекладі з китайської – основна музика). Ще однією відмінністю є той факт, що в європейській музиці форма рондо типово завершується розділом А, щоб підкреслити його основне значення. У китайській циклічній формі завершення може відбутися навпаки однією з контрастних тем. Варто наголосити, що такий підхід до визначення форми є похідним від філософського сприйняття музичного матеріалу, а саме конфуціанства, у якому музичне мистецтво втілює багаторівневе символічне мислення, а індивідуальні музичні мелодії, унікальні музичні інструменти, види і жанри музики співвіднесені з універсумом і соціополітичною системою. Також, це за своєю сутністю втілює теорію китайської музики, яка заснованої

на принципі, поширеному в країнах Стародавнього Сходу – визнання вирішальної ролі кожного звуку, кожного елемента та складової, що можуть бути сприйнятими окремо у своїй унікальності [18, с.88].

Такий підхід дозволяв й певною мірою втілити імпровізаційність, яка була реалізована через поєднання таких мелодій-наспівів, що мали назву цюйпай (曲牌) й були буквально похідними від давній китайських пісень або наспівів. Так, один із типових видів циклічної форми є цюйпай-ляньчжуй ті (曲牌连缀体; інша назва – ляньцюй ті, 联曲体), яку становлять, як правило, більше двох цюйпай. Можливість варіювання цюйпай, як інтенції до народного виконання, усередині циклічної форми визначає гнучкість її структури та широту можливостей для імпровізаційного вирішення питань реалізації художнього образу [12, с. 38].

В середині циклу зазначені частини можуть поєднуватися як у складі одного твору так і декількох. Іншими словами ряд творів малих форм – від одночастинних до тричастинних можуть поєднуватися в циклічні через поєднання спільним задумом на кшталт сюїти. Такі твори будуть проаналізовані в наступному розділі, а в цьому вбачається доречним розглянути специфіку формотворення саме таких композицій.

Зупинимося докладніше на більш поширених різновидах формотворення у китайській музиці. Варто наголосити, що на сьогодні не виявлено одного цілісного дослідження щодо різновидів китайської форми, то для виокремлення типових ознак було використано окремі наукові розвідки Ван Ін, Бянь Мен, Дун Гуанцзюнь, Лі Сіань, Лу Цзянь, Ма Вей, Синь Син та інші

Одночастинна форма, як правило, поділяється на два види:

1. Мелодична структура, що складається з однієї фрази (зазвичай, це 4–8 тактів), що багаторазово повторюється з різними текстами, якщо це вокальний твір, або з незначними змінами у мелодичному малюнку.

2. Мелодична структура, що складається з кількох фраз (переважно чотирьох). Порівняно з періодом у європейській музиці, що нерідко модулює в іншу тональність, у практиці китайської музики аналогічні структури практично завжди розгортаються в одній тональності [97].

Становлення тієї чи іншої форми в китайській музичній культурі було пов'язане з поетичним мистецтвом. За аналогією з китайською поезією в одночастинній формі можна виділити чотири стадії розвитку - ці, чен, чжуань, хе (起承转合)²: ці (起) - експозиція, початковий виклад основної теми; чен (承) – затвердження теми чи кілька зміненого повторення; чжуань (转) – розробка, розвиток; хе (合) – завершення [49, с. 1-3].

Ці, Чен, Чжуань, Хе (起承转合) – терміни, що використовуються для позначення певних стадій розгортання поетичної форми. Ці (起) – початок викладу; чен (承) – напруження конфлікту; чжуань (转) – поворотний пункт розвитку конфлікту; хе (合) – його завершення. Логічною буде висновок, що зміни у одночастинній формі, а саме вплив на неї поетичної складової, спровогував зміни й у простій тричастинній формі.

В китайській музичній культурі існує два основні різновиди тричастинної форми: безрепризна (ABC) і репризна (ABA). Їх формування багато в чому пов'язане з естетичними уявленнями китайців, які бачили в музиці процес, що постійно змінюється. Тому, цілком природним вважалося завершення музичної побудови на новому матеріалі, що робить необов'язковим повернення до початкової інтонаційно-мелодійної форми. Це пояснює найбільшу поширеність першого «безрепризного» типу тричастинної форми (ABC) у китайській традиційній музиці. Така концепція дещо відрізняє китайські тричастинні форми від класичних європейських. Варто наголосити, на наявності низки відмінностей тричастинної форми китайської традиційної музики від аналогічної у західноєвропейській [90, с.42-45].

Відповідно до філософської традиції, що склалася у конфуціанстві, будь-який мистецький процес не передбачає другорядності як основи реалізації

художнього твору. Тому, цілком логічно, що у китайській музиці неяскраве виражена ієрархічна підпорядкованість між темами, досить важко виділити головні і другорядні, основні та ті, що я мають прохідний характер. Основна ідея – демонстрація краси усього існуючого у їх єдності розвитку, тому навіть при зверненні композиторів до тричастинної форми в китайській традиційній музиці метою стає не діалектичність, як основа розвитку, а поступове розгортання художнього образу. Це обґрунтовує відсутність вираженої контрастності тематизму. Оновлення матеріалу відбувається за рахунок зміни метротемпу або через появу в тому самому інтонаційному матеріалі ознак іншого жанру. На відміну від європейських форм, тут діє принцип «порівняння інтонаційно-близького матеріалу», а не «розкриття нового» [64, с. 48].

У китайській традиційній музиці кожен розділ тричастинної форми має відносно завершену будову, тоді як розділи європейської – нерідко незамкнуті [66, с. 197].

У західноєвропейській тричастинній репризній формі (АВА) найважливішим у змістовному відношенні розділом є, як правило, перший. У китайській формі цей центр тяжкості припадає на середній розділ, що пов'язано із загальною логікою музичної побудови: перший і третій розділи, безрепризної тричастинної форми несуть у собі функції вступу та завершення. Європейську тричастинну репризну форму китайські композитори опановували поступово, тому у творах середини ХХ ст. вона трапляється досить рідко.

Варіаційна форма в китайській традиційній музиці – одна з найпоширеніших. Її сутність близька до класичного типу європейської варіаційної форми: непереривна зміна головної теми без істотної трансформації основного художнього образу (А+А1+А2+А3). Як головна тема в китайській музиці часто використовуються популярні народні пісні (або цюйпай) з яскравим початковим мотивом, який є зручним для виконання та запам'ятовування. У її надрах склалися три основні різновиди варіаційної

форми, серед яких розрізняють варіації цзяхуа, вільні варіації, варіації баньші [64, с.13-16].

Перший різновид, це варіації цзяхуа які є спрямованими на відбиття імпровізаційності. Сутність цього типу полягає у використанні різних прийомів прикрас основного інтонаційного матеріалу без зміни структури теми. Варто наголосити, що нерідко термін цзяхуа (加花) у китайській музиці використовується для позначення вільного імпровізування [64, с. 49].

Йдеться про такий спосіб розробки матеріалу, коли тема збагачується за рахунок додавання специфічних мелізмів, розспівування, а також імітує звуки природи відповідно до тембральних можливостей . Такі варіаційні цикли не мають на меті продемонструвати яскравий розвиток художнього образу. Навпаки, цінним є збереження споглядальності, як основи реалізації творчого задуму, а також акцент на зближення з природою. Яскравим прикладом варіацій типу цзяхуа є твір Цюй Вей «Тема з варіаціями» (1959 р.). В зазначеному музичному творі, композитор зробив спробу передати красу та емоційність природи людського дихання, яке є за своєю періодичністю постійним, а відповідно до переживань, що відчуває людина відповідно до емоційного фону. Цюй Вей намагається у формі таких варіацій передати медитативно-релаксуючий характер дихання.

Другий тип варіацій вже за своєю назвою регламентує вільний підхід до обробки основної теми. Цікаво, що форма вільних варіацій в китайській музичній традиції передбачає потенційну увагу до будь-якого елемента основної мелодії. Основна тема не тільки може змінюватися сама – за структурою, ритмо-метричною характеристикою, розширюватися за рахунок розвитку окремих своїх складових або навпаки зменшуватися. Вона слугує певною мірою базисом на якому може виникнути новий матеріал, який або лишиться епізодом, або отримує фрагментарне виокремлення та свій подальший розвиток. Одним з таких прикладів може бути формотворення варіацій на дві теми. Йдеться про тип варіаційного циклу, де відбувається образна трансформація вихідного матеріалу.

Третій тип варіацій є найбільш близьким до аранжування яке сформувалося у китайській культурі в самостійну музичний формотворчий феномен. Йдеться про варіації баньші, де основна тема або мелодія (цюйпаї) проходить ряд метротемпових змін, які спрямовані на оновлення художньої форми (наприклад, її метроритмічної сторони) з опорою на первісні характерні особливості твору. Варто зазначити, що такі варіації мають у собі риси й цзяхуа.

Як бачимо, типи китайської варіаційної форми дуже близькі аналогічним різновидам, що склалися в європейській музиці, що підтверджує думку про синхронність перебігу історичних процесів у різних національних культурах. Водночас в китайській музичній культурі спостерігається акцентування збереженні традиційності та специфіки виконавства з урахуванням філософського підґрунтя щодо цінностей мистецького твору.

Якщо говорити про спільність китайської музичної форми з європейським дискурсом, то варто навести таку традиційну для китайської циклічності форму, як сюїтну. Варто наголосити, що у виокремленні жанру сюїти у китайській музиці не останнє значення зіграло саме її кристалічна цілісність з позицій бінарності розвитку у європейській традиції, а саме від танцювальних жанрів до циклу програмних мініатюр зі збереженням контрастності.

Як відомо, становлення, розвиток та еволюція жанру фортепіанної сюїти в європейській музиці ділиться на чотири основні періоди:

Перший зазвичай пов'язують з епохою бароко, коли викристалізувалися та закріпилися жанрові характеристики сюїти та композиційна структура циклу, а саме визначилися формоутворюючі танці – алеманда, куранта, сарабанда, жига. Саме вони визначили структуру циклу, склали ретроспективу змін у розвитку загального художнього образу.

Наступний етап обґрунтував відхід від танцювальності. Їх переосмислення в контексті занурення в глибоко ліричні, інтимні переживання, що були здатні передати внутрішній світ героя. В епоху

романтизму з'явилося нове трактування жанру фортепіанної сюїти – цикл різнохарактерних мініатюр, що володіють різноманітністю та інваріантністю художнього змісту. Танці хоча й не становили основу романтичної сюїти (циклу), проте були використані як визначення принципу контрастності мініатюр між собою.

Розвиток програмності призвів до того, що кожна мініатюра мала чітко спрямований характер, що потім було дуже активно використано у китайській фортепіанній музиці. Застосування принципу програмності розширило та поглибило виразні можливості сюїти й обумовило звернення до цього жанру в стилях, що склали основу розвитку стилетворення ХХ ст.

Значної трансформації з позиції музичної мови та образної сфери, але водночас привертанням уваги китайських композиторів стали фортепіанні сюїти композиторів-імпресіоністів. Ці сюїти стали симбіозом, де поєднувалися характерні прийоми, що використовуються французькими композиторами-клавесиністами у формуванні танцювальної сюїти з безпосередньо досягнення романтичної сюїти [69, с. 34-39].

Безпосередньо ХХ ст. зумовило еволюцію жанру фортепіанної сюїти у інноваційних поглядах композиторів французької, німецької неокласичної, австрійської нововіденської школи, де власне й відбувалися зміни у музичній мові та формі, збагачення змісту та образного строю фортепіанних сюїт. Тобто, європейська школа склала основу для формування чіткого сюїтного циклу, де були визначені такі характерні риси, які виявилися затребуваними та цікавими з позицій китайської композиторської школи. Розглянувши етапи становлення та розвитку жанру сюїти у європейській традиції, варто навести розвиток цього жанру у китайській музичній культурі.

Еволюція жанру фортепіанної сюїти Китаю, як наголошує У На, визначається чотирма етапами: перший (1930 - 1945 рр.) пов'язаний зі становленням жанру сюїти; другий (1949 – 1966 рр.) характеризується створенням численних зразків сюїт, створених китайськими композиторами; третій (1966 – 1976 рр.) пов'язаний із реакційними заборонами «культурної

революції», що зумовили глибокий занепад виконавчого мистецтва та композиторської діяльності; четвертий (1976-1999 рр.) – «Друге відродження» фортепіанної сюїти, коли цей жанр набуває нового виміру під впливом сучасних культурних традицій та взаємовпливів [111, с. 18-24].

Для розвитку жанру фортепіанної сюїти у Китаї другої половини ХХ ст. характерна поява двох магістральних напрямів – неофольклоризму, пов'язаного зі створенням творів на основі китайського фольклору, національних мелодики та ритмів, а також неоавангардизму. Це було пов'язано із виникненням творів, у яких поєднувалися авангардні європейські та народні китайські музичні традиції.

Особливості жанру фортепіанної сюїти у Китаї у ХХ столітті склалися також під впливом соціокультурних змін, як й вся музична культура країни. Насамперед йдеться про запозичення (цитування) народних мелодій та мотивів різних регіонів Китаю, пісень або танців різних регіональних культур при створенні перших китайських фортепіанних сюїт, що було одним із основних художніх методів для розгортання музичної думки. Особливо такий метод проявив себе на рівні використання пентатоники, як національного ладу у його логічних перетвореннях [136, с. 163]. Тобто, саме, в сюїті можна спостерігати органічний синтез європейської музичної форми та китайської національної музичної мови, а також використання національних ладів, зокрема пентатоніки.

Подальший розвиток жанру зумовив звернення до часової, темпоритмічної ідентифікацією форми китайських сюїт для фортепіано відповідно до традиційних європейських музичних форм. У процесі еволюції китайської фортепіанної сюїти китайські композитори почали використовувати національні форми, зокрема форму «вільно – повільно – швидко – дуже швидко – вільно», а її основі з'явилося кілька варіантів, які виражалися в схемах «вільно – повільно – вільно», «вільно – швидко – вільно», що певною мірою відображало європейські музичні форми типу «А – В – А») [130, с. 52].

Як відомо, у західноєвропейській музиці народження сюїти пов'язують із появою у XVII столітті контрастних танців – величної, плавної павани та рухомої, з ритмічними стрибками, гальярди. Цей принцип контрастного зіставлення темпоритмічної організації танців стає визначальним у розвитку жанру. З часом прикладна функція танцювальної музики переростає в естетичну, побутовий танець перероджується в «п'єсу для слухання». Цей процес завершується до середини XVII ст.

До теперішнього часу, в ході тривалого процесу розвитку, склалися різноманітні різновиди сюїти, що відрізняються за змістом, стилем, структурою, формою. Серед найпоширеніших можна назвати сюїти для клавішних, струнних та духових інструментів, симфонічні сюїти та ін.

Сюїта стала однією з найважливіших музичних жанрів епохи бароко. У XVII ст. німецький і композитор і органіст Йохан Якоб Фробергер визначив зразкову структуру класичної сюїти для клавесину, що складалася з 4-х частин-танців:

- алеманда (помірно повільний танець);
- куранта (помірно швидкий танець);
- сарабанда (повільний танець);
- жига (стрімкий, швидкий танець).

Французькі композитори, (Ж.Ш.Шамбоньєр, Л.Куперен. Л.Маршан. Ф.Куперен. Ж.Ф.Рамо) ввели в жанр сюїти нові танці: мюзет, ригодон, чакона, пассакаля, лур та ін. в сюїти могли також включатися прелюдія (вперше ввів Г. Перселл, потім І.С. Бах), увертюра (ввів Ж.Б. Люлі), фуга (ввів Г.Ф.Гендель). Національні особливості розвитку жанру сюїти визначило додавання різних за стилем танців, таких як гавот, менует, буре, лур, ригодон, пасп'є (французькі танці), полонез (польський танець) та інші.

Починаючи з XIX ст. жанрове визначення «сюїту» дедалі частіше замінюється поняттям «цикл» (у перекладі з грецької - «коло»), яке визначає музичну форму твори, де об'єднуючим початком є єдиний художній задум, самостійність елементів, які різняться за образним змістом і структурою. У

зв'язку з цим багато творів аналізованого жанру автори чи критики називають то сюїтами, то циклами, що у результаті змінює суті творів, структура яких є ряд, послідовність (сюїта) чи коло (цикл) близьких за образним змістом п'єс.

