

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

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЦІНЬ ЮЙХАН

УДК 78.071.1(510)(092):780.616.432

ДИСЕРТАЦІЯ

**ФОРТЕПІАНО МУЗИКА ДУ МІНСІНА
В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ ЙОГО ТВОРЧОСТІ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів

інших авторів мають посилання

на відповідне джерело

Qin YuHan Digital signer by Qin YuHan

DATE: 2025.06.27 TIME: 08:10

Науковий керівник

Чернявська Маріанна Станіславівна,

кандидат мистецтвознавства, професор

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Цінь Юйхан. Фортепіанна музика Ду Мінсіна в контексті еволюції його творчості. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Харків, 2025.

Дисертацію присвячено вивченню фортепіанного доробку видатного китайського композитора, диригента і педагога Ду Мінсіна – одного з корифеїв китайського музичного мистецтва XX – початку XXI століть. Композитор найбільш відомий як симфоніст: автор масштабних творів для оркестру, симфоній, балетів, симфонічних поем та сюїт, скрипкових та фортепіанних концертів з оркестром, музики до кінофільмів. Його фортепіанна творчість залишилась «в тіні» симфонічних композицій. Між тим, Ду Мінсін починав свій шлях музиканта саме як піаніст: фортепіано супроводжує майстра усе його життя, є його улюбленим інструментом і суттєво впливає на весь творчий процес композитора.

Актуальність теми дисертації полягає в обґрунтуванні унікальної ролі фортепіанної музики Ду Мінсіна як «наріжного каменю» китайської академічної традиції, живого свідчення складної культурно-історичної епохи, зразка високої художньої цінності та, нарешті, безцінного педагогічного матеріала. Однією з особливостей фортепіанної творчості Ду Мінсіна є його нерозривна єдність з образами та ідеями симфонічних і балетних композицій, взаємозбагачення різних жанрів. Вивчення фортепіанної музики Ду Мінсіна відкриває «секрети» оркестрового стилю композитора. Знання оркестрових партитур дозволяє відчувати оркестровість фортепіанного письма. Розуміння цього глибокого взаємозв'язку дає виконавцям (як піаністу, так і диригенту) змогу усвідомити сутність музичної мови та художнього мислення митця. Без фортепіано творчий метод Ду Мінсіна був би принципово іншим. Завдячуючи цьому інструменту, він здійснив найзначніший внесок у китайську музику XX

століття, створивши корпус творів, які залишаються актуальними й сьогодні. Фортепіано стало «голосом» Автора і водночас – визітівкою сучасної китайської піаністичної школи.

Мета дослідження – обґрунтування універсальної ролі фортепіано як інструмента авторського самовираження в контексті еволюції творчості Ду Мінсін.

Об'єкт дослідження – музичне мистецтво XX – початку XXI століть.

Предмет дослідження – фортепіанна музика Ду Мінсін в контексті еволюції його творчості.

Матеріалом дослідження є сольні фортепіанні твори Ду Мінсін: Етюд (1955), Варіації (1956), «Танець Лотоса» (1958), сюїти за мотивами балетної музики «Русалка» (1959), «Червоний жіночий загін» (1964), дитячий цикл «Нове століття» (2000), Токата (2000), чотири Концерти для фортепіано з оркестром: № 1 «Весняне цвітіння» (1986), № 2 (1991), № 3 «Присвячується острову Гулан'юй» (2002), № 4 «Пробудження» (2020).

Наукова новизна одержаних результатів. У дослідженні *вперше*:

- реконструйовано життєтворчість Ду Мінсін на основі систематизації біографічних даних та встановлення впливу на композитора його оточення та різних соціокультурних обставин;
- запропоновано періодизацію творчості композитора, охарактеризовано процес професійної самореалізації митця через еволюцію його особистості у часовій перспективі;
- виявлено взаємодію фортепіанного та оркестрового мислення Ду Мінсін;
- розглянуто жанрово-стильовий та виконавський аспект сольних фортепіанних творів та концертів для фортепіано з оркестром Ду Мінсін.
- *Отримали подальший розвиток*: жанрово-стильова панорама китайської фортепіанної музики (Бай Є, Сун Мейсюань), а також концепція феноменології композиторської творчості (праці Л.Кияновської, О.Копелюка, Н.Савицької).

Розділ 1 «Митець та його час: життєтворчість композитора Ду Мінсіна» присвячений реконструкції життєтворчості китайського музиканта. На основі залучення біографічного методу дослідження пропонується загальна періодизація творчості митця, що охоплює декілька складних етапів розвитку Китаю. Хоча композитор писав у багатьох жанрах, саме фортепіано стало для нього інструментом-Всесвітом, якому він довіряв всі свої думки і створював музику, що увійшла до золотого фонду китайського мистецтва. Встановлення багатьох мало відомих фактів творчої біографії Ду Мінсіна дозволяє виокремити і схарактеризувати наступні важливі етапи його шляху у музичному мистецтві: період формування особистості (1928-1949); період становлення професіоналізму (1949-1976); період творчої зрілості (1977-до сьогодні). Становлення Ду Мінсіна як композитора збіглося з періодом жорсткої ідеологізації мистецтва після утворення Китайської Народної Республіки. Саме в цих умовах Ду Мінсін виявив завидну творчу стійкість і винахідливість. Лише після отримання довгоочікуваної свободи творчості, наприкінці 1970-х років, нарешті почав здійснюватися процес професійної самореалізації митця.

Практично для кожної композиції незалежно від того, для якого складу інструментів вона була написана, автором спочатку створювалася фортепіанна партитура, яка згодом перетворювалася в кінцеву версію твору. Лише у віці 85 років через брак часу композитор вперше написав оркестровий твір «Спогади про сонячне світло» без попереднього фортепіанного «начерку». Розквіт композиторської творчості в настільки поважному віці свідчить про світоглядну молодість духу музиканта, його «юність зрілості» (за Н. Савицькою). Це всіляко підтверджується семантикою творів, навіть у назві яких часто фігурують поняття символів свята життя – весняне цвітіння, сонячне сяйво, Фенікс, що відроджується з попелу, пробудження.

Розділ 2 «Фортепіанна творчість Ду Мінсіна: жанрово-стильовий та виконавський аспекти» присвячений розгляду піаністичного доробку митця, що створювався протягом різних періодів. У підрозділі 2.1. аналізуються

сольні фортепіанні твори – Етюд, Варіації, обробка «Танець Лотоса», сюїти за мотивами балетної музики «Русалка» та «Червоний жіночий загін», дитячий цикл «Нове століття», Токата. Визначено, що сольна фортепіанна музика Ду Мінсіна є яскравим прикладом втілення класико-романтичного стилю в китайському мистецтві завдяки органічному синтезу досягнень європейських піаністичних традицій з елементами китайського національного мистецтва. Розглядаються жанрова-стильова специфіка, образний зміст обраних творів та їх виконавська реалізація. Сольний доробок композитора охоплює широке розмаїття музичних інтересів, він розташовується по шкалі труднощів виконання від елементарного до рівня віртуоза. Ця музична і технічна широта показує глибоке знання композитором особливостей фортепіанної гри, і так само говорить про досвід композитора, який пише для інструменту, яким він сам досконало володіє.