Протягом другої половини XIX століття та у XX столітті було, також, створено велику кількість програмних сюїт. Їх розвиток було визначено такими напрямками у мистецтві, як романтизм, імпресіонізм (К. Дебюссі, М. Равель), авангард (Е. Саті, Ж. Орік, А. Шенберг, П. Хіндеміт, Б. Барток). У XX ст. значно розширилася інтонаційна, ритмічна образна сфера європейської музики. Музична культура Європи поповнилася досягненнями неєвропейських музичних культур (американської джазової, мюзик-холльної), що, безсумнівно, мало певний ступінь впливу на розвиток китайської музичної культури.

Безумовно, що особливості становлення жанра фортепіанної сюїти у Китаї пов'язані з розвитком загальної фортепіанної культури у Китаї та безпосередньо творчістю китайських композиторів, що було розглянуто у дискурсі свого розвитку у розділі 1.1. В контексті цього підрозділу варто зосередитися на формуванні та становлення сюїтного циклу для фортепіано у Китаї, як одної з найпоширенішої форми, як наголошує Лі Сіян.

З усіх шляхів проникнення жанру сюїти для фортепіано до Китаю серед найбільш значних можна виділити два: перший пов'язаний із творчістю китайських музикантів, які раніше зіткнулися з європейською музикою та мистецтвом; другий пов'язаний із приїздом іноземних музикантів до Китаю для концертних виступів чи викладання.

У зв'язку з визначеним на початку XX ст. під час правлячої династії Цін вектору на демократизацією музичної культури Китаю та усвідомлення необхідності освоєння та асиміляції знань та досягнень художньої культури Європи, велика кількість китайських перспективних молодих студентів вирушила вчитися чи стажуватися за кордон. Після повернення саме вони стали майстрами, які досконало володіють знаннями про форми і жанри сучасної музики, а також першими китайцями, які вивчили жанр сюїти для

фортепіано [134]. Завдяки їхнім зусиллям у Китаї з'явилися еталонні приклади композиторського та виконавського мистецтва. З'явилися перші професійні китайські композитори, які використали у своїй творчості західноєвропейські прийоми музичного письма (Сянь Сіхай, Ма Сицун, Люй Цзі, Хо Лутін, Хуан Цзи), про що більш детально було розкрито у попередніх розділах.

Інший шлях проникнення жанру сюїти для фортепіано до Китаю, пов'язаний з діяльністю іноземних музикантів, які приїжджали з гастролями, або з метою викладання, відкривав широкі можливості прямого контакту із зарубіжною культурою, переважно російській. У Китаї гастролювали А. Скрябін, Н. Рубінштейн, С. Рахманінов, які відкрили особливості російської виконавської школи (російського піанізму). Відомо, що після 1920 р. у Китаї гастролював польський піаніст Л. Годовський.

Відповідно до проаналізованих матеріалів, у еволюції жанру фортепіанної сюїти, можна виокремити чотири етапи, які є основними відповідно до твердження Синь Син [97, с. 97].

Перший (1930 – 1940-і рр.) характеризується інтенсивним творчим пошуком китайських композиторів, спробами синтезу європейської музичної теорії та композиторської техніки з традиціями китайської музики, появою першої фортепіанної сюїти – "Китайська сюїта", створеної в 1936 р. композитором Лю Сюеань.

Другий (1949 – 1966 п.) характеризується відкриттям спеціальних музичних навчальних закладів – Шанхайська та Сіаньська консерваторії. Центральний інститут музики, Сінанський інститут музики та інші створені навчальні заклади, що виховали значну кількість талановитих музикантів та композиторів, що створило сприятливі передумови для розвитку фортепіанної музики у Китаї. Формування ранньої методики створення фортепіанної сюїти було засноване на єднанні принципів формоутворення жанру сюїти в європейській академічній музиці і народними китайськими традиціями, що поєднуються з ними (дитяча сюїта «Веселе свято» Дінь Шаньде, «Спортивна сюїта» жінки-композитора Лю Чжуан. Цзян Цзусіна, "Картина Башу" Хуан

Хувеї, сюїта "Народність Гао Шань" Тянь Фена, "Сцена Цзян Нана" Чу Ванхуа, "Народні пісні Монголії" та "Сім монгольських мелодій для фортепіано" Сан Гуна, "Мелодії народів Шень Чуаньсіна «Сюїта Сінь Цзяна» Ши Фуа і т.д.

Цей етап охарактеризовано створення фортепіанних транскрипцій на музичному матеріалі національних опер та балетів, що відкрило ще більш значні можливості для творчої діяльності композиторів, серед творів яких у новому руслі виділялися сюїта «Русалочка» У Цзучзяна та Ду Мінсінь, «Сюїта» Сана. Другий етап становлення жанру сюїти для фортепіано характеризується інтенсивністю розвитку, різноманітністю нової тематики та стилю, яскравістю використання елементів народної мелодії, національної гармонії. Структура здебільшого сюїт строга, фортепіанна фактура багатша, ніж у ранніх творах. У творі фортепіанних сюїт цього періоду відчувається вплив європейського романтизму: у методах та стилі висловлювання композитори спираються на просту модель мислення – мелодія народної пісні у поєднанні з європейською гармонією.

Третій (1966 - 1976 рр.) пов'язані з періодом «культурної революції», нині оцінюється як небувала за своїми масштабами національна культурна катастрофа. У цей історичний період музичній культурі Китаю було завдано серйозних збитків: розпускалися мистецькі об'єднання, спеціалізовані навчальні заклади, більшість професорів було оголошено «авторитетами реакційного мистецтва» та відправлено до трудових таборів. Розвиток фортепіанної музики було не просто серйозно обмежено, фактично заборонено, роялі і піаніно, як іноземні інструменти, знищувалися. Лише у 1970 р. відповідно до тези Мао Цзедуна – «Поставити іноземне на службу китайському» – фортепіано знову було допущено на концертну естраду [106, с. 117]. Щоб продовжити життя улюбленому фортепіанному мистецтву, композитор Дянь Ченцзун поєднав воедино мелодії «зразкових творів» (у стилі пекінської опери та революційних пісень) та образотворчі прийоми фортепіанної техніки та на основі цього синтезу створював нові твори. В результаті цього експерименту стало можливо об'єднати фортепіанне

мистецтво і спадщину стародавнього мистецтва Китаю, що надало новим творам небувалої витонченості та естетичної цінності (сюїти для фортепіано «Записки червоної лампи» Дянь Ченцзуна. «Червоний жіночий батальйон» Ду Міня).

Четвертий (1976 – 1999 рр.) є блискучим часом у розвитку китайського фортепіанного мистецтва, періодом «другого відродження» та розквіту жанру сюїти для фортепіано в Китаї. Цей історичний період у музичній культурі Китаю пов'язаний із закінченням руху «культурної революції», та творчою реабілітацією композиторів та музикантів, які звинувачувалися у «звичайному ухилізмі». Творчі об'єднання та спеціальні музичні установи відновили свою діяльність з підготовки та утворення нового покоління митців. Як вже було зазначено вище, у 1978 р. на третьому Всекитайському з'їзді Народних Представників 11-го скликання як ключовий напрям розвитку держави була прийнята концепція «гайге» - «реформ відкритості». Відповідно до неї, Китай знову ставав відкритим, зникли транспортні бар'єри, котрі відокремлювали китайське суспільство від досягнень західної культури і мистецтва. Сприймавши нові тенденції західної музики, було організовано «нову течію» в китайській музиці, виник так званий рух «нехай розпустяться сто кольорів».

При створенні фортепіанних сюїт у цей час можна виділити два найважливіші напрями: неофольклоризм – напрям, пов'язаний з появою нових творів для фортепіано, які використовують народні мелодії в інструментальній, вокальній музиці, колоритні ладотональні гармонії для створення якісно нового «народного» звучання; прикладами тому служать сюїти «Картини Фукуяма Мейї» Ван Лісяня, «Звичаї Шаньдуна» Цуй Шигуана, «Гірські луки» Цзян Цзусіня, «Враження від Півдня» і «5 несений Юньнані» Чжу Цзяньєра, «Пейзажі Баньна» Заходу Мо Фаня, Спогади в 8 акварелях Тань Дуня, Картини Тибету Цуй Бін'юаня, Подорож Ганьсом Цзян Динсяня та ін; неоавангардизм - напрямок, пов'язаний із створенням творів для фортепіано, в яких поєднуються європейські композиторські методи (атональний, додекафонний) та особливості китайської музичної мови,

представлено сюитами «Чандуань» Цюань Цзихао, «Числа» Пэн Чжимина и др.

Більшість творів ХХ століття тяжіли до сюїтності за стилем розгортання музичної думки, безпосередньо розвитку музичної тканини. Переважно вони були написані відповідно до складеної в західних країнах теорією композиції та художніми прийомами. Однак, за своїм змістом їх відрізняла одна загальна тенденція: створення композицій, що несуть у собі характерні риси китайської нації, котрі відображають її мислення та сприйняття дійсності. До такого висновку приходимо через аналіз тематичних орієнтирів у творчості китайських композиторів, як у творах Лю Сюе'ань «Китайська сюїта», 1936 р. та Дін Шаньде «Дитяча сюїта», 1953 р. автори спиралися на почуття гарячого патріотизму, звичаї та традиції китайського народу, передавали актуальні для свого часу ідеї патріотизму та щасливого життя людей після утворення Китайської Народної Республіки. Ці твори для фортепіано, наповнені народним духом та національним колоритом, свідчать про початок використання певних образотворчих прийомів, дуже популярних у Європі у другій половині ХІХ століття, під час поширення ідей пізнього романтизму, а саме значна увага до захоплення власною країною, патріотичним настроєм, який понад усе захоплює серці романтичного героя.

Найвиразнішим художнім засобом, що передає всі характерні риси китайського народу, його мистецтва, у китайській музичній культурі є мелодія. Пряме запозичення, цитування народних мелодій і мотивів при створенні для зведень для форм і можна назвати одним з основних художніх методів, шляхів розвитку та поширення в творчості китайських композиторів фольклорних нарисів. Як констатує Ду Ясюн, запозичені мелодійні елементи найчастіше, легко пізнаються слухачами, й це забезпечує, що такі твори дуже легко набувають популярності в народному середовищі [46, с. 44-47]. Наприклад, у сюїті для фортепіано Цуй Шигуана «Шаньдунські звичаї» основна мелодія у трьох перших п'єсах запозичена з місцевих мелодій та співу провінції Шаньдун.

Китай є державою з величезною територією і тому в ньому, крім титульної нації – китайців-ханьців, проживає ще безліч малих і великих народів (всього близько п'ятдесяти п'яти, включаючи монголів, корейців, росіян, тибетців, народності ху-ей, тай та ін.) [46, с. 5]. Цілком логічно, що у всіх них у ході тривалого процесу історичного розвитку сформувалися власні культурні традиції, багатовимірна національна музична спадщина. Використовуючи їх пісенні та танцювальні мелодії як тематичний матеріал, композитори знаходять нове звучання для своїх творів. Наприклад, сюїта для фортепіано «Враження від Півдня» Чжу Цзяньєра (Південь – це загальна назва південних провінцій Китаю, в яких проживає понад 30 народів) складається з 5 п'єс, в основі яких, за задумом автора, лежить 5 мелодій невеликих народностей цього регіону. Як інші приклади в дисертації наводяться та аналізуються сюїти «Картини Башу» Хуан Хувей, «Пейзажі Цзяннані» Чу Ванхуа. «Пісні Східної Монголії» та сім п'єс для фортепіано «Внутрішня Монголія» Сан Дуна, «Народні пісні Юньнані» Чень Чжуаньсінь. сюїта «Сіньцзян» Ши Фу, «5 пісень Юньнані» Чжу Цзяньєр та інші.

Таким чином, у фортепіанних сюїтах китайських композиторів органічно синтезовано особливості європейської музичної форми, що наповнювалась новим художньо-образним змістом. У ньому відбивалися особливості музичної мови різних регіонів Китаю, специфіка пісень чи танців різних малих народностей. Форма тимчасової організації китайських сюїт для фортепіано відповідала традиційній європейській музичній формі. У процесі еволюції китайської фортепіанної сюїти композитори почали використовувати національні форми, принцип організації яких зумовлювався обов'язковим чергуванням швидкого та повільного темпів. Переймаючи та зберігаючи темпове протиставлення в європейській сюїті (швидко – повільно – швидко), китайські композитори використовували народні мелодії та ритми, що зумовило прийняття європейської форми сюїти, і водночас збереження принципу мислення китайців – філософська розповідь.

Серед найпоширеніших образно-тематичних сфер у фортепіанних сюїтах стали: світ дитинства (Дін Шаньде «Веселе свято», 1953 р.), звернення до художньої експозиції та експозиції мальовничих робіт (Ван Лісань «Картини Фукуяма Мейї», 1979 р.) використання поетичних програмних епіграфів тощо.

Варто наголосити на образній подобі, яка полягає у контрастному зіставленні вічних тем у мистецтві: добра і зла, миру та війни, у панорамності картин природи, сприйняття навколишнього світу дітьми та дорослими, у відображенні особистих переживань, побутових замальовок, духовної лірики. Також, образний лад сюїт розкривається через трактування самого музичного інструменту – фортепіано. Тембр, тонка та різноманітна педалізація, регістрові нюанси, контрастна ударно-мелодійне туше – все це поєднує, з одного боку, а з іншого, розширює засоби художнього втілення образного світу європейських та китайських фортепіанних сюїт.

Отже, варто наголосити, що у процесі виокремлення циклічних форм у фортепіанній культурі Китаю спостерігається тяжіння до збереження асимільованих форма європейської традиції відповідно до статусу музичного мистецтва у Китаї, а також до тяжіння до збереження національної традиційної культури, яка насамперед є втіленням філософських поглядів. Найбільш самобутнім жанром серед фортепіанних циклічних форм у Китаї можна стверджувати сюїту, як таку що найбільш здатна відповідати соціоісторичим, філософським та іншим викликам. Водночас, у китайській фортепіанній музиці, також, представлено варіаційні цикли декількох виглядів, що визначено регіональними особливостями, а також, специфікою аранжування, як основного типу розвитку музичної думки та формотворення. Зазначене обґрунтовує потребу аналізу творів китайських композиторів у відповідних циклічних формах.

3.2. Особливості втілення циклічності у творчості провідних композиторів Китаю ХХ - ХХІ ст.

Тяжіння до циклічності, настільки властиве для європейської фортепіанної музики, яка іманентно прагнула концептуалізації мініатюрних форм у ХІХ столітті, стає характерною особливістю творчості композиторів КНР і в 1950-і-1970-і роки (Чу Ванхуа, Хуан Аньлуня, Лі Інхая, Хуан Хувей, Ван Цзяньчжуна), коли внаслідок політичних установок влади КНР вплив західного мистецтва був практично повністю усунений. Якщо утворення циклів у європейській музиці ХІХ століття пояснюється «відносною фрагментарністю, незавершеністю романтичної мініатюри» [48, с. 29], то у творчості китайських композиторів злиттю мініатюр у цикл сприяє прагнення уявити світ музичних образів у всій його різноманітності. Увага до циклічності, яка сформувалася як наслідок вивчення західного фортепіанного мистецтва склала основу розвитку до теперішнього часу має свої пріоритети у розвитку форми.

Як вже було зазначено вище, особливості впливу європейського мистецтва у цьому періоді отримують втілення у формоутворюючих засобах: про це свідчить використання простих та складних дво- та тричастинних форм, варіацій, рондо. Варто наголосити, що дуже часто прості форми найчастіше поєднуються в сюїтні цикли, чий формотворчі особливості були розглянуті в попередньому розділі. В контексті даного розділу доцільним буде розглянути різні форми прояву циклічності які є яскравими носіями характерних рис китайської фортепіанної культури відносно до етапів її розвитку.

Відповідно до впровадження принципів навчання у мистецькій освіті, зокрема гри на фортепіано, за західним зразком у 1930 – 40-ві роки ХХ ст. у Китаї починається активне опанування європейських жанрів фортепіанної музики. Перевагою користується романтизм, як провідна лінія, що поєднує національні мотиви та занурення у психологізацію та є притаманне

китайським поглядам на мистецтво а також імпресіонізм, який здатен передавати мінливість явищ та вражень від них.

Серед найбільш популярних жанрів цього періоду став жанр сюїти, який дозволив відобразити різні, достатньо контрастні боки того, чи того явища при єдиній всеохоплюючій меті. Яскравими зразками цього періоду стали «Китайська сюїта» (1934) Лю Сюеаня, «Весняна подорож» (1945) Дін Шаньде, які стали носіями романтичних рис, що отримало прояв, насамперед, у програмності. Одним з найбільш характерних творів для китайської фортепіанної культури є сюїта «Живопис Хігашіяма Кайі» композитора Ван Лисаня («东山魁夷画意», 1979). У 1985 році фортепіанна сюїта «Живопис Хігашіяма Кайі» отримала першу премію на IV Всекитайського конкурсу музичних творів. Ця сюїта була створена під враженням від виставки японського живопису Кайї Хігашіяма. Певною мірою в ній знайшла відображення ідея інтроспективності мистецтв: це виявляється у передчутті кожного номера створеними самим композитором віршами-епіграфами. Варто наголосити, що в цьому контексті можна прослідкувати певні іманентні зв'язки з характерними романтичними зразками, наприклад «Роки мандрювань» Ференца Літа. Як вказує Ван Ін звернення до мистецтва Кайї Хігашіяма пояснюється захопленням Ван Лисаня живописом: «У сюїті композитор реалізує як образотворчі завдання пошуку звукового «еквівалента» побачених картин, й, що найважливіше, – знаходить способи вираження суто музичних, образів, натхненних мальовничими» [15, с. 120].

Варто наголосити, що така спроба створення звукового виміру існування образотворчого об'єкту з позицій інтроспективності детально розкривається у наукових працях Т. Каблової. Дослідниця акцентує, що такий підхід трактовано як інтегративні процеси між образотворчим та музичним мистецтвом, де «образна сутність музичного твору стає ретрансляцією образів живопису засобами музики». Дослідниця розглядає це як трансвимірний рівень буття, коли єднальним компонентом стає занурення у першоджерело

яке дозволяє говорити про інтроспективні підходи до внутрішньої основи буття художнього твору, а саме завдяки відтворенню першоджерела засобами іншого мистецтва [55, с. 18 – 20].

Відповідно до романтичної традиції, частини сюїти мають програмні назви, які спрямовують сприйняття твору у конкретний образ. Суттєво, що тут відразу закладено й тяжіння до імпресіоністичної, що реалізовано у спробі передати мінливий образ, який створює природа: «Зимові візерунки» («冬»), «Осінній ліс» («森林秋装»), «Озеро» («湖»), «Шум хвиль» («涛声») – тобто композитор намагається створити звукозображальні картини, як ілюстрацію до різного виду стихій. Саме імпресіонізм у викладанні музичної думки, як спроба реалізації природніх явищ склало основу твору. Розглянемо детальніше.

Перший твір «Зимові візерунки» постає складним політональним явищем, для якого композитор застосовує принцип «інтервально-акордового паралелізму» (термін Л. Гаккеля), який виражається у мелодійному трактуванні вертикалі як одноголосся. У наступному прикладі видно, як тематизм нижнього голосу вишиковується з тризвучних акордів квінтової структури на яку накладається гамоподібні формули секстолями (мал. 1).

Мал. 1. Ван Лисань «Живопис Хігашіямі Кайі», «Зимові візерунки»



Імпресіоністичність викладення виявляє себе з перших тактів цієї п'єси: динамічні мікронаюанси відповідно до гармонійних «переливах» розкладених акордів на довгих педалях (матеріал завершує п'єсу); багатошаровість

фактури; включення нових елементів безпосередньо в музичну тканину, що створює поліфонізацію фактури (мал.2).

Мал.2 Ван Лисань «Живопис Хігашіямі Кайі», «Зимові візерунки»

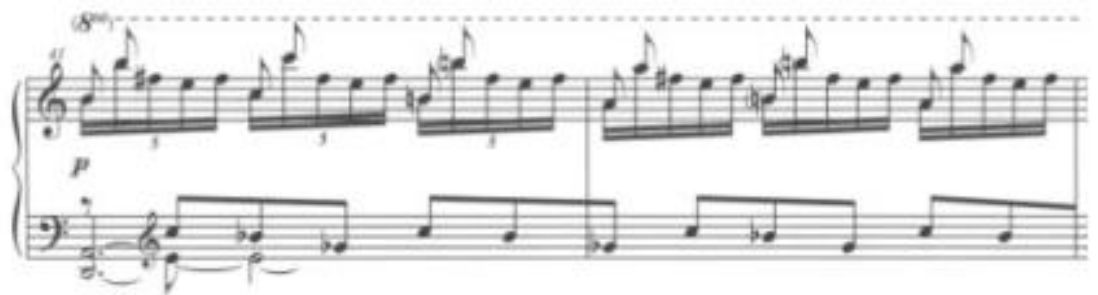
Т. 26-27



41

Цікаво, що кожна з трьох ліній має індивідуальне інтонаційне наповнення та своєрідне розташування у часі: рух середнього голосу узгоджується з основним метром, верхній голос «спізнюється» на 1/5 частки, а нижній голос – на восьму. Всі разом вони дають ефект простору, що коливається (мал.3).

Мал 3. Ван Лисань «Живопис Хігашіямі Кайі», «Зимові візерунки»



Тонке ритмічне плетіння п'єси «Зимові візерунки» викликає асоціації з сніжинками, що несинхронно падають на землю, різноманітними за своїми формами. Ритмічна тканина будується за принципом зменшення, а після кульмінації – укрупнення, тобто вихідний ритм відновлюється. Можна зазначити, що динаміка п'єси ніюїто є результатом споглядання за природнім

процесом снігопаду, як природнього явища – за принципом поступового посилення та подальшого спаду. Отже, перша п'єса сюїтного циклу демонструє втілення традиційних імпресіоністичних традицій, які склалися у Європі у ХХ ст.

Друга п'єса циклу носить назву «Осінній ліс». Тут ми бачимо скерцозні інтонації, які малюють химерні «арабесочні» образи через іманентне виникнення останніх у фортепіанній фактурі (мал.4).

Мал. 4 Ван Лисань «Живопис Хігашіямі Кайі», «Осінній ліс»



Ця п'єса утворює складний процес майже поліфонічного викладення, де голоси знаходяться у єдності зображення єдиного низхідного руху, ніби створюючи картину лісу, де опадає листя. Варто наголосити, що вибір скерцо для такої тематики обумовлений самим філософським відношенням до зміни сезонів, де осінь є не смутком, а скоріше необхідністю для майбутнього розвитку. Продовжує її характер та стиль викладання й твір «Озеро» Він носить споглядальний характер, сповнений поступового розгортання традиційного імпресіоністичної фактури з тембральними змінами.

Найбільш яскравою за способом реалізації художнього змісту є п'єса «Шум хвиль». Вона переходить межі камерності попередніх п'єс циклу. Велич морської стихії відбивається у повнозвучності та моці вступних акордів. Серед особливостей слід зазначити явище, яке можна визначити як теситурні модуляції (за терміном Л. Гаккеля), що полягає у різкому співставленні та зміні регістрових зон, що в контексті музики такого стилю межує з

теситурністю. Дослідник китайської музики, Ван Ін, наголошує на своєрідності фактури п'єси та проводить аналогії зі звуковими полотнами К. Дебюссі та М. Равеля [13,с. 123]. Цікаво, що тут звернення до творчого доробку К. Дебюссі реалізовано й у форматі запису. Йдеться про те, що Ван Лісань вдається до трьох- і чотирирядкового запису, що візуально відображає просторовість композиції (мал. 5).

Мал.5 Ван Лісань «Живопис Хігашіямі Кайї», «Шум хвиль»



Гармонічному наповненню останньої п'єси циклу, що втілює образи морської стихії, властиві насичені акорди в басу, октавні послідовності, що заглиблюються в басовий регістр і дають ефект розширення звукового простору, що модулюють секвенційні обороти тональності дальнього ступеня спорідненості.

Варто наголосити, що європейсько-орієнтована лінія китайського романтизму та імпресіонізму не була повністю вільна від національних впливів. Їх неминучий вплив призводив до проникнення, в тій чи іншій мірі, елементів традиційної китайської музики чи музики країн далекогосхідного регіону до творів, у яких домінуючою залишалася романтична чи імпресіоністична стилістика. Так, наприклад, у всіх частинах проаналізованого циклу «Живопис Хігашіяма Кайї» Ван Лісань використовує традиційний японський ду-цзе-лад (f-g-as-c-des-es-f), що надає, на думку Ван Іна, музиці «японський» колорит, «витонченість та поетичність» [13, с. 120].

Продовжуючи тему запозичення японських мотивів варто навести цикл «П'ять малюнків», раннього періоду творчості Цзян Венъе («五首素描», ор. 4 1935). Даний цикл був відзначений на IV Венеціанському міжнародному музичному фестивалі у 1938 році. В цьому циклі композитор свідомо використовує японські лади з метою створення колористичної композиції у традиціях мистецької інтерсексуальності відповідно до схожості видів мистецтв та близькості мислення різних націй [23, с. 31].

Насамперед, композитор акцентує інтонаційну близькість через ладові інтонації. Так, традиційна пентатоніка у вигляді ладової побудови мелодії e-fis-a-h-d, доповнюється екзотичними фарбами: дисонуючим звуком з басами та альтеруванням іншого та п'ятого ступенів основного пентатонічного звукоряду. Це створює загальний ефект фонізму разом із національною колористичністю. У ладогармонійному наповненні фактури переважає «квартовість» як наслідки опори на шаблі пентатонного звукоряду (мал.6).

Мал.6. Цзян Венъе «П'ять малюнків»



Поступово, відповідно до міри становлення китайського фортепіанного мистецтва у композиторській творчості посилювався вплив національного компонента, що в результаті призвело до кристалізації національно-орієнтованої лінії китайського романтизму. Активізація підсилення національної думки виникає у 1950-ті роки і активно проявляється у 1970-ті.

Як було зазначено при розгляді стильових контамінацій у творчості китайських композиторів, такий китайський романтизм, або східний романтизм (за визначенням С. Айзенштадта), виник як певна квінтесенція західноєвропейського романтизму з його програмністю та смисловою завантаженістю інтонування, «інтенсифікацію вираження» почуття [2, с. 107], визначеністю та конкретністю образу, посиленням можливостей фортепіанного звучання та його активізацією у концертному виконавстві та рядом специфічних особливостей, коли душевні страждання та потреба втечі від реальності та пафос й піднесеність бунтарського заперечення дійсності перетворюється на повне захоплення від світосприйняття та відчуття повноти буття, «позитивність художнього підходу», «безхмарний оптимізм» [1, с. 6], характерні для «східного романтизму», відрізняють, наприклад, образний лад багатьох фортепіанних творів періоду Культурної революції.

Як було зазначено вище, кінець 50-х років знаменує собою активний початок розвитку національної думки, що отримує вираження й в регіональному контексті. Йдеться про не стільки фактом звернення до фольклорного джерела того чи того регіону, скільки до потенційного інтерпретативного мислення композиторів відповідно до особливостей музики та художніх традицій. Це обумовило виникнення тематичних векторів, які відобразилися у творчості композиторів та склали основу китайського стилю. Найбільш популярними у китайських композиторів виявилися «синьцзянський», «гуандунський», «сичуаньський» та «шанбейський» регіональні стилі відповідно до традиційно встановлених у китайському музикознавстві термінів за працями У Янь [113] та Хуан Я [126]. Розглянемо докладніше приклади їхнього відображення в музиці для фортепіано. Одним із активних пропагандистів «китайського стилю» став Дін Шаньде.

Дін Шаньде (丁善德, 1911-1995) – китайський композитор, піаніст. З 1928 року в Шанхайській консерваторії він опановував гру на інструменті піпа, потім на фортепіано. З 1947 він продовжив освіту у Паризькій консерваторії, де навчався композиції в класах А. Онегера і Н. Буланже, що

безумовно вплинуло на його мислення в контексті китайських регіональних музичних течій. Його постать та внесок в китайську музику є достатньо масштабним. Ним створено 36 симфонічних творів, значна кількість вокальних творів, але центральне місце займає саме фортепіанна музика. Більше того саме Дін Шаньде увійшов в історію китайської музичної культури як один із перших китайських авторів професійної музики для дітей. Фортепіанний цикл Дін Шаньде «Веселе свято» («快乐的节日», 1953) – ранній зразок дитячої фортепіанної сюїти у КНР [44].

В контексті даного дослідження є доречним фортепіанних опусів Дін Шаньде пронизано елементами музики регіону Синьцзян. Ці твори складають цикл п'єс, вони поєднуються спільною назвою та ідеєю збереження національних традицій регіону. П'єса «Танець Синьцзяна № 1» («第一新疆舞曲», 1950), побудована на основі народної мелодії «Пісня кучера», – найраніший зразок «синьцзянського стилю». Головний сенс пісні був відбитий у роботі Лян Маочуня: «жити, вихваляючи нинішнє життя, згадуючи минулу бідність та нетерпінням чекаючи на нову» [85, с. 11]. Ідея «тривимірного сприйняття часу» – сьогодення, минулого та майбутнього, що відображає світовідчуття громадянина Нового Китаю, – була втілена Дін Шаньде на драматургічному рівні: п'єса є тричастковою формою з темповим співвідношенням розділів « швидко-повільно-швидко».

Суттєво, що ідея «тривимірного сприйняття часу» була впроваджена у зміст творів «в синьцзянському стилі». Характерною ознакою цього стилю стає назва, яка неодмінно включає слово «Синьцзян»: «Танець Синьцзяна № 2» («第二新疆舞曲», 1955) Дін , «Танець Синьцзяна» Го Чжихуна («新疆舞», 1958), «Синьцзянське каприччіо» Чу Ванхуа («新疆随想曲», 1978), «Синьцзянська сюїта № 1» Ши Фу («第一新疆组曲», 1978).

Синьцзянська музика відрізняється від музики інших регіонів яскраво вираженим ритмічним початком. Її характеризує темпова змінність і, головне, велика кількість синкопованих ритмів [125]. Синкопований ритм

акомпанементу ми можемо спостерігати у фортепіанних композиціях Го Чжихуна «Танець Сіньцзяна», Сунь Іцяна «Весняний танець» («春舞», 1980), Динь Шаньде «Танець Сіньцзяна № 1» та інші (мал. 6,7)

Мал. 6. Го Чжихун "Танець Сіньцзяна". Т. 1-4

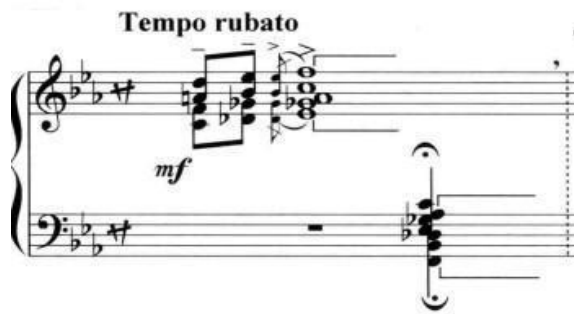


Мал. 7. Сунь Іцян "Весняний танець". Т. 20-23



«Сіньцзянський стиль» характеризують багато орнаментовані імпровізаційні вступи саньбань, що передують основному танцювальному розділу. Термін саньбань буквально перекладається як «вільно грається» або «вільно співається». Ван Децун детально розглядає цей термін у своїй дисертації та акцентує, що дане поняття буквально може бути трактовано як «у дусі традиційних китайських інструментальних імпровізацій» та передбачати насамперед групу вільних метро-темпів [12, с. 84]. Варто наголосити, що це знаходить відбиття у нотації та фіксації такого темпу. На використання метро-темпу саньбань вказує знак, який ставиться замість розміру й забезпечує необхідність дотримання імпровізаційності у контексті вільного темпоритму (мал. 8):

Мал. 8. Ши Фу «Синьцзянська сюїта №1». "Снігова гора". Т. 1.



Танцювальний розділ може бути викладений як у простих (2/4, 3/4), так і складних (4/4, 6/8) і навіть у змішаних метрах (5/8, 7/8) характерні для живого ритму китайських народних танців (мал. 9).

Мал.9. Ши Фу «Синьцзянська сюїта №1». "Снігова гора". Т. 92-98

Наступний стиль, що склав основу для китайської регіональної музичної культури є Шанбейський стиль. Носієм цього стиля став композитор Ван Лісань. Варто наголосити, що у стилістичному відношенні творчість Ван Лісаня була досить багатоплановою. Й саме йому належить першість щодо нововведень елементів музики Шанбей у китайське фортепіанне мистецтво. Більшість фортепіанних творів Ван Лісаня (всього 19) було створено після 1977 року, оскільки у період Культурної революції композитора вислали у віддалені райони країни.