У підрозділі 2.2. розглянуто розвиток жанру фортепіанного концерту. Проналізовано чотири Концерти для фортепіано з оркестром, створені в період творчої зрілості музиканта: № 1 «Весняне цвітіння» (1986), № 2 (1991), № 3 «Присвячується острову Гулан'юй» (2002), № 4 «Пробудження» (2020) – масштабні твори концептуального художнього значення. Визначено їх засадничу роль у музичній творчості композитора. Водночас китайський митець не уявляє своєї творчості без оркестрової музики. Саме ці дві найдорожчі для композитора складові «зійшлися» у жанрі фортепіанного концерту, який посів важливу роль у професійній самореалізації митця. Фортепіанні концерти Ду Мінсіна стали важливою частиною репертуару китайських піаністів.

Висновки. Для піаніста, який виконує твори Ду Мінсіна, знання його життєвого шляху – це не додаткова інформація, а необхідна умова для автентичної, глибинної інтерпретації. Роль фортепіано в творчості Ду Мінсіна є фундаментальною, багатогранною та визначальною, що виходить далеко за межі простого вибору інструменту. Його можна вважати головним «співавтором» та «творчою лабораторією» композитора протягом усієї його

кар'єри. Будучи сам відмінним піаністом, він блискуче знав можливості інструменту.

Взаємозв'язок оркестрових та фортепіанних творів Ду Мінсіня – це динамічний діалог усередині єдиної творчої системи. Якщо фортепіано було для композитора первісним інструментом мислення й народження ідей, джерелом фактурних та артикуляційних прийомів, то оркестр став простором для втілення творчих задумів у всій їх багатогранності, сферою, де фортепіанні знахідки набували нового, оркестрового життя. Можна констатувати нерозривний зв'язок піаністичного та оркестрового мислення композитора. Оркестр став «підсилювачем» звукової палітри фортепіанних ідей. Універсальність фортепіано, яка досягається на інструменті диференціацією регістрів, артикуляції та використанням педалі, в оркестрі набуває неймовірного багатства тембрів. Втім, оркестрування творів Ду Мінсіня часто відбувалося, виходячи з його розуміння фортепіанної фактури гомофонно-поліфонічного складу. В цьому сенсі Ду Мінсіня по праву можна назвати послідовником Л.Бетховена.

Фортепіанна творчість Ду Мінсіня пройшла значний шлях розвитку, сутність якого визначається еволюцією в системі його ідейно-художнього мислення, яке розкриває весь його життєвий досвід. Його перші фортепіанні твори виникли на ґрунті, підготовленому китайською фортепіанною музикою початку XX століття. Вони розвивалися у руслі загальноєвропейських традицій, що дали імпульс розквіту національної композиторської школи.

Ду Мінсін є прихильником тонального мислення, віддаючи перевагу фортепіанній мініатюрі або циклічним формам. Серед жанрів його творчості переважають програмні сюїти, концертні п'єси та мініатюри, обробки фольклору. У програмних п'єсах відображені історичні події, портретні замальовки, картини природи, обряди, взаємини героїв, казкові образи, лялькова тематика і т.п. Ду Мінсін – автор значущих фортепіанних концертів. Він демонструє майстерне володіння формою, віртуозне використання

солюючого інструменту й оркестру, і все той самий впізнаваний лірико-епічний стиль з національним колоритом.

Становлення композиторської майстерності проходило під жорстким тиском соцреалізму, який вимагав створювати «зрозумілу» і «оптимістичну» колективну музику, часто на шкоду власній індивідуальності. Творча винахідливість та стійкість Ду Мінсіна виявилася в тому, що він знайшов баланс між зовнішніми вимогами та внутрішньою правдою. Навіть у популярних, «ідеологічно правильних» п'єсах відчувався справжній талант, який зумів висловити національний дух індивідуальною музичною мовою. Тому, виконуючи віртуозні або «святкові» п'єси, піаніст і слухач відчуває не лише енергію, а й приховану напругу цього балансу. За блиском – праця майстра, який відстояв право на власне звучання. У більш камерних, особистих творах, особливо мініатюрах, відчуються моменти відносної творчої свободи, які він виборов. Тому інструктивних фортепіанних творах раннього періоду (Етюд, Варіації, «Танець Лотоса» та ін.), в яких він здобував всі основи композиторської майстерності в класі у М.Чулакі, стали «островком щастя» власної індивідуальності, пошуків свого стилю.

В середній період творчості композитору випало пережити виклик долі – абсурдний парадокс, коли він, будучи автором головного хіта епохи («Танець золотих змій», «Танець водоростей»), одночасно був оголошений ворогом народу, вигнаний і принижений. Багато оркестрових фрагментів з балетів Ду Мінсіна стали неймовірно популярними у фортепіанних перекладеннях. Дві фортепіанні сюїти Ду Мінсіна на музику балетів можна вважати неофіційним хітом тієї страшної епохи, яскравим прикладом віртуозного, енергійного, насиченого ритмами та оркестровим звучанням стилю композитора. Ці перекладення – не просто спрощення, а самостійні фортепіанні шедеври, які доводять, що оркестрова ідея спочатку містила в собі потужний фортепіанний потенціал. Ці твори є віддзеркаленням прекрасної лірики, витонченості, камерності та уособлення найкращих ознак китайського мелосу. Дані твори

стали символами складної епохи та його особистої драми, що відбиває долю художньої індивідуальності в часи правління тоталітарних режимів.

Вивчення фортепіанних творів пізнього періоду Ду Мінсіна дозволяє побачити, як композитор, що пережив травму Культурної революції, знаходив нові шляхи вираження – можливо, більш стримані, поглиблені, але які зберігають вірність ліризму та ясності. У період творчої зрілості композитора відчувається більша врівноваженість, проникливість, «відлуння» пережитого, навіть якщо музика формально світла. Усвідомлення цієї трагедії кардинально змінює підхід, відчувається не лише феєрверк віртуозності та національного духу, а й гірка іронія долі. Це додає драматизму, глибини, знімаючи наліт «простого свята». Тому, виконуючи пізні твори Ду Мінсіна, в його ліриці необхідно шукати відтінки мудрості, рефлексії, можливо, приглушеного болю. Звук має бути більш вдумливим, «пережитим».

Вершиною фортепіанної творчості пізнього періоду Ду Мінсіна постають його фортепіанні концерти. Ці значущі фортепіанні твори стали важливою частиною репертуару китайських піаністів. Усі чотири Концерти для фортепіано з оркестром, які були написані автором у час творчої зрілості, виявилися важливим етапом професійної самореалізації митця і свідчать про «молодість» його пізнього періоду творчості. Сам композитор відзначав, що Перший концерт є його весною, Другий – буревієм, Третій – мудрістю, Четвертий – найвищою точкою свого досягнення. Загальну еволюційну лінію розвитку жанру фортепіанного концерту у творчості Ду Мінсіна можна охарактеризувати як шлях від чіткого мелодико-тонального синтезу (у концерті № 1) через уведення дисонантності (у концерті № 2) до лірико-філософської рефлексії (у концерті № 3) та узагальнення багатозначності буття (у концерті № 4).

Незважаючи на зовнішню доступність багатьох фортепіанних творів Ду Мінсіна, його найкращі композиції наповнені щирим ліризмом, поетичністю, глибиною почуття, що забезпечують їм виконавську та слухацьку життєвість. Між тим, виконуючи їх без знання долі музиканта, виконавець ризикує

відтворити «пусту оболонку». Розуміючи, що довелося пережити композитору, чому він дійсно радів, а що приносило йому нестерпний біль – піаніст отримує можливість здобути справжньої глибини творів, особистої драми, стійкості та тріумфу людського духу над обставинами.