До зразків «шанбейського стилю» належить відомий твір композитора – п'єса «Лан Хуахуа» («蓝花花», 1953), створена на основі китайської легенди. Основною характерною рисою шандейського стилю в цьому творі стає специфічне інтервальне викладення мелодії – квартове оспівування основного тона [46]. Так само звернення до драматичних образів, що закладені в легенді є ознакою цього стилю (мал. 10):

Мал.10: Ван Лісань "Лан Хуахуа". Т. 1-8

The musical score consists of two systems of staves. The first system shows measures 1-4. The melody is written in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The tempo is marked 'Tempo rubato espressivo' and the dynamics are 'p' and 'pp'. The second system shows measures 5-8, continuing the melodic and harmonic development.

Характерно, що саме цей стиль обумовив розвиток варіаційної техніки у контексті регіонального стилю. Це зумовлено тим, що основним методом розвитку більшості творів у «шанбейському стилі» є варіювання. Найчастіше використовується варіювання метроритмічної складової.

Найбільш показовий приклад активної роботи з метром творчості Чжоу Гуанжень, а саме у його творі Варіації на тему шаньбейської народної пісні («陕北民歌主题变奏曲», 1976). Тут метр змінюється безперервно: 3/8 – у темі, 1 та 2 варіаціях; 6/8 – у варіаціях 3 та 4; 2/4 – у варіаціях 5, 6 та 7, нарешті, у 8 варіації відбувається повернення до вихідного метра 3/8.

Варто наголосити на особливості втілення програмності у варіаційному циклі Чжоу Гуанжень: композитор пропонує програмні заголовки групи варіацій, які пояснюють зміст і наміри композитора у використанні тих чи

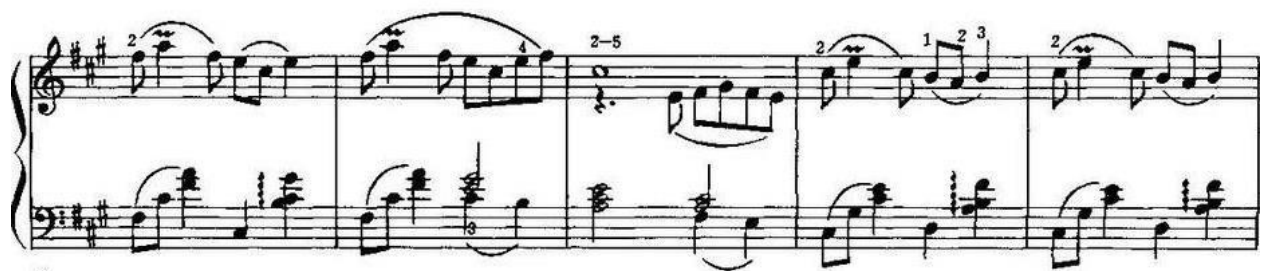
інших виразних засобів. Наприклад, блок із теми, 1 та 2 варіацій композитор назвав «Страждання життя»; назва групи варіацій 3 та 4 – «Бій» – пояснює прискорення метричної пульсації; у варіаціях 6 та 7 – «Звільнення» – поява дводольного розміру символізує певну стабільність. Посилення програмної складової лише на рівні розділів твори – ще одне свідчення впливу національної традиції, вираженої у тяжінні до образної конкретності.

Отже, шанбейський стиль став тією основою яка вплинула на формування варіаційності, як одного з характерних типів розвитку китайської фортепіанної думки, а також на створення циклічної, логічної розгорнутої музичної думки на основі теми зі збереженням національних мотивів.

Ще одним доречним до формування китайського стилю та розвитку циклічних жанрів став «гуандунський стиль».

Ознаки «гуандунського стилю» найбільш яскраво втілилися у фортепіанних транскрипціях «Хмари наздоганяють місяць» («彩云追月», 1975) Ван Цзяньчжуна і «Осінній місяць над спокійним озером» Чень Пейсюня. В обох творах спостерігається певний симбіоз попередніх характерних рис, а саме розвинута орнаменталістика, оспівування основного тону, при цьому переважають терцові ходи у мелодичній лінії (мал.11):

Мал.11. Ван Цзяньчжун «Хмари наздоганяють місяць».



Варто наголосити, що даний стиль сприяв певному відокремленню творів, створенню п'єс більш розлогих за тематикою викладення, а також зверненню до аранжування, що стало характерною особливістю китайської музичної культури.

До зразків «сичуаньського стилю» відносяться мініатюри Лі Інхая, які за винятком п'єси «Шан Ге» (1956, «山歌») були створені вже після Культурної революції: «Хуа Гу» (1988, «花鼓»), «Цвітіння ріпаку» (1988, "菜子开花"), "Коли розквітає квітка Хуайхуа" (1988, "槐花几时开"), "Пісня на зборі квітів" (1988, "采花调"). Різноманіття місцевого фольклору також відбито у фортепіанних транскрипціях Чу Ванхуа.

Найбільш яскраві приклади «сичуаньського стилю» представлені у фортепіанній творчості Хуан Хувей. Серед його фортепіанних композицій інтерес представляють: сюїта «Картини Башу» («巴蜀之画», 1958), «Дванадцять сичуаньських народних пісень» («四川民歌十二首», 1960) і фантазія «Цзялін-ріка» («嘉陵江幻想曲», 1979).

Про популярність сюїти «Картини Башу» говорить її включення до дванадцяти підручників історії музики та одинадцяти музичних словників, а також, широке використання у педагогічному та концертному репертуарі китайських піаністів [61].

Народно-пісенний матеріал кожної з п'єс сюїти Хуан Хувей «Картини Башу» синтезує в собі елементи ханьської та тибетської культур, що пояснюється близькістю розташування провінції Сичуань та Тибету [66]. З шести номерів сюїти – друга, четверта та шоста – створені на матеріалі народних пісень Тибету.

Для відтворення особливостей музики регіону композитор використовує прийоми імітації інструментів, специфічних для нього. У четвертій п'єсі «Танець Сяньцзи» («弦子舞») короткі через паузу акорди зображують постукування янціня. У «Ранковій пісні» багатозвучні форшлаги імітують орнаменти щипкової піпи. У п'єсі «Весняна прогулянка містом Жун Чене» («蓉城春橋») довгий звук, що тремолоє, зображує звучання флейти ді (мал.11).

Мал.11. Хуан Хувей "Картини Башу". «Танець Сяньцзи»



Отже, китайський стиль з його регіональним втіленням вплинули на загальний характер формування циклічності з позицій образності та збереження національної культури.

Говорячи про циклічні форми, варто сказати про форми, які передбачають наскрізний розвиток та більш масштабний характер у своїй єдності. Такою формою у китайській музичній культурі став фортепіанний концерт. Варто наголосити, що в даному дослідженні цей жанр уособлює особливості сонатного циклу у дискурсі його стильотворчих перевтілень.

Інструментальний концерт, зокрема фортепіанний, став розвиватися в китайській музиці ХХ століття пізніше за інші жанри європейського походження. У 1930-ті роки (точна дата невідома) до нього звернувся Цзян Веньє, у 1940-ті – Чжан Сяоху, 1958 року з'явився Концерт «Молодіжний» Лю Шикуня. Перший китайський фортепіанний концерт, що здобув світову популярність, – «Річка Хуанхе» – належить Інью Ченцзуну та авторській групі у складі Чу Ванхуа, Лю Чжуан, Шен Ліхуна, Ші Шучена та Сюй Фейсіна. Він створювався на замовлення партійного комітету Пекінської філармонії, ініційований дружиною генсека Мао Цзедуна Цзян Цінью і завершений у грудні 1969 [32, с. 95]. В основу «Ріки Хуанхе» було покладено музику однойменної патріотичної кантати Сянь Сінхая.

Протягом останньої третини століття та на початку ХХІ століття, у Китаї створюється серія фортепіанних концертів: «Інтернаціонал» Чу Ванхуа та Чень Пейсюня, «Донька Південно-китайського моря» Чу Ванхуа, Чжу Гуньї та Ян Цзіня, Другий та Третій концерти Чу Ванхуа, «Гірський ліс» Лю Дуньняня,

«Божий дух» Чжао Сіюшуня, три Концерти Ду Мінсіня, у тому числі відомий твір «Краса весни» та ін.

Одна з типологічних особливостей китайського фортепіанного концерту обумовлена зверненням до європейського класичного жанрового канону у плані трактування форми, прийомів циклізації, виконавського складу, ролі сольного інструменту, його співвідношення з оркестром тощо, але з привнесенням до нього національного музичного змісту. Це виявилось насамперед у використанні характерних засобів вираження: інтонацій, ритміки, фактурної організації, виконавських прийомів звуковидобування, що імітують традиційні інструменти [33, с. 12]. Все це набуло у фортепіанному концерті семантичних рис.

Формування цього семантичного комплексу багато в чому зумовлено творчою установкою китайських композиторів: привнести до жанру суто національне світосприйняття, поєднати художні досягнення європейської класики та академічної музики Нового часу (у тому числі авангардний) з китайськими виразними константами.

Немаловажливий і той факт, що жанр фортепіанного концерту був абсолютно новим для культури Китаю та вимагав відповідної адаптації до художньої свідомості соціуму. Одним з яскравих носіїв рис китайської музичної культури у проявах циклічних жанрів є концерт Лю Дуньнаня «Гірський ліс».

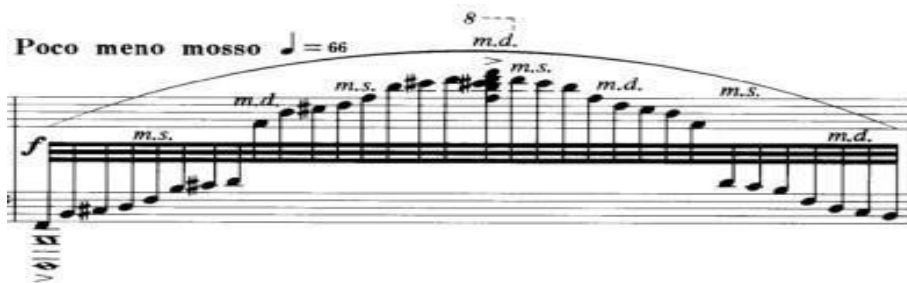
Концерт для фортепіано з оркестром "Гірський ліс" ("山林钢琴协奏曲", 1979), відзначений першою премією на I Всекитайському конкурсі симфонічних творів (1981).

Загальний ліричний лад музики дуже близький художнім образам романтизму: тут відображені «захоплені почуття» з приводу приходу весни у першій частині, друга – ліричний діалог, третя – «стихія народних веселоців» [78, с. 93]. Співзвучно романтичній естетиці і тяжіння до програмності, що у цьому циклі виражається у назві композиції, а й у програмних заголовках

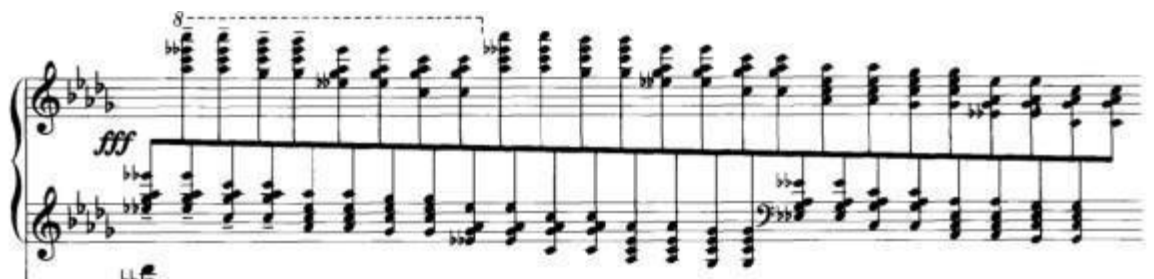
кожної з частин, які народжують паралелі з опусами Г. Берліоза, Ф. Ліста: перша частина – «Весна у горах» («山林的春天»); друга – «Нічна пісня гір» («山林的夜话»); третя - «Свято в горах» («山林的节日»).

У творі використано традиційні для європейської музики форми: перша частина – сонатне *allegro*, друга – складна тричастинна форма, третя – рондо. У сприйнятті Концерту виникають алюзії з романтичними опусами: лише на рівні жанру (друга частина – ноктюрн), гармонії (попри використання попевок народності м'яко, розвиток підпорядковується логіці функціональної гармонії), фактури. У розробці фортепіанної фактури композитор культивує фігураційний виклад, тим самим наголошуючи на технічно-віртуозній складовій. Це виражається в розлогіх рапсодійних пасажах, октавних викладах тем, у багатстві техніки *martellato*, восьмизвучних акордових послідовностях, що заповнюють весь діапазон фортепіано (мал.12, 13).

Мал. 12. Лю Дуньнань "Гірський ліс". I частина «Весна в горах»



Мал. 13. Лю Дуньнань "Гірський ліс". II частина "Нічна пісня гір".



Суттєвим є факт збереження романтичного стилю через програмність, що насичує твір певною семантикою. Дослідження семантичних витоків

тематизму не викликає сумнівів у пріоритетності семантики образів природи, що відбивається у назвах творів.

Образи природи неминуче вели до відповідних звуконаслідувальних асоціацій: шуму води, шелесту листя, співу птахів, поклику тварин та інші. Ці образотворчі елементи стимулювали звернення до великого арсеналу виразних засобів концертного піанізму, як композиторських, так і виконавських у поєднанні з багатим тембровим спектром симфонічного оркестру. Причому розповідь про природу в китайському мистецтві – це не так живопис, як розповідь про душу людини. Природа з давніх-давен трактувалася як відображення духовного стану людини, вона завжди була співзвучна йому.

Якщо говорити про конкретний семантичний словник, зумовлений образами природи, то тут, перш за все, слід сказати про чотири провідні природні стихії. Для тематизму фортепіанного концерту пріоритетною є семантика води та повітря у різних їх проявах. Наступні за значенням семантичні елементи пов'язані з образами флори та фауни – шепоту та шелесту листя, квітів, співу та польоту птахів, криків, покликів, стрибків тварин тощо.

У концерті «Гірський ліс» семантика природи проходить через весь тричастинний цикл. Важливо й те, що Концерт створили під враженням класичної китайської поезії, де живопис природи відтворено з характерними для Сходу витонченістю і духовною глибиною. У першій частині «Весна в горах Форест» на її основі відтворюється образ пробудження природи – шум молодого листя, бурхлива течія річок тощо. малюється картина фантастична тиша нічного лісу. Quasi перспектива повітряного гірського простору виникає завдяки гнучкому та протяжному мелосу, що знаходить тут семантичну функцію пленеру.

У концерті «Гірський ліс» через усі три частини, поряд із уже згадуваною семантикою образів природи, проходить семантика фольклорних мелодій та елементів її виразності. У цьому циклі це мелодії мяо – одного з малих народів Китаю. Їхнє звучання стає символом певного етносу, що мешкає у відповідному мальовничому регіоні великої країни. Крім семантичної

єдності, яка має філософське походження носить семантичне значення й специфічні метро-ритмічні формули.

Зокрема, до таких відноситься метро-ритм із фіналу концерту «Гірський ліс» – «Свято в горах». Особливості ритміки полягають в остинатності її формул із синкопою на третю частку у розмірі 5/4, озвученим в активному вогненному русі (*Allegro con fuoco*). У міру розгортання форми, починаючи з ц. 8, тактовий розмір стає все більш змінним ($7/4 \rightarrow 12/4 \rightarrow 7/4 \rightarrow 12/4 \rightarrow 5/2 \rightarrow 5/4$), повертаючись перед каденцією (ц. 11) до вихідних 5/4. При цьому виразна синкопа скрізь залишається і з кожною зміною розміру стає дедалі динамічнішою та характернішою. Тут Лю Дуньнань особливо активно використовує типову лексику віртуозного концертного жанру. Але при цьому він позиціонує особливості національного стилю через включення семантики ладу та ритму. До того ж, слід додати і семантизуючу роль динамізованої варіаційної форми. Таким чином, у фіналі поєднується семантика та образи природи та відлуння яскравого національного свята. Завдяки їй втілюється концепція єднання людини та природи.

Говорячи про національно-орієнтовану гілку романтизму варто навести один з найпопулярніших творів періоду Культурної революції – Концерт для фортепіано з оркестром «Хуанхе» («黄河», 1969), створеному колективом авторів (Інь Ченцзуном, Чу Ванхуа, Лю Чжуа Шученом, Шен Ліхуном, Сюй Фейсіном).

По суті, концерт є транскрипцією для фортепіано та оркестру однойменної кантати Сянь Сінхая. Він зберігає тісний інтонаційно-тематичний зв'язок з першоджерелом. Програмні назви до кожної з частин загалом передають перебіг історичних подій періоду Антияпонської війни, покладених в основу сюжету хорового твору [32].

Автори йдуть немає від концепційного вибудовування драматургії, а, слідуючи певної логіки, узагальнюють у творі тематизм революційної кантати. У Концерті використано чотири з її восьми частин. Форми першої та другої частин повністю відповідають першій та другій частинам кантати. Третя

частина синтезує матеріал четвертої та шостої частин кантати, четверта, що зазнала найбільш значної обробки, будується на основі сьомої частини кантати. Замість двох частин кантати у Концерті передбачено декламацію віршів Гуан Вейжана. Однак, у практиці літературна частина, вписана в партитуру, опускається. Наявність літературної складової в інструментальному творі можна як специфічний елемент стилю цього часу: він служить посиленню емоційного впливу і збудженню патріотичних почуттів. До четвертої частини включені мелодії революційних пісень – «Червоний Схід» та «Інтернаціонал». Незважаючи на революційний дух першоджерела, образний лад пройнятий позитивністю та оптимізмом.

Вокально-хорова та інструментальна музика різні за своєю природою, проте авторам вдалося синтезувати їх найбільш «виграшні» сторони. Успіх Концерту був забезпечений блискучим концертним трактуванням жанру, що містить ясний та зрозумілий інтонаційний матеріал.

З європейським романтичним концертом «Хуанхе» поєднують: яскравість і чіткість у промальовуванні музичних образів, що робить їх легко запам'ятовуються, драматизм і контрастність матеріалу (китайської традиції властиве прагнення до згладжування контрастів), панування мелодійного початку, яке, незважаючи на різноманітність провідне значення, блискуче трактована сольна партія, що частково зближує його з концертами Ліста (мал.14).

Мал. 14. Концерт для фортепіано із оркестром «Хуанхе».



Фортепіанна партія, як зазначає Го Хао, «виписана з блискучим знанням віртуозно-виразних можливостей інструменту та розумінням особливостей жанру великого класичного концерту» [33, с. 72]. Серед виразних засобів: фактурні прийоми романтичного піанізму – поліритмічні комплекси (друга, третя частини), бісерні пасажі на мажоро-мінорній ладогармонійній основі (вступ до третьої частини), хроматичні послідовності (перша частина), широке залучення ресурсів октавної та акордової техніки), техніка *martellato*. Мелодика широкого дихання насичена повнозвучними акордами, в арпеджованому акомпанементі великого регістрового діапазону, у динамічних хвилях, спрямованих до кульмінацій, яким передують пафосні уповільнення.

Автори активно використовують засоби європейського симфонізму. По-перше, до класичного складу оркестру включається лише два народні інструменти – флейта ді та тарілки бо. По-друге, матеріал симфонізується [33, с. 87]. Оркестр експонує найважливіші теми, гармонійно доповнює партію соліста, між оркестром та солістом немає конфліктності (демонстрація ідеї рівності). Оркестрова фактура відрізняється повнотою, а ряді фрагментів досягає симфонічної масштабності. Більшою мірою задіяні ресурси струнних інструментів, духові підключаються або в епізодах *tutti*, або для відтворення особливого звукового колориту (вступ до третьої частини).

Якщо за мовними ознаками Концерт «Хуанхе» близький до творів пізнього романтизму, то з драматургічного вибудовування частин він помітно від них: на відміну, наприклад, від поемного принципу організації концертів Ф. Ліста, тут спостерігається завершеність кожної частини. Авторі зовсім не використовують концептуальну сонатну форму, а звертаються в основному до тричастинної та варіаційної форм: перша частина – тричастинна зі вступом та динамізованою репризою, друга – розширений період, третя – тричасткова з багатотемним середнім розділом, четверта – варіації на одну тему із включенням епізоду.

Го Хао її визначає, як вільну варіаційну форму на три інтонаційно споріднені теми з віртуозним вступом [32, с. 95]. У Концерті не зустрічаються

прийоми інтонаційного об'єднання елементів. Основний метод роботи з матеріалом – варіювання у вигляді фактурного оновлення тем. У фіналі використано принцип жанрових варіацій, коли тема постає у різних жанрових обличчях – скерцо, канон, марш.

З погляду ладогармонійної сторони в Концерті досить гармонійно «сусідять» фрагменти на європейській ладогармонійній основі (друга частина) та пентатонічні епізоди.

Найбільш еkleктична за наповненням «своїм» і «чужим» є третя частина. Поряд з «національними» епізодами, наприклад, розгорнуте соло флейти ді з квартовими інтонаційними фіоритурами у вступі, тремоло, що супроводжує ліричну мелодію та імітує звучання піпи, у фортепіанній партії досить розгорнуто представлені інонаціональні елементи, гамоподібні пасажі через всю клавіатуру, октави в різноспрямованому русі, бравурні арпеджовані пасажі, що супроводжують проведення теми в оркестрі, що ще раз доводять ступінь впливу традицій романтичного піанізму.

Якщо говорити про творчість китайських композиторів ХХІ століття, то варто наголосити, що переважно вона розвивалася у традиціях, що були започатковані та викристалізовані у попередньому столітті й не акцентуючи на авангардних течіях кінця ХХ століття продовжували своє спрямування на ентелехічні концепції відповідно до збереження власних здобутків з використанням сучасних тенденцій. Водночас, у ХХІ столітті актуальності набувають звернення до комунікації мистецьких творів через систему поширених символів, яка дозволяє зберігати стародавню традицію, що закладена у китайських витворах мистецтва. Про це досить переконливо свідчить настільки популярний жанр як традиційна опера, де цілий комплекс виразних засобів, як суто музичних, так і візуальних (включаючи деталі гриму, костюма, жесту, руху та ін.), є нічим іншим, як системою символів, покликаних транслювати певний зміст. Сам собою семантичний комплекс, зокрема пов'язані з образами природи, у музичному трактуванні китайських авторів, споріднений європейським тлумаченням. Саме початок ХХІ століття

знаменує появу художньо значущих фортепіанних творів, які спираються стилістику Пекінської опери [103, с. 101-105].

Одним із таких найвидатніших фортепіанних творів, що безпосередньо пов'язані з жанром Пекінської опери, є твір для фортепіано композитора Чжан Чжао «Пі Хуан». Цей твір має дуже цікаву історію створення, де слід зупинитися трохи докладніше.

У 2007 році в червні місяці Центральна музична академія за підтримки Міністерства культури КНР, китайської асоціації виконавських мистецтв, технологій та обладнання Шанхайської компанії музичних інструментів Super Dial оголосила конкурс «Пала Тіанну» на створення фортепіанних творів. Протягом трьох місяців за активної підтримки найбільших музичних коледжів, найкращих композиторів та виконавців Китаю в країні та за кордоном тривав цей конкурс. Конкурсна програма включала 381 оригінальний фортепіанний твір. Переможцем цього конкурсу став згаданий фортепіанний твір «Пі Хуан» видатного китайського композитора Чжан Чжао. Першу редакцію цього твору було закінчено автором задовго до початку конкурсу у 1995 році. Однак у зв'язку з оголошенням конкурсу «Пала Тіанну» композитор повернувся до свого твору та створив його нову редакцію, яка відома всім у цей час [120, с. 57-59].

Представлений твір є рядом розділів, які мають достатньо відокремлений характер та звернення до тематики Пекінської опери. Незважаючи на те, що твір призначений для виконання на фортепіано, композитор у її стилістиці свідомо намагається уникати суто фортепіанної звучності. Понад цього, розвиток всіх елементів музичної мови твору спрямовано максимально точну передачу особливостей звучання оригінального жанру Пекінської опери [138, с. 76]. З цього погляду трактування Чжан Чжао фортепіано у цьому творі трохи нагадує трактування цього інструменту у творчості Ф. Ліста, котрій фортепіано найчастіше стає засобом передачі оркестрової звучності. Однак, на відміну від Ліста Чжан Чжао, засобами фортепіано прагнути передати звучність китайських народних

інструментів, які відіграють важливу роль у розвитку Пекінської опери. Тому не випадково, що у розвитку музичного матеріалу цього твору бере участь широкий діапазон, представлений усіма регістрами, і навіть збагачений багатоскладною і різноманітною фактурою, малюнку якої нерідко можна знайти імітацію звучання тих чи інших китайських народних інструментів. Особливо з цього погляду виразно виділяється імітація звучання на фортепіано ударних інструментів. Для такого роду імітації композитор обирає два типи фактури. Один з них представлений багаторазовим повторенням на фортепіано одного або двох звуків однакової висоти, які, власне, імітує ударний інструмент. На тлі цих звуків, що повторюються, розвивається основна тематична лінія, в звучанні якої мається на увазі тембр не ударного інструменту (мал. 15).

Мал.15. Чжан Чжао «Пі Хуан»

The image displays four staves of musical notation for piano accompaniment. The first two staves are from the section [二六] *Allegretto Innocente* (天真的), starting at measure 26. The first staff has a dynamic marking of *p* and a *ped.* marking. The second staff has a dynamic marking of *mf* and a *tre corda* marking. The last two staves are from the section [操板] *Presto Sdegnoso* (憤慨的), starting at measure 176. The third staff has dynamic markings of *sf*, *sf*, and *mp*. The fourth staff has dynamic markings of *accel.* and *cresc.*

Другий тип викладу характеризується імітацією ударних інструментів у всіх голосах фактури. Добре відомо, що ударні інструменти, що виступають у

супроводі сцен бойових битв або акробатичних номерів у Пекінській опері, звучать окремою групою без участі інших ненаголошених інструментів. З цієї точки зору можна припустити, що такі епізоди відображають саме бойові або акробатичні сцени (мал.16).

Мал. 16. Чжан Чжао «Пі Хуан»



Своєрідність музичної мови «Пі Хуан» не є єдиною оригінальною знахідкою композитора Чжан Чжао, пов'язаною зі своєрідністю жанру Пекінської опери. Ще одна важлива особливість цього твору – його структура. З одного боку, форма фортепіанного опусу "Пі Хуан" далека від класичних європейських структур. Розвиток цього твору цілком спирається на особливості формоутворення Пекінської опери. В основі твору лежить принцип вільного прямування один за одним невеликих контрастних розділів, що ніби відображають у драматургії фортепіанного твору логіку розвитку сюжету в Пекінській опері, яка несе у собі ознаки циклічності, згідно з твердження Лю Бінцяна [75, с. 33].

У структуру даного твору композитор вводить деякі розділи, які мають місце у розвитку оригінального жанру Пекінської опери і ймовірно запозичені автором з принципів формоутворення європейських академічних творів. Такими розділами є вступ і, особливо, заключення. І якщо використання вступного розділу анітрохи не суперечить логіці розвитку в оригінальному оперному жанрі, а лише вводить слухача в атмосферу багатобарвного світу Пекінської опери, випереджаючи наступну оригінальну драматургію з такою

ж суворою логікою формоутворення. Та поява заключної частини або, якщо бути більш точними, коди, побудованої на перетвореному матеріалі головної теми, що звучить на самому початку твору, і таким чином, що створює своєрідну тематичну арку, стає новаторським рішенням автора «Пі Хуан». У зв'язку з цим, слід зазначити, що не тільки наявність самої тематичної арки, але характер перетворення музичного матеріалу, в звучанні якого проявляються нові образні фарби, також дуже показовий і викликає асоціації з кодами такого роду в європейських класичних творах. Так, у заключному проведенні, завдяки множинним змінам таким, зміна динаміки у бік її посилення, ущільнення фактури, що охоплює широкий діапазон, акордовий виклад, ритмічне вирівнювання мелодійної лінії, головна тема отримує нове узагальнююче-урочисте звучання. Виклад головної теми на початку твору (мал. 17, 18):

Мал.17. Чжан Чжао «Пі Хуан». Головна тема

Score for the main theme of 'Pi Huan' by Zhang Chao. The tempo is marked [原板] Andante Pacatamente (安祥地). The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system starts at measure 7 and ends at measure 13. The second system starts at measure 14 and ends at measure 20. The score includes dynamic markings such as *mp*, *pp*, and *tr*. There are also markings for *una corda* and *tre corda*.

Мал.18. Чжан Чжао «Пі Хуан». Головна тема у заключному розділі – коді

Score for the coda of 'Pi Huan' by Zhang Chao. The tempo is marked [尾声] Andante Brillante (光輝的). The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system starts at measure 256 and ends at measure 265. The second system starts at measure 259 and ends at measure 268. The score includes dynamic markings such as *ff* and *rit.*

Слід зазначити, що принципи розвитку фортепіанної п'єси «Пі Хуан», незважаючи на те, що цей твір заснований на стилістиці не простого фольклорного жанру, а такого складного твору, як Пекінська опера, мають ті ж особливості, що і більшість фортепіанних творів китайських композиторів ХХІ століття, які написані у жанрі обробки. Так, серед основних методів розвитку тут є варіантно-варіаційні перетворення основного тематичного матеріалу, які власне й забезпечують циклічність розвитку при відокремленні епізодів. При цьому, композитор використовуючи всі можливі засоби таких змін, у всіх епізодах, за всієї їхньої зовнішньої контрастності один одному, зберігає головне інтонаційне зерно основної теми, виражене поєднанням великої секунди та малої терції. Контрастність епізодів у відношенні один до одного виражається буквально у всіх елементах музичної мови: у фактурі, темпі, метрі, ритмі, тональності і т. д. При цьому скрізь як початкова виступає головна лейтінтонація. Композитор у різних епізодах висловлює її по-різному – іноді у користуванні, іноді у ракоході (якщо порівнювати з первісною темою) (мал. 19-21):

Мал. 19. Чжан Чжао «Пі Хуан». Епізод 1:

[流水] **Allegro zeffiroso** (似微风的)

52 *mp legato* *tre corda* *p cresc.*

57

Мал. 20. Чжан Чжао «Пі Хуан» Епізод 3:



Мал. 21. Чжан Чжао «Пі Хуан» Епізод 5

Докладний аналіз фортепіанного твору «Пі Хуан» китайського композитора Чжан Чжао продемонстрував прагнення композитора передати засобами фортепіано виразності та яскравість звучності, закладену в одному з найпопулярніших жанрів китайського традиційного музичного мистецтва Пекінської опери. Композитор насамперед приділяє увагу аспекту збереження жанрової стилістики опери у фортепіанній звучності. З цією метою автор насамперед прагне засобами фортепіано передати неповторне звучання оркестру Пекінської опери та, особливо, його ударної групи. Крім того, композитор зберігає особливості структурної організації твору, побудованої на вільному чергуванні контрастних епізодів, що забезпечує прояв циклічності у творів. У сфері формоутворення Чжан Чжао не залишається осторонь деяких особливостей класичних музичних структур, зокрема вводячи у розвиток вступний розділ і коду, що з першим розділом організує тематичну арку.

Таким чином, зазначений твір демонструє специфічність мислення китайських композиторів ХХ-ХХІ століття як концептуальну цілісність найтрадиційніших складових та сучасних підходів до реалізації творчої думки.

Отже, підсумовуючи наведене, варто зазначити, що основні циклічні форми у китайській фортепіанній культурі знайшли своє відбиття переважно у таких різновидах як сюїта, концерт (сонатний цикл), варіації. Вони створили умови для реалізації основних образних завдань, які китайське мистецтво ставило перед творцем та реципієнтом. Основною характерною рисою для циклів стало їх тяжіння до програмності, що надає підстави говорити про наявність семантичної складової у творчості композиторів. При цьому, наявність семантики у тематизмі несе філософсько-комунікативну функцію. Важливе значення має і те, що присутність семантики в художньому тексті є природною для свідомості та сприйняття як композитора, який споглядає зовнішній та свій власний внутрішній світ так й для реципієнта цього твору. Отже, можливий висновок, що завдання китайських композиторів входило зробити національно орієнтований музичний зміст доступним для сприйняття представникам європейської культури.