Ключові слова: Ду Мінсін, академічна музика, композитор, піаніст, творча особистість, періодизація, художній світогляд, культурно-мистецьке життя, спогади, національні засади, музичний стиль, музичні жанри, балет, фортепіано, оркестрування, концерт, фортепіанна партія, композиторська школа, композиторське мислення, виконавська інтерпретація, аутентична виконавська стратегія, естетична оцінка, темброво-фактурне інтонування, оркестрова фактура, національна ідентичність, музична традиція, техніка гри на фортепіано.

ANNOTATION

Qin Yuhan. Du Mingxin's Piano Music in the Context of the Evolution of His Creativity. Qualification scientific work in the form of a manuscript.

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

The dissertation is devoted to the study of the piano works of the outstanding Chinese composer, conductor and teacher Du Mingxing – one of the luminaries of Chinese musical art of the 20th and early 21st centuries. The composer is best known as a symphonist: the author of large-scale works for orchestra, symphonies, ballets, symphonic poems and suites, violin and piano concertos with orchestra, and music for films. His piano work remained “in the shadow” of symphonic compositions. Meanwhile, Du Mingxing began his journey as a musician precisely as a pianist: the piano accompanies the master throughout his life, is his favorite instrument and significantly influences the entire creative process of the composer.

The relevance of the dissertation topic lies in substantiating the unique role of Du Mingxing's piano music as the “cornerstone” of the Chinese academic tradition, a living testimony of a complex cultural and historical era, a model of high artistic value and, finally, invaluable pedagogical material.

One of the features of Du Mingxing’s piano work is its inextricable unity with the images and ideas of symphonic and ballet compositions, the mutual enrichment of different genres. The study of Du Mingxing’s piano music reveals the “secrets” of the composer's orchestral style. Knowledge of orchestral scores allows you to feel the orchestral nature of piano writing. Understanding this deep relationship allows performers (both pianists and conductors) to realize the essence of the artist's musical language and artistic thinking. Without the piano, Du Mingxing's creative method would be fundamentally different. Thanks to this instrument, he made the most significant contribution to Chinese music of the 20th century, creating a body of works that remain relevant today. The piano became the “voice” of the Author and at the same time – the calling card of the modern Chinese piano school.

The purpose of the study is to substantiate the universal role of the piano as an instrument of authorial self-expression in the context of the evolution of Du Mingxing’s work.

The object of the study is the musical art of the 20th - early 21st centuries.

The subject of the study is Du Mingxing's piano music in the context of the evolution of his work.

The research material is Du Minxin’s solo piano works: Etude (1955), Variations (1956), “Lotus Dance” (1958), suites based on ballet music “The Mermaid” (1959), “The Red Women's Squad” (1964), the children's cycle “New Century” (2000), Toccata (2000), four Concertos for piano and orchestra: No. 1 “The Elegance of Spring” (1986), No. 2 (1991), No. 3 “Dedicated to the Island Gulangyu” (2002), No. 4 “Awakening” (2020).

Scientific novelty of the results obtained. The study for the **first time**:

- reconstructed Du Mingxing's creative life based on the systematization of biographical data and the establishment of the influence of his environment and various socio-cultural circumstances on the composer;
- proposed a periodization of the composer's creativity, characterized the process of the artist's professional self-realization through the evolution of his personality in a time perspective;
- revealed the interaction of Du Mingxing's piano and orchestral thinking;
- considered the genre-stylistic and performance aspect of Du Mingxing's solo piano works and concertos for piano with orchestra.
- received further development: the genre-stylistic panorama of Chinese piano music (Bai Ye, Song Meixuan), as well as the concept of the phenomenology of composer's creativity (works by L. Kyianovska, O. Kopeliuk, N. Savitska).

Chapter 1 “The Artist and His Time: The Life and Work of Composer Du Mingxing” is devoted to the reconstruction of the life and work of the Chinese musician. Based on the use of the biographical method of research, a general periodization of the artist's work is proposed, covering several complex stages of China's development. Although the composer wrote in many genres, it was the piano that became for him the instrument-Universe, to which he entrusted all his thoughts and created music that became part of the golden fund of Chinese art. Establishing many little-known facts of Du Mingxing's creative biography allows us to single out and characterize the following important stages of his path in musical art: the period of personality formation (1928-1949); the period of professional development (1949-1976); the period of creative maturity (1977-today). Du Mingxing's formation as a composer coincided with the period of strict ideologisation of art after the establishment of the People's Republic of China. It was in these conditions that Du Minxin showed enviable creative resilience and ingenuity. Only after receiving the long-awaited freedom of creativity, in the late 1970s, did the process of professional self-realization of the artist finally begin.

For almost every composition, regardless of the instrument composition for which it was written, the author first created a piano score, which later turned into

the final version of the work. Only at the age of 85, due to lack of time, the composer first wrote the orchestral work “Memories of Sunshine” without a preliminary piano “sketch”. The flowering of the composer’s creativity at such a respectable age testifies to the ideological youth of the musician’s spirit, his “youth of maturity” (according to N. Savitska). This is fully confirmed by the semantics of the works, even in the title of which the concepts of symbols of the holiday of life often appear – spring blossom, sunshine, Phoenix reborn from the ashes, awakening.

Chapter 2 “Du Minxing’s Piano Works: Genre-Style and Performance Aspects” is devoted to the consideration of the artist’s piano works created during different periods. In subsection 2.1. solo piano works are analyzed – Etude, Variations, arrangement of “Lotus Dance”, suites based on ballet music “Mermaid” and “Red Women’s Troop”, children’s cycle “New Century”, Toccata. It is determined that Du Minxing’s solo piano music is a vivid example of the embodiment of the classical-romantic style in Chinese art due to the organic synthesis of the achievements of European piano traditions with elements of Chinese national art. The genre-style specificity, figurative content of the selected works and their performance realization are considered. The composer's solo works cover a wide variety of musical interests, ranging from elementary to virtuoso level in difficulty. This musical and technical breadth shows the composer's deep knowledge of the features of piano playing, and also speaks of the composer's experience writing for an instrument that he himself perfectly owns.

In subsection 2.2. the development of the piano concerto genre is examined. Four Concertos for Piano and Orchestra, created during the period of the musician's creative maturity, are analyzed: No. 1 “The Elegance of Spring” (1986), No. 2 (1991), No. 3 “Dedicated to the Island Gulangyu” (2002), No. 4 “Awakening” (2020) –large-scale works of conceptual artistic significance. Their fundamental role in the composer's musical creativity is determined. At the same time, the Chinese artist cannot imagine his work without orchestral music. It was these two components, most dear to the composer, that “came together” in the genre of the piano concerto, which played an important role in the artist’s professional self-

realization. Du Mingxing's piano concertos became an important part of the repertoire of Chinese pianists.

Conclusions. For a pianist who performs Du Mingxing's works, knowledge of his life path is not additional information, but a necessary condition for an authentic, deep interpretation. The role of the piano in Du Mingxing's work is fundamental, multifaceted and defining, going far beyond the simple choice of instrument. It can be considered the main "co-author" and "creative laboratory" of the composer throughout his career. Being an excellent pianist himself, he brilliantly knew the possibilities of the instrument.