Відповідно до проведеного аналізу творів циклічних форм можна підсумувати, що на відміну від європейської музиці, де основою розвитку є трискладовий компонент «теза – антитеза – синтез», тобто діалектична єдність протилежностей – основа всієї західної філософії, у китайській музиці структура розвитку представлена скоріше схемою розвитку музичної думки за принципом вільно – повільно – швидко – дуже швидко – вільно. При цьому йдеться не стільки про темпові характеристики, скільки про відповідність манери виконання до принципу східного філософського мислення. Така виконавська манера сформувалася ще в епоху династій Сун та Тан і схожа на європейський прийом *tempo rubato*. Форма тимчасової організації твору «вільно – повільно – швидко – дуже швидко – вільно» може бути змінною по відношенню до головних завдань, що стоять перед композитором, але акцент на пріоритетність вільного викладення є головною моделлю розвитку музичної думки китайських композиторів.

Таким чином, можна стверджувати, що саме циклічні форми, можна розглядати як такі, що органічно увібрали у себе основні принципи китайської

філософії, щодо споглядальності та світосприйняття у всій його гармонійності, а також стали основою де найбільш яскраво у китайській музичній культурі, зокрема фортепіанній, було реалізовано контамінацію західного стилетворення у мистецькому діалозі «Схід-Захід».

Висновки до третього розділу

В розділі проаналізовано особливості відбиття традицій європейської музичної культури у фортепіанному доробку китайських композиторів. Виявлено, що ключовий напрямок, що лежить в основі контамінаційних процесів у музичних стилях є переосмислення традиційних циклічних форм з у контексті власний національного стилю та створення музичних творів для фортепіано, які суттєво відрізняються від західних зразків. Йдеться про синтез технік реалізації, національних регіональних тенденцій та західних музичних стилів з використанням багатой китайської музичної спадщини (в основному – народної музичного фольклору, який надзвичайно різноманітний). Виявлено, що циклічні форми переважають у творчості китайських композиторів у вигляді сюїтних, варіаційних циклів, сонатної форми, а також як опуси, що мають циклічних розвиток та поєднанні спільною тематикою.

Визначено найбільш затребувані образно-тематичні сфери у фортепіанних сюїтах, а саме світ дитинства, живопис, а також тяжіння до використання поетичних програмних епіграфів тощо. Розглянуто три типи варіаційних циклів, які виникли на основі асиміляції європейських підходів та в результатів єднання з цюйпай, цюйпай-ляньчжуй або ляньцюй та інш.

Висвітлено, що розвиток фортепіанної композиторської творчості пов'язано із двома напрямками, а саме зі створенням оригінальної національної музики для цього інструменту, та творами, що межують з обробками та транскрипціями народної музики. Фортепіанна музика постає самобутнім явищем китайської музичної культури, відобразивши, з одного боку, ладові, інтонаційні, метроритмічні, формотворчі особливості

національної пісенної та інструментальної музики, а з іншого боку, включивши в систему китайського музичного мислення принципи європейського формоутворення, європейського мислення в окремих композиторських стилях та формах.

Аналіз фортепіанних творів виявив особливості інтеграції національних та зарубіжних традицій, а також їх значення у формуванні своєрідного стилю китайського фортепіанного доробку, зокрема у його втілення в циклічних формах. Проведено кросаналіз циклічних форм, як способу реалізації розгортання музичної думки у таких творах як сюїтний цикл, варіаційний цикл, концерт (як прояв сонатного циклу), а також творів, що мають циклічність розгортання у презентації тематичного матеріалу та шляхів його розвитку, серед яких такі як фортепіанний цикл Дін Шаньде «Веселе свято»,

сюїта «Живопис Хигашияма Кайи» композитора Ван Лисаня; «Синьцзянська сюїта №1» композитора Ши Фу, фортепіанні транскрипції циклічної форми Ван Цзяньчжун «Хмари наздоганяють місяць», сюїта Хуан Хувей «Картини Башу», концерт Лю Дуньняня «Гірський ліс», Концерт для фортепіано з оркестром «Хуанхе» («黄河», 1969), створеному колективом авторів (Інь Ченцзуном, Чу Ванхуа, Лю Чжуа Шученом, Шен Ліхуном, Сюй Фейсіном), фортепіанний твір «Пі Хуан» композитора Чжан Чжао та інші.

Доведено, що принципи розвитку китайської музики полягає у поступовому розгортанні та певної контрастності (частіше не такої яскравої як в європейській музиці) у зіставленні. Також, для китайської музики більшою мірою властива незамкненість форми, що є наслідком переважання принципу розгортання (звідси така популярність безрепризного типу тричастинної форми). Вплив імпровізаційності обумовлює появу в структурі китайської композиції елементів «випадкового» (наприклад, новий матеріал у її завершенні). Драматургічно важливу функцію виконують середні розділи, а не перші, як ми бачимо це у європейських формах. Усі перелічені прийоми становлять своєрідність національної музичної традиції, зокрема через циклічні форми фортепіанної музики Китаю і є відображенням особливого,

відмінного від європейського, філософського розуміння навколишньої дійсності. Наголошено на інтроспективності у китайському фортепіанному мистецтві, що відбиває традиційне філософське світосприйняття через гармонію усіх складових оточуючого індивідуума світу. Циклічні форми виявлено як такі, що дозволяють у своїй багатозадачності реалізувати ту єдність, яку закладено на рівні загальносвітової гармонії.

ВИСНОВКИ

У роботі досліджено основні чинники функціонування циклічних форм у китайській фортепіанній музиці XX-XXI століття, а також висвітлено питання, що присвячені основним складовим музичної культури: фортепіанному мистецтву, стилетворенню, аналізу творчого здобутку композиторів XX-XXI століття. Відповідно до поставлених завдань отримано такі висновки.

1. Висвітлено науково-теоретичні вектори дослідження, які дозволяють проаналізувати музичну культуру Китаю, розвиток фортепіанного мистецтва, виявити стильові особливості у реалізації композиторської творчості та соціально-історичні впливи на них. Виокремлено джерельну базу для аналітичного підходу у практичній роботі щодо специфіки циклічних форм у китайській фортепіанній музиці. Визначено, що вона складається з наукового доробку, який висвітлює специфіку становлення та розвитку китайського музичного мистецтва, зокрема фортепіанного, з позицій жанрово-формотворчих особливостей відповідно до регіонального розвитку; вивченню професійній музичній освітянській галузі на теренах Китаю, як фактору, що впливає на розвиток фортепіанної культури; праці, що присвячені діалогу культур «Захід-Схід» та розкривають специфіку міжкультурної комунікації через складові мистецтва та культури.

2. Проаналізовано вектори впливу західноєвропейської культури на формування музичної культури Китаю. Наголошено, що саме XX століття активізувало процес діалогу та плідної взаємодії китайської культури та європейської академічної музичної традиції. Періоди розуміння західних стилів і технік, спроби розібратися в специфіці нових явищ змінювали десятиліття відторгнення та заборони будь-якої актуальної європейської музики. Через суперечності цього нелінійного, хвильового процесу ми можемо виділити ключові точки дотику культур, а саме ті, коли їх контакт досягав максимального результату. Висвітлено, що це період після закінчення

царювання династії Цін (1911) до 1949 (освіта КНР) і сучасний етап, що почався в 1978 з «політики реформ і відкритості». Наголошено, що міжкультурний діалог сприяв створенню нового рівня існування китайської музики, де в пріоритетному становище було збереження власних традицій з адаптацією та асиміляцією європейської музики, що й обумовлювало виникнення нових підходів до європейських форм, зокрема циклічних. Останнє пояснюється загальним інтересом саме до циклічних форм у контексті західної культури ХХ початку ХХІ ст.

3. Систематизовано підходи до періодизації китайської фортепіанної культури й визначено основні, серед яких є такі, що відбивають особливості стильотворчих процесів відповідного часового континууму (Лі Хуаньчжи, Ян Хунбін), або характеристики певного етапу розвитку музично-освітньої системи відповідно до історичного розвитку (Бянь Мен). Визначено, що формування стильових напрямів китайської фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ століть йшло у руслі взаємодії різних музичних традицій – азійських та західних (головним чином, європейських та американських). Складна картина їх взаємодій зумовлена соціально-політичними настановами того чи іншого періоду, впливом на композиторів різних естетичних концепцій.

У роботі запропоновано новий підхід щодо періодизації фортепіанної культури, що враховує динаміку стилістичних змін. Він спирається на концепцію сприйняття культурної спадщини як прояву ентелехії, яка у фортепіанній творчості китайських композиторів втілюється специфічним чином. Визначено три періоди у розвитку китайського фортепіанного мистецтва (1915–1950-ті; 1950-ті-1970-ті; 1980–2010-ті рр.). Запропоновану періодизацію від більш ранніх відрізняє відсутність жорстких тимчасових кордонів, їх укрупнення, а також співвідношення етапів історії КНР зі стильовою орієнтацією у творчості китайських композиторів.

Протягом перших двох періодів розвитку китайського фортепіанного мистецтва до 1980-х років визначальними з'явилися два стилістичні напрями.

Вони мали витоки: романтичні традиції європейської музики, національні традиції китайської музики (професійної та народної орієнтацій). Динаміка фортепіанної творчості китайських композиторів відбила процес «поглинання» та переробки досвіду минулої епохи, де різні компоненти західних та східних культур синтезуються та постають у нових художніх формах.

4. Виокремлено основні стильові тенденції у китайській фортепіанній музиці, які пропагували контамінацію європейських стилів відносно національної традиції. Розвиток європейського романтичного стилю на китайському культурному ґрунті домінує на першому етапі (з 1915-го року до 1950-х років) і ненадовго актуалізується на другому (у другій половині 1970-х років). У його еволюції стиля виявляються дві лінії:

1. європейськи орієнтована (у творчості Тан Сюеюна, Сяо Юмея, Ма Сицзуна, Лао Чжичэна, Хуан Аньлуня, Лю Дуньняня, Ван Лісаня, Цзян Веньє, Цуй Шігуана);
2. національно-орієнтована (у творчості Ін Ченцзуна, Чу Ванхуа, Ван Цзяньчжуна, Ду Мінсіня).

Перша лінія спирається на традиції європейського романтичного мистецтва (щодо жанрів, форм, засобів виразності). У фортепіанному творчості китайських композиторів розвивається під впливом творів «класичного» етапу романтизму (Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста). У другу половину 1970-х років, стильові інтереси китайських композиторів зміщуються в русло вивчення виразних можливостей європейського музичного імпресіонізму (Творчості К. Дебюссі, Б. Бартока).

Національно-орієнтована лінія романтизму виникає під впливом традицій національного мистецтва й відрізняється від європейського гармонійністю та оптимізмом у художньому сприйнятті дійсності. Це свого роду результат синтетичного сплаву особливостей національного музичного мислення, що тяжіє до програмності та образної конкретності, естетичних установок 1950-х–1970-х років, декларованих владою Нового Китаю, та

прихованого впливу європейського романтизму, сприйнятого китайським мистецтвом у попередній період.

Активізація китайського авангарду спостерігається з 1980-х років, але спроби виходу за межі тональної музики та тенденції посилення її сонорних якостей характерні для фортепіанної творчості Сан Туна 1950-х років та Чжоу Веньчжуна.

У 1950-ті–1970-ті роки у фортепіанній творчості домінувальне становище займає «китайський стиль» (у творчості Цзян Дінсіана, Цзян Веньє, Хе Лугіна, Дін Шаньде, Го Чжихуна, Сунь Іцяна, Ван Лісаня, Е Лушена, Ван Цзянь Пейсюня, Лі Інхя, Хуан Хувей), який спрямовано на використання компонентів регіональних стилів народної музики («синьцзянського», «шаньбейського», «гуандунського», «сичуаньського») у композиторській творчості. Останні суттєво вплинули на формування циклічності за методами розгортання музичної думки, а саме створили підґрунтя для нового прочитання сонатних циклів, варіаційних циклів, сюїти тощо.

5. Визначено, що специфіка циклічних форм постає у тому, що вона трактована як одна з центральних фортепіанних структур серед китайських форм та як така, що зародилася в надрах традиційного театру сіцзюй, що є основою для виокремлення у ній специфічних ознак Пекінської опери. Такий підхід до визначення форми є похідним від філософського сприйняття музичного матеріалу, а саме з позицій конфуціанства, у якому музичне мистецтво втілює багаторівневе символічне мислення, а індивідуальні музичні мелодії, унікальні музичні інструменти, види і жанри музики співвіднесені з універсумом і соціополітичною системою.

Виявлено типологічні відмінності окремих циклічних форм від західноєвропейських зразків. Зокрема, форма рондо в китайській традиції відрізняється зміною змістового навантаження на рефрен та епізоди – останні мають вирішальне значення для створення художнього образу та визначення шляхів розвитку музичної думки. Акцентовано, що у тричастинних формах, згідно з філософською традицією, що склалася у конфуціанстві, де не

передбачено другорядності у складових мистецького твору, не яскраво виражена ієрархічна підпорядкованість між темами. Основною метою стає донесення цінності та краси усього існуючого, усіх складових у їх єдності розвитку. Це обумовлює, що у тричастинної форми у китайській традиційній музиці метою стає не діалектичність, як основа розвитку, а поступове розгортання художнього образу, яке забезпечено через зміни темпоритму, метроритму або через появу в тому самому інтонаційному матеріалі ознак іншого жанру.

Виявлено, що варіаційна форма у китайській традиційній музиці – одна з найпоширеніших. Головною темою в китайській музиці часто використовуються популярні народні пісні (цзюйпай). Висвітлено, що у китайській традиції склалося три основні різновиди варіаційної форми, серед яких розрізняють варіації цзяхуа, вільні варіації, варіації баньші. Перший різновид, це варіації цзяхуа, які є спрямованими на відбиття імпровізаційності, що є характерною ознакою китайської музичної культури. Другий тип варіацій вже за своєю назвою регламентує вільний підхід до обробки основної теми. Третій тип варіацій є найбільш близьким до аранжування, яке сформувалося у китайській культурі у самостійний музичний формотворчий феномен. Можна зробити висновки, що типи китайської варіаційної форми дуже близькі аналогічним різновидам, що склалися в європейській музиці. Останнє дозволяє стверджувати думку про синхронність перебігу історичних процесів у різних національних культурах.

Серед циклічних форм китайської фортепіанної музики варто наголосити на сюїтній. Вона є найбільш близькою за розвитком та реалізацією у творчості відповідно до європейського дискурсу. Визначено, що становлення сюїти у китайській музиці обумовлено її кристалічною цілісністю з позицій бінарності розвитку у європейській традиції, а саме від танцювальних жанрів до циклу програмних мініатюр зі збереженням контрастності. В сюїті найяскравіше можна спостерігати органічний синтез

європейської музичної форми та китайської національної музичної мови, а також використанням національних ладів, зокрема пентатоніки.

Проаналізовано ряд творів, серед яких, наведено сюїту «Живопис Хігашіама Кайї» композитора Ван Лісаня як приклад інтроспективної звукозображальної картини. Зазначений цикл постає як традиційний у своїй специфіці імпрісіоністичний за технікою твору, де ряд п'єс, що поєднанні однією темою, утворюють гармонійну цілісність й слугують ілюстрацією стихій природи у її різному стані. Кожна п'єса з сюїтного циклу має програмну назву, а також свою власну техніку викладення. Так, п'єса «Зимові візерунки» постає складним політональним явищем, для якого композитор застосовує принцип «інтервально-акордового паралелізму» й демонструє втілення традиційних імпрісіоністичних традицій, які склалися у Європі у ХХ ст.; «Осінній ліс» та «Озеро» носять споглядальний характер, сповнений поступового розгортання традиційного імпрісіоністичної фактури з тембральними змінами; «Шум хвиль» долає камерність попередніх творів й є зразком масштабності й навіть за записом (трьох- і чотирирядковий запис) демонструє європейсько-орієнтовану лінію втілення імпрісіонізму у китайській музиці. Отже, даний твір демонструє традиційні підходи до створення сюїтного циклу, водночас він не містить контрастності й дозволяє зберігати національні тенденції у мистецтві, зокрема мистецтві споглядання.

На прикладі використання регіональних зразків музичної культури у фортепіанній творчості, таких як «синьцзянський», «гуандунський», «сичуанський» та «шанбейський» розглянуто цикли, що створені у «китайському стилі». Одним з таким визначено «Танець Синьцзяна» Дін Шаньде, де використано не тільки синьцзянський стиль а й певне романтичне занурення у світовідчуття громадянина Нового Китаю, де порівнюється сьогодення, минуле та майбутнє. Висвітлено, імпрісіоністичний підхід, який є основою даного стилю та є притаманним романтичному викладу фактури.

До зразків «шанбейського стилю» належить відомий твір композитора Ван Лісаня п'єса «Лан Хуахуа» та Чжоу Гуанжень Варіації на тему

шаньбейської народної пісні де використано розвиток варіаційної техніки у контексті регіонального стилю та використовується варіювання метроритмічної складової. Визначено особливість втілення програмності у варіаційному циклі Чжоу Гуанжень, де запропоновано програмні заголовки груп варіацій, які пояснюють зміст і наміри композитора у використанні тих чи тих виразних засобів.

«Гуандунський стиль» забезпечує розквіт масштабності у китайській музичній культурі, поступовий відхід від мініатюрності. Наведено фортепіанні транскрипції «Хмари наздоганяють місяць» Ван Цзяньчжуна та «Осінній місяць над спокійним озером» Чень Пейсюня.

«Сичуаньський стиль» розглянуто на прикладі сюїти «Картини Башу» Хуан Хувей, де акцентовано на імітації звучання специфічних для регіону національних інструментів.

Визначено, що регіональні стилі та їх втілення у фортепіанній творчості є проєкцією складових китайського стилю з його акцентом на збереження традиційних цінностей: імпровізаційності, аранжуванні, національного інструментарію тощо.

Розглянуто як приклад сонатно-циклічної форми Перший китайський фортепіанний концерт, що здобув світову популярність, – «Річка Хуанхе» – належить Інь Ченцзуну та авторській групі у складі Чу Ванхуа, Лю Чжуан, Шен Ліхуна, Ші Шучена та Сюй Фейсіна та проаналізовано фортепіанний концерт Лю Дуньняня «Гірський ліс». Останній постає як масштабний приклад втілення романтичних тенденцій та адаптації форми під національну традицію. Це виявилось насамперед у використанні характерних засобів вираження: інтонацій, ритміки, фактурної організації, виконавських прийомів звуковидобування, що імітують традиційні інструменти. З'ясовано, що наскрізний розвиток забезпечено через семантичну єдність фольклорних мелодій та елементів її виразності.

Виявлено, що традиції Пекінської опери також збережено у творчості Чжан Чжао у фортепіанному опусі «Пі Хуан», який за структурою тяжіє до

варіаційного циклу з відокремленими п'єсами, які вводяться подібно до зміни номерів у опері.

Підсумовуючи наведене, визначено, що фортепіанна творчість китайських композиторів ХХ – початку ХХІ століття, була спрямована на інтелектуальне збереження національних чинників шляхом їх збереження у циклічних формах через образно-семантичну сферу. Проведений комплексний аналіз циклічних форм як способу реалізації розгортання музичної думки у таких творах як сюїтний цикл, варіаційний цикл, концерт (як прояв сонатного циклу), а також творів, що мають циклічність розгортання у презентації тематичного матеріалу та шляхів його розвитку надає підстав стверджувати значення циклічності, як пріоритетної форми для композиторів ХХ -початку ХХІ століття, а також передбачати перспективність вивчення циклічності, як невід'ємної складової культури Китаю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айзенштадт С. А. Восточный романтизм и его трансформации в китайском фортепианном исполнительстве. *Проблемы музыкальной науки*. 2014. № 1. С. 4-11.
2. Айзенштадт С. А. Зарождение фортепианного искусства в странах дальневосточного региона. *Идеи и идеалы*. Новосибирск, 2012. С. 101 –109.
3. Айзенштадт С. А. Стилиеве искания в фортепианном исполнительстве стран Дальневосточного региона. *Проблемы музыкальной науки*. 2011. № 2. С. 184-188
4. Асатурян А. С. Камерно-вокальний стиль К. Дебюссі у контексті музичного символізму: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Харківський нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. 21 с.
5. 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.
6. Бу Лі. Розвиток фортепіанної музики в Китаї періодів Нової та Новітньої історії [кит. мовою]. Вісник консерваторії імені Сі Сінхя. Гуаньчжоу, 2004. С. 48 – 87
7. Буш Г. Диалектика и творчество. Рига: Автос, 1985. 318 с.
8. Бянь Мен. Формування і розвиток фортепіанної культури Китаю [кит. мовою]. Пекін: Хуа Ле, 1996. 181 с.
9. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: дисс. на соискание научной степени к. иск. СПб., 1994. 232 с. ,
10. Ван Анью. Дослідження китайських фортепіанних творів в контексті гармонії нової епохи [кит. мовою]. Ухань: Видавництво Сіаньського університету, 2004. 264 с

11. Ван Анью. Проблеми гармонічних інновацій в музичних творах Китаю нашого часу [кит. мовою]. Вісник Центральної консерваторії. Пекін., 1985. С. 14 – 18

12. Ван Дзун. Творчество китайских композиторов в контексте становления национального аккордеонного искусства : дис. на соискание н. степени канд. искусств. Нижний Новгород, 2016. 205 с.

13. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков : дис. на соискание н. степени канд. искусств. Санкт Петербург, 2008. 216 с.

14. Ван Ин. Концертно-педагогічна діяльність українських співаків у Китаї XX – початку XXI століття в контексті міжнародних зв'язків: дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2017. 189 с.

15. Ван Ин. Особливості втілення національних традицій у фортепіанному мистецтві Китаю, естетичний аспект сприйняття [кит. мовою]. Тяньцзінь: Тяньцзіньська консерваторія, 2007. 258 с.

16. Ван Ин. Культурологічні роздуми про фортепіанну транскрипцію «Три прощання з заставою Янгуань» [кит. мовою]. *Журнал Хенанського університету науки і технологій*. Хенань: Видавництво Хенанського університету, 2009. Том 12. С. 61 – 64.

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 Цзяньхун «Вступ до мистецтва» [кит. мовою]. Шанхай, 1982. 298с.

20. Ван Чанкуй. Культура китайської фортепіанної музики [кит. мовою]. Пекін: Вид-во щоденної газети Гуан Мін, 2010. 270 с

21. Ван Ченьдо. Фортепіанна музика для дітей і про дітей у творчості композиторів Європи та Китаю: автореф. дис. на здобуття канд. мистецтвознавства 17.00.03. Одеса, 2017. 16 с.
22. Ван Юйхе. Історія сучасної китайської музики [кит. мовою]. Пекін, 2005. 377 с.
23. Ван Юйхе. Огляд творчості китайських композиторів в період Нової та Новітньої історії [кит. мовою]. Пекін, 1998. 311 с.
24. Вей Тінге. Розвиток фортепіанної творчості у Китаї. Вивчення музики [кит. мовою]. Пекін, 1983. 227 с.
25. Вей Тінге. Співвідношення традиційного і сучасного музичних напрямів у китайській фортепіанній музиці [кит. мовою]. *Китайське музикознавство*. Пекін, 1987. С. 1 – 3.
26. Вей Тінге. Фортепіанні твори Ван Лісана [кит. мовою]. Пекін: Народна музика. 1986. 118 с.
27. Виноградова Е. Желоховцев А. Китайская музыка. Режим доступа: <https://www.belcanto.ru/kitmusic.html>
28. Гавеля О. М. Проблема історичної спадкоємності у збереженні та трансляції культурних цінностей. *Актуальні проблеми культурології*. Київ, 2012. Вип. 28. С. 110 – 121.
29. Гао Ябін. Коротка історія музичних контактів Китаю із Заходом. *Китайська енциклопедія*. Пекін, 1994. С. 287-299
30. Ге Юєде Про фортепіанну педагогіку Чжу Гун-І [кит. мовою]. Пекін : Народная музика, 2003. 348 с.
31. 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
32. Го Хао Концерт для фортепиано с оркестром «Река Хуанхэ»: аналитический экскурс. *Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов*. СПб.: Астерион, 2016. Вып. 11. С. 92–102

33. Го Хао. Еволюція концерту для фортепіано з оркестром в китайській музиці: дис. на здобуття ступеню канд. мист-ва. Київ, 2018. 158 с.
34. Гуань Цзяньхуа. Музична антропологія: Дослідження музики щодо глобальної культури [кит. мовою]. Нансін: Видавництво Нанькінського університету, 2004. 312 с.
35. 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.
36. Дай Байшен. «Китайський стиль» у національній фортепіанній музиці. *Хуанчжун*. 2013. № 2. С. 3-13
37. Дай Байшен. Мистецтво перекладів китайської традиційної музики для фортепіано [кит. мовою]. *Збірка статей. Ляонін: Шеньянська консерваторія*. 1999. №3. 112 с.
38. Дай Байшен. Про китайський стиль у фортепіанній музиці: дослідження з погляду китайського культурного контексту [кит. мовою]. *Музикознавство в Китаї*. 2005. № 3. С. 97-102.
39. Дай Байшэн. Про роль національних мелодій у фортепіанній музиці [кит. мовою]. *Збірка статей 4-ї музичної конференції сучасної музики*. Шанхай: Шанхайська консерваторія, 1998. С. 44-48
40. Дай Байшэн. Роль традиционной китайской музыки для жанра фортепианной аранжировки . *Фортепианное искусство*. 1990. № 1. С. 1-9.
41. Дай Пенхай. Дін Шанде і його музичні твори. Збірка статей 4-ї музичної конференції сучасної музики [кит. мовою]. Шанхай: Шанхайська консерваторія, 1998. 268 с.
42. День Кай Юань. Особливості національної стилістики у камерно-вокальній музиці китайських композиторів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2015_44_7.

43. Дін Шаньде. Чому китайський народ може сприймати і розуміти музику Шопена [кит. мовою]. *Дослідження музики*. Пекін, 1960. №2. С. 4 – 9
44. Дін Шаньде. Фортепіанні твори в «китайському стилі» і особливість їх виконання [кит. мовою]. *Любитель музики*. Шанхай, 1988. № 5 С. 234 – 247.
45. Ду Я Сен. Підручник з китайської традиційної теорії музики [кит. мовою]. Шанхай: Шанхайська музика, 1967. 218 с.
46. Ду Ясюн. Нариси народної музики всіх національних меншин Китаю [кит. мовою]. Шанхай: Інле, 2002. 223 с.
47. Дуань Сяоцзюнь. Дослідження навчального матеріалу для дитячої фортепіанної освіти у Китаї [кит. мовою]. Шицзячжуан: Хебейський педагогічний університет, 2010. 51 с.
48. Дубінець, Є. О. Знаки звуків. Про сучасну музичну нотацію. Гамаюн. Київ, 1999. 314 с.
49. 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.
50. І Кайцзи. Мій погляд на розвиток фортепіанного виконавства [кит. мовою]. Народна музика. Пекін, 1962. №11. С. 16
51. Ін Сяо. Китайська фортепіанна обробка: концепція виконавчої естетики. Режим доступу: http://nbv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2015_44_7.
52. Ін Шічжен «Фортепіанна педагогіка» [кит. мовою]. Сіань, 2002. 239 с.
53. Каблова Т. Б. Золотий перетин як композиційний принцип трансмірності в музичній культурі. Київ: НАКККіМ, 2015. 160 с.
54. Ке Лейде. Навчання гри на роялі колись і тепер. Інтерв'ю з Лі Сяньмін. *Музичне мистецтво*. Пекін, 1984. №4. 36 с.
55. Ке Лейде. Педагогіка та китайське фортепіанне мистецтво [кит. мовою]. Пекін, 2009. 318 с.

56. Клепиков О. І., Кучерявий І. Т. Основи творчості особи. Київ: Вища школа, 1996. 294 с.
57. Конфуціанство у Китаї. Проблеми теорії та практики. Київ, 1982. 264 с.
58. Конфуцій. Лунь Юй. Пекін: Народне видавництво, 1998. 224 с.
59. Крицький В. Формування художньо-інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: Музичне виконавство*. Київ, 1999. Вип. 3. С. 110 — 122.
60. 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.
61. Лан Лі Минуле, сьогодення та майбутнє китайської фортепіанної освіти [кит. мовою]. Сичуань: Сичуаньський педагогічний університет, 2011. 57 с.
62. Ли Сяосяо. Пути развития жанра программной фортепианной миниатюры в Китае. *Вести Белорусской государственной академии музыки*. 2008. Вып. 13. С. 56-69.
63. Лі Маньлун. Китайська мелодія. Виконання народних мотивів на саксофоні [кит. мовою]. Пекін: Видавництво народної музики, 2011. 118 с.
64. Лі Сіань. Китайська національна форма, народна пісня та інструменти [кит. мовою]. Пекін: Народна музика, 1985. 134 с.
65. Лі Хаунчжі. Сучасна китайська музика [кит. мовою]. Пекін: Народна музика, 2000. 318 с.
66. Лі Цзіті. Введення в аналіз структури у китайській музиці [кит. мовою]. Пекін: Вид-во Центральної консерваторії, 2004. 588 с.
67. Лі Цянь. Особливості виконання деяких фортепіанних творів [кит. мовою]. *Інформаційний науковий вісник*. Шаньдунь: Лінсінський педагогічний інститут, 2008. С. 180 – 181.
68. Лі Шіюань. Сучасна музика: діалог з традиціями Заходу [кит. мовою]. Шанхай, 2004. 303 с

69. Ло Цин «Культура в музиці та музика в культурі» [кит. мовою]. Шанхай, 2000. 353с.
70. 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.
71. 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.
72. Лу Цзянь. Філософські основи у мистецьких формах Китаю ХХ ст. *Norten Musik*. Харбін, №6 (280), 2015. С. 22–23
73. Лу Цзяньхуа. Луньюй. Аньхой: Мистецтво, 2003. 376 с.
74. Луо Зімін. Музична культура: Монографія. пер. китайською Лю Сінсін. Пекін: Центральна музична консерваторія, 2003. Т.І. 233 с; Т.ІІ. 211 с.
75. 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.
76. Лю Лішань. Стиль фортепіанного аранжування «Відображення місяця у двох джерелах». *Хейлундзянська музика*. Харбін: Харбінський педагогічний університет, 2009. №14. С. 171-174
77. Лю Сінсін. Історія західної музики в Китаї [кит. мовою]. Шанхай, 2002. 198 с.
78. Лю Сінсін. Розвиток європейської музики в Китаї [кит. мовою]. Пекін: Народне видавництво, 2002. 403 с.
79. Лю Сяолун. Китайское фортепианное искусство. 60 років розвитку. Фортепианное искусство. Пекін, 2009. 318 с
80. Лю Сяолун. Советские специалисты в Китае. *Педагогические исследования*. 2009. № 5. С. 28-31.
81. Лю Цін. Вища музично-педагогічна освіта у сучасному Китаї *Вісник Хунаньського першого педагогічного університету*. 2010. № 9. С. 35-38

82. Лю Чі. Коли клавікорд з'явився у Китаї. *Китайська музика*. Пекін, 1986. № 3. С. 12 – 15.
83. Лю Юаньцзюй. Епоха фортепіано [кит. мовою]. Пекін: Час і справа, 2001. 360 с
84. Лю Юаньцзюй. Фортепіанний «сон» в Китаї [кит. мовою]. Пекін, 1991. 165 с.
85. Лян Маочунь. Музика фортепіано століття: друге досягнення китайської фортепіанної творчості (I). *Фортепіанне мистецтво*. 2016. № 9. (3/175)
86. Лян Хайдун. Національний стиль китайських фортепіанних творів. *Освіта і мистецтво*. Пекін, 2004, №6. С. 20 – 31
87. Лянь Сюмін. Вивчення фортепіанних професійних освітніх реформ у мистецьких інститутах та багатопрофільних університетах. *Вісник Хунаньського першого педагогічного університету*. 2012. № 12. С. 53-58
88. Ляо Найсюн. Деякі ланки системного викладання фортепіано. *Збірник музичних статей*. Пекін, 1979 № 2.
89. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ: Наукова думка, 1991. 268 с.
90. 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.
91. Ман Кежун. Біографія Лао Чжичена. Пекін: Чжунго веньлянь [Всекитайська асоціація працівників літератури і мистецтва], 2004. 220 с.
92. Маркова О. Інтонаційність музичного мистецтва: наукове обґрунтування та проблеми педагогіки. Київ: Музична Україна, 1990. 182 с.
93. 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.
94. Нью Яцян. Про фортепіанну педагогіку Китаю [кит. мовою]. Тяньцзинь : Тяньцзиньская консерватория, 2000. 39 с.