The relationship between Du Mingxing's orchestral and piano works is a dynamic dialogue within a single creative system. If the piano was for the composer the original instrument of thinking and the birth of ideas, the source of textural and articulatory techniques, then the orchestra became a space for the embodiment of creative ideas in all their multifacetedness, a sphere where piano discoveries acquired a new, orchestral life. It is possible to state the inseparable connection of the composer's pianistic and orchestral thinking. The orchestra became an "amplifier" of the sound palette of piano ideas. The versatility of the piano, which is achieved on the instrument by the differentiation of registers, articulation and the use of the pedal, acquires an incredible wealth of timbres in the orchestra. However, the orchestration of Du Mingxin's works often took place based on his understanding of the piano texture of the homophonic-polyphonic composition. In this sense, Du Mingxin can rightly be called a follower of L. Beethoven.

Du Mingxin's piano work has gone through a significant path of development, the essence of which is determined by the evolution in the system of his ideological and artistic thinking, which reveals all his life experience. His first piano works arose on the ground prepared by Chinese piano music of the early 20th century. They developed in the vein of European traditions, which gave impetus to the flourishing of the national composer school.

Du Mingxin is a supporter of tonal thinking, preferring piano miniature or cyclic forms. Among the genres of his work, program suites, concert pieces and

miniatures, and arrangements of folklore predominate. The program pieces reflect historical events, portrait sketches, pictures of nature, rituals, relationships between heroes, fairy-tale images, puppet themes, etc. Du Mingxin is the author of significant piano concertos. He demonstrates mastery of form, virtuoso use of the solo instrument and the orchestra, and all the same recognizable lyrical-epic style with a national flavor.

The formation of the composer's skill took place under the severe pressure of socialist realism, which demanded the creation of "understandable" and "optimistic" collective music, often to the detriment of his own individuality. Du Mingxing's creative ingenuity and resilience were manifested in the fact that he found a balance between external requirements and internal truth. Even in popular, "ideologically correct" pieces, one could feel a real talent that managed to express the national spirit in an individual musical language. Therefore, performing virtuoso or "festive" pieces, the pianist and the listener feel not only the energy, but also the hidden tension of this balance. Behind the brilliance is the work of a master who defended the right to his own sound. In more chamber, personal works, especially miniatures, one can feel the moments of relative creative freedom that he chose. Therefore, the instructive piano works of the early period (Etude, Variations, "Lotus Dance", etc.), in which he acquired all the basics of composer skill in the class of M. Chulak, became an "island of happiness" of his own individuality, the search for his own style.

In the middle period of his work, the composer had to experience a challenge of fate – an absurd paradox, when he, being the author of the main hit of the era ("Dance of the Golden Snakes", "Dance of the Seaweed"), was simultaneously declared an enemy of the people, exiled and humiliated. Many orchestral fragments from Du Minxin's ballets became incredibly popular in piano arrangements. Du Minxin's two piano suites to the music of ballets can be considered an unofficial hit of that terrible era, a vivid example of the composer's virtuoso, energetic, rich in rhythms and orchestral sounding style. These arrangements are not just simplifications, but independent piano masterpieces that prove that the orchestral

idea originally contained a powerful piano potential. These works are a reflection of beautiful lyricism, sophistication, chamber music and the embodiment of the best features of Chinese melos. These works have become symbols of a difficult era and his personal drama, reflecting the fate of artistic individuality during the reign of totalitarian regimes.

The study of Du Mingxing's piano works of the late period allows us to see how the composer, who survived the trauma of the Cultural Revolution, found new ways of expression – perhaps more restrained, profound, but which retain fidelity to lyricism and clarity. In the period of the composer's creative maturity, one feels greater balance, insight, “echo” of the experienced, even if the music is formally light. The realization of this tragedy radically changes the approach, one feels not only the fireworks of virtuosity and national spirit, but also the bitter irony of fate. This adds drama, depth, removing the touch of a “simple holiday”. Therefore, when performing Du Mingxing's late works, it is necessary to look for shades of wisdom, reflection, perhaps, muted pain in his lyrics. The sound should be more thoughtful, “experienced”.

The pinnacle of Du Mingxing's piano work of the late period is his piano concertos. These significant piano works have become an important part of the repertoire of Chinese pianists. All four Concertos for Piano and Orchestra, which were written by the author during his creative maturity, turned out to be an important stage in the artist's professional self-realization and testify to the “youth” of his late period of creativity. The composer himself noted that the First Concerto is his spring, the Second – a storm, the Third – wisdom, the Fourth – the highest point of his achievement. The general evolutionary line of development of the piano concerto genre in Du Mingxin's work can be characterized as a path from a clear melodic-tonal synthesis (in Concerto No. 1) through the introduction of dissonance (in Concerto No. 2) to lyrical-philosophical reflection (in Concerto No. 3) and generalization of the ambiguity of being (in Concerto No. 4). Despite the external accessibility of many of Du Mingxin's piano works, his best compositions are filled with sincere lyricism, poetry, and depth of feeling, which provide them with vitality

for the performer and the listener. Meanwhile, performing them without knowing the fate of the musician, the performer risks recreating an “empty shell.” Understanding what the composer had to go through, what he truly rejoiced about, and what brought him unbearable pain, gives the pianist the opportunity to gain the true depth of the works, personal drama, resilience, and triumph of the human spirit over circumstances.

Keywords: Du Mingxing, academic music, composer, pianist, creative personality, periodization, artistic worldview, cultural and artistic life, memories, national principles, musical style, musical genres, ballet, piano, orchestration, concert, piano part, composer's school, composer's thinking, performing interpretation, authentic performing strategy, aesthetic evaluation, timbre-textural intonation, orchestral texture, national identity, musical tradition, piano playing technique.

ПУБЛІКАЦІЇ

Статті у фахових виданнях України (категорія Б):

1. Цінь Юйхан (2024). Сольні фортепіанні твори Ду Мінсін: жанрово-стильовий та виконавський аспекти. Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XXXVII (37). Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; Харків, ХНУМ. С. 167-181. DOI 10.34064/khnum2-37.08.
https://aspekty.kh.ua/vypusk37/ASPECTS_37-167-181_TsinYuihan.pdf
2. Цінь Юйхан (2025). Митець та його час: життєтворчість композитора Ду Мінсін. Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XXXVIII (38). Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; Харків, ХНУМ. С. 158-186. (у співавторстві з Чернявською М.С.). DOI 10.34064/khnum2-38.07.
https://aspekty.kh.ua/vypusk38/aspekt_38_7_159-186_Chernyavska.pdf
3. Цінь Юйхан (2025). Фортепіанні концерти Ду Мінсін в контексті еволюції його творчості. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 74. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; Харків, ХНУМ. С.82-99. DOI 10.34064/khnum1-74.04.
https://intermusic.kh.ua/vypusk74/problemy_74_4_Yuhan_82-99.pdf

ЗМІСТ

ВСТУП	20
 РОЗДІЛ 1. МИТЕЦЬ ТА ЙОГО ЧАС: ЖИТТЄТВОРЧІСТЬ	
КОМПОЗИТОРА ДУ МІНСІНА.....	34
1.1. Походження. Сім'я. Дитинство.....	34
1.2. Початок самостійного життя. Перша музична освіта.....	41
1.3. Старт музичної кар'єри, робота у консерваторії. Виступи на «Празькій весні».....	53
1.4. Навчання композиції. Московська консерваторія.....	65
1.5. Наклеп. Культурна революція. Роки випробування.....	75
1.6. Відновлення свободи. Нові обрії творчості.....	88
1.7. Визнання. Ювілейні заходи. Вшанування творчості майстра.....	104
Висновки до Розділу 1	126
 РОЗДІЛ 2. ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ ДУ МІНСІНА:	
ЖАНРОВО-СТИЛЬВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ.....	129
2.1. Сольний фортепіанний доробок.....	129
2.1.1. Твори інструктивного плану: Етюд (1955), Варіації (1956), «Танець Лотоса» (1958), дитячий цикл «Нове століття», Токата (2000).....	129
2.1.2 Час творчого прориву: Сюїта за мотивами балетної музики «Русалка» (1959).....	134
2.1.3 Парадокс суперечностей: Сюїта за мотивами революційного балету «Червоний жіночий загін» (1964).....	149
2.2. Чотири Концерти для фортепіано з оркестром.....	155
2.2.1. Концерт для фортепіано з оркестром № 1 «Весняне цвітіння» (1986).....	156

2.2.2. Концерт для фортепіано з оркестром № 2 (1991).....	163
2.2.3. Концерт для фортепіано з оркестром № 3 «Присвячується острову Гулан'юй» (2002).....	165
2.2.4. Концерт для фортепіано з оркестром № 4 «Пробудження» (2020).....	168
Висновки до Розділу 2	170
ВИСНОВКИ	174
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	187
ДОДАТКИ	205

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми. Видатний китайський композитор, диригент і педагог Ду Мінсін (杜鸣心 Du Mingxin), що народився 1928 року, є одним з корифеїв китайського музичного мистецтва XX – початку XXI століть. Він – один із «патріархів китайської композиторської школи» (Сю Фу, 2014: 110), чия творчість стала мостом між глибокими національними традиціями та західними музичними формами, людина, чия доля була спотворена бурями епохи, але чий талант зумів пробитися крізь них, набувши неповторного голосу. Композитор найбільш відомий як симфоніст: автор масштабних творів для оркестру, симфоній, балетів, симфонічних поем та сюїт, скрипкових та фортепіанних концертів з оркестром, музики до кінофільмів тощо. Його фортепіанна творчість залишилась в тіні симфонічних композицій. Між тим, Ду Мінсін починав свій шлях музиканта саме як піаніст: фортепіано супроводжує майстра усе його життя, є його улюбленим інструментом і суттєво впливає на весь творчий процес композитора.

Зв'язок Ду Мінсіна з фортепіано – особлива лінія в його творчості. Хоча він писав у багатьох жанрах (симфонії, балети, камерна музика), саме фортепіано стало для нього інструментом-Всесвітом, на якому він відточував свій стиль, висловлював найпотаємніші думки і створив музику, що увійшла до золотого фонду китайського мистецтва. Фортепіано для Ду Мінсіна – не просто інструмент, а простір для експериментів, висловлювання та діалогу між культурами.

Отже, дослідження фортепіанної музики Ду Мінсіна має багатогранну актуальність, що виходить далеко за межі простого ознайомлення зі спадщиною одного з фундаторів китайської музики XX – початку XXI століть. Вона полягає в її унікальній ролі як основи китайської академічної традиції, безцінного педагогічного матеріалу, живого свідчення складної культурно-історичної епохи і, нарешті, її високій художній цінності. Вона є мостом – між Сходом і Заходом, між традицією та сучасністю, між технічною майстерністю

та глибокою виразністю. Вивчення цієї музики – не просто освоєння репертуару, це занурення в «саму душу» процесу становлення сучасної китайської музичної культури та розуміння універсальних законів створення музики, здатної говорити з людьми понад культурними кордонами. В епоху глобалізації та пошуку національних коренів спадщина Ду Мінсінга звучить особливо сучасно й значущо.

Вивчення фортепіанної музики Ду Мінсінга відкриває «секрети» оркестрового стилю композитора. Знання партитур дозволяє відчувати оркестровість фортепіанного письма. Розуміння цього глибокого взаємозв'язку дає виконавцю (як піаністу, так і диригенту) змогу усвідомити сутність музичної мови та художнього мислення митця. Без фортепіано творчий метод Ду Мінсінга був би принципово іншим. Завдячуучи цьому інструменту він здійснив найзначніший внесок у китайську музику XX століття, створивши корпус творів, які залишаються живими, виконуваними та актуальними й сьогодні. Фортепіано стало «голосом» Автора і водночас – визитівкою сучасної китайської піаністичної школи.

Життя і творчість Ду Мінсінга, що охоплює декілька складних періодів розвитку Китаю, потребує ретельного вивчення. Це пов'язано з тим, що багато обставин в житті країни піддавалися різним оцінкам у відповідності до соціально-політичних поглядів, що змінювалися у країні протягом XX століття. Це в свою чергу впливало на оцінку музичної діяльності музиканта, яка співпадала з тими чи іншими подіями в долі Китаю та його власному житті. Для справжнього розуміння творчості Ду Мінсінга, його особистісної індивідуальності та встановлення відповідної картини психологічного портрету митця, що є підґрунтям для пізнання його індивідуального стилю (Кияновська, 2011), виникає необхідність вивчення складних переплетень його людської та творчої біографії в контексті виру подій, що відбувалися в Китаї протягом життя музиканта.

Останнім часом в сучасному музикознавстві почав формуватися напрямок досліджень, присвячених біографічним підходам у дослідженні

музики. За твердженням І. Розман, «сучасний стан світової історико-теоретичної думки <...> визначив особливий інтерес до історії особи» (Розман, 2020: 22). Це призвело до перенесення уваги дослідницької думки «з окремих груп на індивідуума, з оточуючого людини середовища на особистість у конкретній історичній дійсності» (Там само).

Але питання щодо необхідності вивчення біографії митця як підґрунтя/контексту його творчості досі викликають дискусії. Вони спричинені протиріччями, які можуть виникнути під час застосування біографічного методу у творчості композитора як через опозиції (правда / неправда, індивідуальна траєкторія / соціальний контекст, свобода / детермінізм і т. і.), так і через сумніви в його значущості як ресурсу розуміння об'єкту дослідження. Між тим, музикознавчі дослідження, особливо історичного напрямку, часто стикаються зі складними зв'язками між життям та творчістю митців, і в цій галузі біографічний вимір часто виникає як частина підходу до об'єкту дослідження.

В роботах науковців фігурують різні теоретичні аспекти, пов'язані з біографічним підходом, та обговорюються погляди на необхідність вивчення особливостей життєтворчості митця. Так, Л.Кияновська вважає, що реконструкція психологічного портрету композитора є джерелом пізнання його індивідуального стилю (Кияновська, 2010: 62). Видатна українська музикознавиця радить дослідникам тієї чи іншої композиторської творчості, які хотіли би бути коректними «у ставленні іншої особистості, тим більше особистості видатної і багатогранної, доводиться враховувати чимало “модусів художньої індивідуальності”, які передбачають різні парадигми спілкування композитора з усім багатоманітним оточенням, з урахуванням як імпульсів суспільства, так і генетичного коду, впливу родинного середовища, початків музичної освіти, перших вражень і духовних кумирів тощо» (Кияновська, 2010: 62-63). Серед інших аспектів авторка відзначає «специфічність прояву особистості в художній творчості, особливості сприйняття і відтворення дійсності у ній», «співвіднесеність власної оцінки свого твору композитором –

музичною критикою – аудиторією свого часу — врешті майбутнім слухачем» (Кияновська, 2010: 63) тощо. Остання позиція, на переконання дослідниці, свідчить про необхідність залучення феноменологічного підходу.