95. Пен Цзісян «Загальна теорія мистецтвознавства» [кит. мовою]. Пекін: Народная музика, 2003. 348 с.
96. Самойленко А.И. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблемы диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 243 с
97. Синь Син. Некоторые вопросы специфики музыкальной формы в китайской традиционной музыке [кит. мовою]. Пекін: Сінхуа 2018. 218 с.
98. 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
99. Сун Ян. Дослідження стилю та культури китайської фортепіанної музики [кит. мовою]. Пекін: Сінхуа, 2015. 334 с.
100. Сунь Цзинань. Про наслідки Культурної революції в музичному мистецтві Китаю [кит. мовою]. Пекін: Державне управління зі справ іноземних експертів, 2005. 323 с.
101. Сы Цю. Развитие и значение китайских фортепианных транскрипций в музыкальной педагогике КНР. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-i-znachenie-kitayskih-fortepiannyh-transkriptsiy-v-muzykalnoy-pedagogike-knr/viewe>
102. Сюй Бо. Китайские пианисты на рубеже XX-XXI веков: исполнительские достижения и система обучения. *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2011. № 1. С. 59-68,
103. Сюй Ченбей. Пекінська опера: серія «Духовна культура Китаю» [кит. мовою]. Міжконтинентальне видавництво Китаю. 2003, 138 с.
104. Сюй Шучжен. Нові значення естетики мистецтва [кит. мовою]. Шанхай, 1998. 109 с.
105. Сяо Хунфа Древньокитайське мистецтво та його прояви [кит. мовою]. Цзинань: Шаньдун цзяоюй, 2002. 615 с.

106. Тань Ситун. Вчення про гуманність [кит. мовою]. Пекін, 2003, 267 с.
107. Ті Чхуо. Нова історія китайської музики: в 2 томах [кит. мовою]. Пекін: Народне видавництво, 2000. Т.2. С. 104.
108. Тіан Л. Китайська національна музика [кит. мовою]. Пекін: Центральна музична консерваторія, 2001. 145 с.
109. Туриніна О. Л. Психологія творчості. Київ: МАУП, 2007. 160 с.
110. У На. Педагогическая деятельность профессора Б. С. Захарова в Шанхае (по материалам документов и публикаций Дин Шан Дэ).. 2009. № 92. С. 262-271.
111. У На. Фортепіанна музика Дін Шан Де: поєднання китайської національної традиції із сучасними прийомами європейського письма [кит. мовою]. Пекін: Видавництво університету Цінхуа 2005. 288 с.
112. Уланова С. І. Творча діяльність як смисложиттєва форма людської активності: європейська модель. *Культура і сучасність: альманах*. 2010. № 1. С. 5–9.
113. У Янь. Дослідження культурного поля функціонування мистецького твору [кит. мовою]. Хейлунцзян: Хейлунцзянське народне видавництво, 2010. 278 с.
114. У Янь. Дослідження фортепіанної творчості та творів китайської народної музики [кит. мовою]. Хейлунцзян: Хейлунцзянське народне видавництво, 2007. 448 с.
115. Ту Дуня. Паралелі художнього розвитку оперного театру Європи та Китаю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2010. 16 с.
116. У Ген-Ир. Китай // История музыки Восточной Азии. Китай, Корея, Япония. СПб., 2011. С. 21–79.
117. Усик А. Вчення Конфуція та конфуціанство в контексті китайської філософської традиції (етико-соціальний аспект) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 09.00.05. Київ, 1999. 16 с.

118. У Хуйминь. Явление образно-ролевого интонирования в опере: герменевтический аспект // Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2016. Вип. 22. С. 337–346.

119. У Хун Юань. Китайская художественная песня: история и теория жанра : дис. ... канд. искусствоведения. Харьков, 2016. 231 с.

120. Филатова О. Семантические основы камерного вокального цикла в творчестве современных украинских композиторов // Теоретичні питання культури, освіти та виховання : зб. наук. пр. Київ, 2003. Вип. 25. С. 41–45.

121. Фан Жун. Нове у фортепіанному навчанні людей похилого віку та нове мислення [кит. мовою]. *Фортепіанне мистецтво*. 2008. № 8. С. 44-45.

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

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

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

125. 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.

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

127. Хоу Юе. Поточне становище у фортепіанній освіті міста Чанчжі. Сіань: Шеньсійський педагогічний університет, 2015. 31 с.

128. Химинець В.В. Компетентнісний підхід до професійного розвитку вчителя [Електронний ресурс]. *Закарпатський інститут післядипломної педагогічної освіти*. Режим доступу : <http://zakinppe.org.ua/2010-01-18-13-44-15/233-2010-08-25-07-10-49>.

129. Химинець В.В., Кірик М. Інновації в початковій школі. Тернопіль : Мандрівець, 2012. 312 с.
130. Хуан Пін. Стародавній Китай – філософія музики та музика філософії. *Вчені Китаю* [кит. мовою]. 2006. № 12 (202). С. 31-32.
131. Хуан Я. Особенности ритма в фортепианных пьесах «в стиле Синьцзян» [кит. мовою]. *Вестник Института Шичзячжуана*. 2005. № 2. С. 115-118.
132. Хуан Я. Специфіка стилетворення у китайській музиці». *Вісник Інституту Шичзячжуана*. 2005. № 4. С. 100-112.
133. Хуан Я. Фортепіано та національні стилі [кит. мовою]. *Вчені Китаю* 2006. № 12 (202). С. 38-39.
134. Цзен Сяоань. Вивчення стилів китайської фортепіанної музики [кит. мовою]. Пекін: Комерційна преса, 2010. 221 с.
135. Цзян Байань «Музична культура та естетика» [кит. мовою]. Пекін : Народная музыка, 1993. 423 с.
136. Цюй Ва. Творчість Чу Ванхуа як відбиття провідних тенденцій кунитайської музики ХХ ст. [кит. мовою]. Тяньцзінь: Тяньцзіньська консерваторія, 2015. 239 с.
137. Цюй, Ва. Фортепіанна творчість Чу Ванхуа в контексті фортепіанної музики ХХ століття : дис. на здобуття наук. ступ. канд. мист-ва. Київ, 2015. 231 с, с. 105
138. Цао Хе. Специфіка композиторської інтерпретації роману В. Гюго «Собор Паризької Богоматері» у вокальній баладі Шан Деї // *Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. Одес. нац. муз. акад. Одеса*, 2016. Вип. 21. С. 81–90.
139. Цао Хе. Три пісні про розлуку в спадку Шан Деї: жанрові ознаки прихованого вокального циклу // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків*, 2018. Вип. 61. С. 223–232.

140. 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.

141. Чжан Сяолу. Пентатонні лади і гармонічні прийоми в китайській фортепіанній музиці [кит. мовою]. Культура і мистецтво. Пекін, 1987. 264 с.

142. Чжао Дунмей. Новаторство та спадщина елемента висоти звуку китайської традиційної музики в сучасній музичній творчості [кит. мовою]. Китайська консерваторія, 2012. 202 с.

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

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

145. Чжао Юе. Варіаційна форма у китайській фортепіанній музиці. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* (напрямок «Мистецтвознавство»). 2022. № 40-41. С. 110-114.

146. Чжао Юе. Жанрова специфіка у китайській фортепіанній музиці як національний код. *Арт-Платформа*. 2022 р. № 5. С. 81-96

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

148. Чжао Юе. Походження китайської фортепіанної культури як приклад діалогу культур. *Мистецькі дослідження: різні сфери, підходи, досвід матер. I міжнародної конференції*. Латвійська академія музики імені Я. Вітола. Рига. С. 82-88

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

150. 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

151. Чжаої Дань. Китайський освітній процес у музичному мистецтві [кит. мовою]. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 2006. 238 с.

152. Чжаої Дань Літературна теорія фортепіанної освіти [кит. мовою]. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 2011. 451 с.

153. Черкашина М. Р. Встречи с Вагнером в городе Вагнера // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств : сб. науч. тр. Харьков, 2002. С. 189–200.

154. Черкашина М. Р. Європейський оперний театр нового тисячоліття: шляхи оновлення // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2008. № 1. С. 118–125.

155. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. Опыт исследования. Киев : Муз. Україна, 1986. 151 с.

156. Черкашина М. Р. Опера и греческий миф и опера как миф: две версии сюжета об Орфее // Київське музикознавство : зб. ст. Київ, 2004. Вип. 15. Культура та мистецтвознавство. С. 109–116.

157. Черкашина М. Р. Прошлое – настоящее – будущее в мифологической концепции «Руслана и Людмилы» // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2004. Вип. 33 : Музика у просторі культури. С. 149–159.

158. Черкашина М. Р. Сны и сновидения в биографии и творчестве Рихарда Вагнера (Лоэнгрин – «Парсифаль») // Зеленая лампа. 1999. № 3/4. С. 27–29.

159. Черкашина М. Р. Фаустианская модель и архетипы бессознательного в опере XIX в. // Науковий вісник Національної музичної

академії ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. 14 : Чотири століття опери. Оперні школи XIX–XX ст. С. 4–12.

160. Чень Менмен. Герменевтичні глибини композиторської інтерпретації образів класичної китайської поезії у вокальних мініатюрах Хуан Цзи // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2017. Вип. 57. С. 174–182.*

161. Чень Менмен. Специфіка взаємодії змісту і форми у вокальній мініатюрі Хуан Цзи на вірші Лью Сиан «Йдучи снігом» // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. Вип. 69. С. 101–110.*

162. Чжан Кай. Сучасний оперний театр як художнє явище та категорія музикознавчого дискурсу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2017. 18 с.

163. Чень Го. Проблеми розробки навчальних планів для факультетів музики педагогічних університетів Китаю [кит. мовою]. Сіань: Шеньсійський педагогічний університет, 2012. 101 с.

164. Чень Лінцюнь. Музика Китаю XX століття [кит. мовою]. Шанхай, 2004. 453с.

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

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

167. Чжо Лі. Двадцять років сучасної китайської фортепіанної освіти [кит. мовою]. Тяньцзінь: Тяньцзіньська консерваторія, 2000. 39 с.

168. Чжоу Веньчжуна. Злиття водних потоків [кит. мовою]. Шанхай: Вид-во Шанхайської консерваторії, 2013. 323 с.

169. Чи Баошу. Про створення п'єси «Фантазія Цзючжайгоу» [кит. мовою]. *Збірник статей про китайську кіномузику*. Пекін: Китайське кіновидавництво, 2002. С. 584-591.
170. Шуляков І.М. Міжкультурний діалог як процес. *Культура України*. 2015. Вип. 49. С. 75–85.
171. Юнусова, В. Н. Творческий процесс в классической музыке Востока : автореферат дис. на соискание научной доктора искусств. Москва, 1995. 37 с..
172. Ян Бохуа. Музичне виховання у загальноосвітніх школах сучасного Китаю. Сичуань: Сичуаньський педагогічний університет, 2009. 161 с.
173. Ян Юань. Вивчення формування стилю китайської фортепіанної музики. Сіань: Видавництво Шансиського педагогічного університету, 2016. 240 с.
174. Ян Менлі «Статті по давньокитайській музиці» [кит. мовою]. Пекін: Центральна музична консерваторія, 2001. 145 с.
175. Ян Хунбін. Китайське фортепіанне мистецтво [кит. мовою]. Пекін: Видавництво університету Цінхуа, 2012. 309 с.
176. Armstrong A. Scotland: Education, curriculum and learning. The strengths, challenges and solutions in lifelong learning. Geneva: UNESCO International Bureau of Education, 2014. 13 p.
177. Baker G. Multicultural Imperatives for Curriculum Development of Teacher Education. *Journal of Research And development in Education*. 1977. №11(1). P. 70–83.
178. Banks J.A. Multicultural Education: Foundations, Curriculum and Teaching. Washington : University of Washington. 384 p.
179. Barbousas J. Teaching in the 21st century: challenges, key skills and innovation. La Trobe University. Australia, 2021. URL: <https://www.latrobe.edu.au/nest/teaching-in-the-21st-century-challenges-key-skills-and-innovation/> (accessed date: 9.04.2021).

180. Bolten J. Interkulturelle Trainings neu denken. *Interculture Journal*. 2016. Bd. 15. №. 26. P. 75–88.
181. Boos-Nünning U. Aufnahmeunterricht, Muttersprachlicher Unterricht, Interkultureller Unterricht. Ergebnisse einer vergleichenden Untersuchung zum Unterricht für ausländische Kinder in Belgien, England, Frankreich und den Niederlande. München : Oldenbourg, 1983. 239 s.
182. Bourdieu P. *Reproduction in Education, Society and Culture*. London : Ergodebooks, 1990. 143 p.
183. Bowden J. Competency – Based Education – Neither a Panacea nor a Pariah [Electronic resource] / Available: www.crm.hct.ac.ae/events/archive/tend.018.bowden.html. – 2001.
184. Boyatzis R.E. *The competent manager: A Model for Effective Performance*. New York: Wiley, 1982. 328 p.
185. Brislin R.W., Yoshida T. *Improving Intercultural Interactions: Modules for Cross-Cultural Training Programs*. New York : SAGE Publications, Inc., 1994. 354 p.
186. Byram M. *Bicultural and trilingual education : the Foyer model in Brussel*. Clevedon. England : Multilingual Matters Ltd, 1990. 158 p.
187. Gallwey W. Timothy. *The Inner Game of Work*. New York: [Random House](http://www.randomhouse.com), 2000. 266 c.
188. 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>.
189. Du, Y. X. (2016). What is Chinese Music—On the Forms and Characteristics of Traditional Chinese Music. *Explorations in Music*, 2(J607), 15-18. <https://doi.org/10.15929/j.cnki.1004-2172.2016.02.002>
190. 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.
191. Jin, Jie. *Chinese Music*. UK: Cambridge University Press, 2011. – 148

192. 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.
193. 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.
194. 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
195. Zhao Yue. Chinese musical culture in the discourse of systemic unity. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. 2021. № 2 (38). С. 37–40.
196. Zhang Yin. Levels of formation of multicultural competences of older teenagers in the educational environment of a children's music school. *International scientific conference «Modern scientific developments in pedagogy and psychology» : conference proceedings (November 3–4, 2022. Riga, the Republic of Latvia)*. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2022. P. 68–72.
197. Zhang Yin. Model of the formation of polycultural competences of older teenagers in the educational environment of a children's music school. *Інноваційна педагогіка*. 2022. Випуск 52. Том 2. С. 111–115.
198. Zhang Yin. Peculiarities of introducing a tolerant approach in the process of forming multicultural competences of older teenagers in the educational and educational environment of a children's music school. *Scientific Collection «InterConf»*, 28(137): with the Proceedings of the 7th International Scientific and Practical Conference «Theory and Practice of Science: Key Aspects» (December 19-20, 2022; Rome, Italy) by the SPC «InterConf». Dana, 2022. P. 76–81.
199. Zhang Yin. Pedagogical conditions for the formation of polycultural competences of older adolescents in an educational environment children's music school. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*. 2022. № 4. P. 116-121.

200. Zhang Yin. Principles of formation of polycultural ompetences of older teenagers in the educational environment of a children's music school. *Інноваційна педагогіка*. 2022. Випуск 51. Том 2. С. 151–155.

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Чжао Юе. Варіаційна форма у китайській фортепіанній музиці. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* (напрямок «Мистецтвознавство»). 2022. № 40-41. С. 110-114. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.533>

2. Чжао Юе. Жанрова специфіка у китайській фортепіанній музиці як національний код. *Арт-Платформа*. 2022. № 5. С. 81-96. <https://doi.org/10.51209/platform.1.5.2022.81-96>

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

Стаття у закордонному виданні

4. Чжао Юе. Chinese musical culture in the discourse of systemic unity. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. 2022. № 6 (50). С. 37–40.

Опубліковані праці апробаційного характеру

5. Чжао Юе. Походження китайської фортепіанної культури як приклад діалогу культур. *Мистецькі дослідження: різні сфери, підходи, досвід: матер. І міжнародної конференції*. Латвійська академія музики імені Я. Вітола. Рига. 13-14 травня 2022 р. С. 82-88

6. 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

7. 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.

Відомості про апробацію результатів дисертації

міжнародній:

- «Artistic research: various fields, approaches, experiences» (Латвія, 2022 р.).

всеукраїнських:

- «Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації» (Київ, 2022);
- Культурні доміанти ХХІ століття: мистецька освіта (Київ, 2022).