Обґрунтування даної тези знаходимо в науковій праці О. Копелюка (2018), який визначає, що феноменологічний підхід «як аналітична процедура тлумачення музичної творчості спрямовує на розуміння методів композиторського мислення» (Копелюк, 2018: 3). Досліджуючи творчість видатного українського композитора І. Карабиця, більшість років життя якого припало на радянські часи – «неоднозначну епоху для музичного мистецтва України» (Копелюк, 2018: 1), автор роботи намагався дістатися достовірного розуміння кожного твору з музичного доробку митця. Саме необхідність встановлення об'єктивної оцінки діяльності композитора спонукала дослідника до вивчення його стилю як феноменологічного явища, що «відображає дух епохи, в яку живе композитор, і найголовніше – картину світу творчості митця» (Там само). Феноменологічний метод дозволяє якнайкраще досягнути «поетапне входження в духовну ауру життєтворчості композитора: від вивчення еволюції фортепіанного стилю, через розуміння його генези та чинників – до створення сучасними виконавцями власних концепцій творів митця» (Там само).

Дану думку підтверджує і наукова позиція О. Овсяннікової-Трель про необхідність залучення біографічного методу «для виявлення індивідуально-стильової динаміки композиторської творчості» (Овсяннікова-Трель, 2021: 4). Поняття «біографічного сценарію», уведеного у музикознавчий обіг Н.Савицькою (2010), за яким відбувається динаміка вікової свідомості творчої особистості. На думку дослідниці, «системну реконструкцію життєтворчості, світу рефлексій <...> видатних митців» (Савицька, 2010: 9) неможливо здійснити без залучення методологічного апарату біографіки – «корпусу документальних матеріалів, безпосередньо пов'язаних з особистісним планом мистецького самоздійснення» (Там само). Таку ж позицію підтримує й В.Бондарчук, вважаючи, що вивчення життя композитора, яке ми зазвичай

називаємо творчою біографією, – це «життєвий і творчий шлях митця, зумовлений культурно-історичними та особистісними чинниками, відображеними у його художній творчості» (Бондарчук, 2019: 44).

В творчому життєпису повинен бути задіяний алгоритм, «в якому кожна віха біографії майстра представлена як чергова фаза творчого сходження, піднесення, в яких простежується єдність, цільність, що вирізняє особистості серед інших постатей, індивідуальностей» (Там само). Однак, за твердженням В. Менжуліна (2011), коли в центрі уваги опиняється особистість, людина, – не може існувати «єдиного універсального методу біографічного дослідження, його уніфікації» (цит. за: Бондарчук, 2019: 42), тому необхідно шукати і відкривати «унікальні методологічні прийоми для дослідження окремої постаті у динамічному і розгалуженому полі контекстуального простору» (цит. за: Бондарчук, 2019 : 43).

Між тим, найбільш загальні тенденції, характерні для кожного вікового періоду творчості, все ж існують. Так, ранній вік зазвичай є «часом формування першооснов особистості, народження *homo creator*» (Савицька, 2010:11), зрілий вік є періодом «осягнення професійної досконалості і свободи мислення» (там само:12), пізній вік стає підсумком «концептуалізації власного життя» (там само: 13).

Всеосяжне висвітлення феномену композитора в європейській музичній культурі пропонує І. Коновалова (2019) у своїй докторській дисертації. Дослідниця осмислює сутність композиторської праці та її смислові трансформації в контексті європейської культури ХХ століття, висвітлюючи особистісний і діяльнісний аспекти. Авторка відзначає, що в європейському музичному мистецтві композиторська постать автора-митця «виражає художні здібності індивідуальної творчої особистості, наділеної комплексом унікальних властивостей: духовністю, творчою свідомістю, музичним інтелектом, генеруючою креативною функцією творця музичної картини світу й здатністю здійснювати культуротворчу діяльність» (Коновалова, 2019: 422-423).

Якщо феномен композитора в європейській культурі XX століття вивчений достатньо ґрунтовно, то в культурному часопросторі Китаю бракує подібних наукових праць. Між тим, XX століття було дуже бурхливим і принесло значні зміни в політичне життя Китаю. Спочатку повалення імператорського строю в 1911 році та подальші процеси політичного та економічного розвитку благотворно відбилися на культурному житті країни. Друга половина століття принесла ще більш стрімкі події, які неабияк вплинули на життя і творчість китайських митців. Радикальні зміни безпосередньо торкнулися китайського мистецтва загалом, зокрема, поезії та музики. Серед найбільш гучних подій, що призвели до кардинальних змін у суспільстві: перший Всекитайський з'їзд працівників літератури та мистецтва (1949 рік); курс «нехай розквітають сто квітів, нехай змагаються сто шкіл» (1956 рік); курс на «випалювання отруйних трав» (1957 рік); «великий стрибок» – «один рік напруженої праці – десять тисяч років щастя» (1958 рік); «культурна революція» (1966 – 1976 роки); маніфестації на площі Тяньаньмень, присвячені пам'яті Чжоу Еньлая (1976 рік); початок реформ Ден Сяопіна (1979 рік); Знову події на площі Тяньаньмень (1989 рік), поява «соціалізму з китайською специфікою», безпрецедентне економічне зростання, що змусило весь світ спрямувати погляд у бік Китаю (Лу Цзе, 2017: 52).

Весь цей бурхливий і не завжди благотворний вир подій мав безпосередній вплив на національне музичне мистецтво загалом і на композиторську творчість зокрема. Знеособлення композиторської індивідуальності, репресії митців в часи культурної революції, намагання уряду тотально контролювати весь креативний процес написання музичного твору, знущання над авторами щодо недостатнього рівня «пролетаризму» в їх музиці і т.і. Незважаючи на це в китайському музичному мистецтві протягом XX століття сформувала значна кількість талановитих композиторів, багато з яких отримали музичну освіту в різних країнах. Дехто залишився жити і

працювати за кордоном, але більшість з них повернулася в Китай, продовжуючи створювати музику і передавати досвід молодому поколінню.

Кожна така творча доля є унікальною і потребує належного наукового висвітлення. На думку Чжу Фендайцзяо, вивчення особистості видатного митця «дає можливість найбільш глибоко і точно дослідити музичну спадщину художника» (Чжу Фендайцзяо, 2019: 191). Дослідниця наполягає на важливості досліджень біографічного плану: «Щоб краще зрозуміти сенс творінь композитора, необхідно розглянути його оточення, етапи творчого становлення, особливості характеру і особистісні якості, його громадянську позицію і особливості світогляду» (там само).

Саме на таке вивчення заслуговує Ду Мінсін – яскрава і трагічна постать у китайському музичному мистецтві XX – XXI століть. На жаль, до сьогодні довге і неймовірно насичене подіями життя цього видатного композитора, піаніста і педагога – не отримало належного наукового висвітлення та музикознавчої оцінки. Це сталося через те, що інформація про китайського митця багато років вкрай обмеженою.

Деякі відомості про Ду Мінсіна доступні лише китайською мовою, зокрема, китайська енциклопедія «Baidu» (百度, n. d.) представляє коротку біографію та основні досягнення композитора. Непрямі згадки можна знайти в монографіях та статтях, присвячених вивченню історії музичної культури Китаю у XX столітті (Ван Юйхе, 1992; Цао Мейюнь, 2001; Тун Даоцзинь, 2001; Лян Маочунь, 2005) та біографій видатних композиторів (Сян Яньшан, 1994, Цзюй Цихон, 1997; Чжоу Чжан, 2003), аналізу окремих творів Ду Мінсіна (Ван Юйхе, 1984; У Цзуцзян, 1998; Чжан Юньтін, 2007; Лян Маочунь, 2008; Чжоу Ванхуа, 2008; Чжун Цююе, 2015; Цінь Юйхан, 2024) та декількох інтерв'ю з композитором у китайських ЗМІ (Су Лан, 1998; Ань Люксінь, 2012; Чень Хун, 2015; Ши Циньюе, 2016; Го Сінь, Ланг Яхуей, 2017).

В зв'язку зі святкуванням 50-річного ювілею творчої діяльності Ду Мінсіна у 2008 році був скликаний Науковий симпозіум, на якому вперше була зроблена спроба дати оцінку творчому внеску майстра у національне музичне

мистецтво ХХ століття (Ту Цзиньмей, 2008). Однак, для розуміння творчості Ду Мінсіна цих відомостей недостатньо. Єдиною ґрунтовною монографією про життя композитора біографічного плану стало дослідження Сю Фу (2014). Але сольний фортепіанний доробок китайського музиканта мало висвітлена в цій роботі. Відсутні жанрово-стильові характеристики його фортепіанних творів, не розглядаються проблеми виконавської реалізації фортепіанного доробку.

Видатний китайський теоретик та історик Лян Маочунь вважає, що постать композитора Ду Мінсіна «посідає унікальне місце в історії китайської академічної музики ХХ століття» (Лян Маочунь, 2015: 189). Учений відзначає, що творчість цього китайського митця потребує додаткової уваги, оскільки лише після 2010 року почали з'являтися спеціалізовані дослідження, присвячені аналізу деяких його оркестрових та камерних творів, у тому числі і концертного жанру (там само).

Серед чотирьох Концертів для фортепіано з оркестром найбільшу увагу дослідників привернув Концерт № 1 «Весняне цвітіння» (Лі Ци, 2004; Ван Інфен, 2006; Лі Хунмей, Ван Іфен, 2007; Ван Ісінь, Хань Шутін, 2007; Лю Юйфан, 2010; Чжан Цзяньчен, 2010; Чжо І, Чен Сінван, 2013; Ван Веньтао, 2015; Чжан Юй, 2020). Однак інші три концерти недостатньо вивчені дослідниками, оскільки в цих творах побіжно порушуються деякі окремі теоретичні питання, такі як композиційна техніка (Лі Сяовей, 2018), специфіка гармонічної мови (Ван Лі, 2021), авангардна стилістика (Rao, 2019). Таким чином, один з найважливіших жанрів у творчості Ду Мінсіна залишився недостатньо дослідженим. У зв'язку із цим неможливо встановити, яку роль відіграли фортепіанні концерти в загальній картині еволюції творчості композитора, як змінювався піанізм та взаємодії соліста й оркестру тощо.

Отже, для висвітлення заявленої теми дослідження виникає необхідність у проведенні реконструкції творчої біографії композитора та встановлення ролі фортепіано на композиторський процес митця. Ретельне вивчення та співставлення багатьох джерел, їх узагальнення та «відбудування» об'єктивної

картини подій життєтворчості Ду Мінсіна, їх віддзеркалення у нотному тексті значного музичного доробку композитора, допоможе розкрити глибоке розуміння музики та стилю митця численних фортепіанних творів різних жанрів.

Композитор відомий як в своїй країні, так і за кордоном: його фортепіанна музика неодноразово виконувалася в концертних програмах, на радіо і телебаченні в Азії, Європі та Сполучених Штатах і отримала високу оцінку від критиків і публіки. Незважаючи на це, фортепіанний доробок Ду Мінсіна досі ще не став об'єктом спеціального дослідження. Для вивчення жанрово-стильового та виконавського аспектів фортепіанної творчості композитора до методологічної бази дослідження необхідно залучено наукові праці українських музикознавців Л. Шаповалової (2008), О. Копелюка (2019), О. Катрич (2000), Л. Кияновської (2010), І. Коханик (2017), І. Сухленко (2017), Ю. Ніколаєвської (2020), М. Чернявської, К. Тимофєєвої (2022), О. Безбородька (2010) та ін.

Отже, **актуальність** даної роботи визначається необхідністю:

- реконструкції творчої біографії Ду Мінсіна, вивчення маловідомих сторінок його композиторської діяльності та різних життєвих обставин, що мали безпосередній вплив на музиканта та були відображені у його музиці;
- створення загальної періодизації творчості китайського майстра;
- вивчення еволюційних змін у його творчості;
- визначення ролі фортепіано у творчому процесі композитора та загальній картині його музичного доробку;
- виявлення взаємодії між фортепіанним та оркестровим мисленням Ду Мінсіна протягом його творчого шляху;
- вивчення жанрово-стильового та виконавського аспекту фортепіанного доробку композитора.

Дослідження фортепіанної музики видатного китайського композитора – фундатора національного мистецтва ХХ століття – в контексті еволюції його

багатогранної творчості дозволить найбільш глибоко і точно осмислити сутність творів різних жанрів, в тому числі, написаних як безпосередньо для фортепіано, авторських оркестрових перекладень, так і масштабних симфонічних композицій. Фортепіанні твори Ду Мінсінга – від невеликих п'єс до великих Концертів для фортепіано з оркестром – становлять основу класики китайського фортепіанного репертуару. Без знання творчості Ду Мінсінга неможливо повноцінно зрозуміти історію та розвиток китайського піанізму.

Дане дослідження покликане сприяти впровадженню у світове концертне життя і навчально-виховний процес фортепіанного доробку Ду Мінсінга, який має значну художню цінність, а також є історичним артефактом бурхливих подій епохи XX століття та випробувань, що випали на долю творчих особистостей того часу.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Когнітивне музикознавство: парадигматика музичної творчості в актуальних запитах історії» (протокол вченої ради №5 від 29.12.2022 рр.). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол вченої ради № 4 від 26 листопада 2020 року).

Мета дослідження – обґрунтування універсальної ролі фортепіано як інструмента авторського самовираження в контексті еволюції творчості Ду Мінсінга.

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

- реконструювати життєтворчість Ду Мінсінга на основі систематизації біографічних даних та виявити вплив на композитора його оточення та різних соціокультурних обставин;

- створити «періодизацію життєтворчого шляху» (Н.Савицька) композитора, охарактеризувати процес професійної самореалізації митця через еволюцію його особистості у часовій перспективі;
- виявити взаємодію фортепіанного та оркестрового мислення композитора;
- розглянути жанрово-стильовий та виконавський аспект сольних фортепіанних творів та концертів для фортепіано з оркестром Ду Мінсін.

Об'єкт дослідження – музичне мистецтво ХХ – початку ХХІ століть.

Предмет дослідження – фортепіанна музика Ду Мінсін в контексті еволюції його творчості.

Матеріал дослідження – сольні фортепіанні твори Ду Мінсін: Етюд (1955), Варіації (1956), «Танець Лотоса» (1958), сюїти за мотивами балетної музики «Русалка» (1959), «Червоний жіночий загін» (1964), дитячий цикл «Нове століття» (2000), Токата (2000), чотири Концерти для фортепіано з оркестром: № 1 «Весняне цвітіння» (1986), № 2 (1991), № 3 «Присвячується острову Гулан'юй» (2002), № 4 «Пробудження» (2020).

Для здійснення запропонованої концепції у статті задіяні наступні **методи дослідження**:

- *історико-культурний* – потрібен для висвітлення історичних фактів, що відбувалися в різні періоди життя музиканта, з'ясування культурного середовища, в якому він перебував в різні часи;
- *біографічний* – дозволяє зібрати та встановити дані про життя і творчість митця, встановлення зв'язку між музичним доробком і подіями у долі композитора;
- *психологічний* – дозволяє виявити особистісні риси музиканта у часовій еволюції;
- *комунікативний* – для встановлення зв'язків авторських творів та реакції на них китайського суспільства;
- *жанрово-стильовий* – для розуміння типового та індивідуального у творчому доробку Ду Мінсін;

– *феноменологічний* – для розуміння музичної творчості композитора та принципів його мислення;

– *інтерпретологічний* – обґрунтовує комплекс піаністичних завдань адекватної реалізації нотного тексту, що постають перед виконавцями творів видатного митця в умовах сучасної концертної практики.

Теоретичною базою роботи стали наукові праці музикознавців присвячені питанням:

– життя і творчості Ду Мінсина (Ван Юйхе, 1984; У Цзунцян, 1998; Чжан Юньтін, 2007; Лян Маочунь, 2008; Чжоу Ванхуа, 2008; Чжун Цююе, 2015; Су Лан, 1998; Ань Люксінь, 2012; Чень Хун, 2015; Ши Циньбюе, 2016; Го Сінь, Ланг Яхуей, 2017; Ту Цзиньмей, 2008; Сю Фу, 2014);

– розвитку китайського музичного мистецтва XX – XXI століть (Ван Юйхе, 1992; Цао Мейюнь, 2001; Тун Даоцзинь, 2001; Лян Маочунь, 2005; Сян Яньшан, 1994, Цзюй Цихон, 1997; Чжоу Чжан, 2003; Лу Цзе, 2017; Пен Жуй, 2024);

– феноменології композиторської творчості (Шаповалова, 2008; Кияновська, 2010; Савицька, 2010; Копелюк, 2018; Бондарчук, 2019; Коновалова, 2019; Малий, 2018; Менжулін, 2011; Туровська, 2012; Чжу Фендайцзяо, 2019);

– жанру і стилю в музиці (Шип, 1998; Коханик, 2017; Москаленко, 1988; Овсяннікова-Трель, 2021; Ракочі, 2021; Борисенко, 2005; Чернявська, 2015; Ван Те, 2008; Вей Дзюнь, 2006; Сун Мейсюань, 2024);

– виконавської реалізації та інтерпретації (Безбородько (2010; Веркіна, 2008; Копелюк, 2019; Катрич, 2000; Москаленко, 2013; Рябуха, 2014; Сухленко, 2017; Ніколаєвська, 2020; Чернявська, Тимофєєва, 2022; Шукайло, 2017; Приходько, 1997; Ян Веньян, 2017).

Наукова новизна одержаних результатів. У дослідженні *вперше*:

– реконструйовано життєтворчість Ду Мінсина на основі систематизації біографічних даних та встановлення впливу на композитора його оточення та різних соціокультурних обставин;

- запропоновано періодизацію творчості композитора, охарактеризовано процес професійної самореалізації митця через еволюцію його особистості у часовій перспективі;
- виявлено взаємодію фортепіанного та оркестрового мислення Ду Мінсіна;
- розглянуто жанрово-стильовий та виконавський аспект сольних фортепіанних творів та концертів для фортепіано з оркестром Ду Мінсіна;
- *отримали подальший розвиток*: жанрово-стильова панорама китайської фортепіанної музики (Бай Є, Сун Мейсюань), а також концепція феноменології композиторської творчості (праці Л.Кияновської, О.Копелюка, Н.Савицької).

Практичне значення даної роботи може бути використано в лекційних курсах історії світової музичної культури, історії та теорії фортепіанного виконавства, методики і педагогіки. Загальні положення, що стосуються виконавських завдань, можуть бути використані в практичній роботі в класі спеціального фортепіано. Робота повинна привернути увагу теоретиків до цікавого і цінного явищу музичної культури сучасної епохи, та виконавців, які матимуть можливість розширити фортепіанний репертуар, а також ознайомитися з художніми особливостями нових фортепіанних творів.

Апробація результатів дослідження здійснювалася на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення роботи були оприлюднені у виступах на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях «Музична комунікація у питаннях і відповідях» (Харків, 2021), «Поетика музичної творчості» (Харків, 2022), «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 2023, 2024), «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 2024), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2025).

Публікації. Основні положення роботи відображені в 3 публікаціях – статтях в спеціалізованих наукових виданнях категорії «Б», затверджених

МОН України.

Структура дослідження. Робота складається зі Вступу, двох Розділів (із розподілом на підрозділи, пункти та висновки), загальних Висновків, Списку використаних джерел і трьох Додатків. Загальний обсяг наукової праці становить 225 сторінок, з них основного тексту – 168 сторінок, Список використаних джерел – 160 найменувань.

РОЗДІЛ 1

МИТЕЦЬ ТА ЙОГО ЧАС:

ЖИТТЄТВОРЧІСТЬ КОМПОЗИТОРА ДУ МІНСІНА

1.1. Походження. Сім'я. Дитинство

У місті Цяньцзяні, де народився Ду Мінсін, не знайшлося записів про походження його сім'ї. Однак, коли в 2013 році група репортерів вирушила до Пекіна, щоб взяти інтерв'ю у Ду Мінсіня, він показав їм екземпляр «Спрощеної генеалогії сім'ї Ду в Гаоцзячані, Цяньцзян», яку дбайливо зберігав (Сю Фу, 2014: 4). Один із родичів, пан Ду Цзізай, уродженець Цяньцзяна, який живе на Тайвані, зацікавився цим документом і на його підставі, спільно з членами сім'ї Ду, які проживають по обидва боки Тайванської протоки, склав і оприлюднив досить докладну генеалогічну інформацію про сім'ю композитора.

Згідно з генеалогічними записами, сім'я Ду з Гаоцзячана переїхала з Цзянсі в Цянь за часів династій Юань і Мін, і це пройшло більше 600 років тому. Сім'я наразі налічує понад 40 поколінь. Серед предків сім'ї Ду у дев'яти поколіннях були вчені, що показує, що культурний рівень для всієї родини Ду із сільської місцевості був дуже високим. Батько Ду Мінсіня – Ду Шіджі, пізніше змінив ім'я на Юаньсюнь. Він був військовим командиром, майором третього батальйону 74 полку 37-ї бригади 25-ї армії Національно-революційної армії і загинув на полі бою в антияпонській війні в Сунгу восени 1937 року. Мати Ду Мінсіна – Чжоу Чженьїн – народилася 1903 року й померла в Пекіні 1992 року у віці 90 років.

Дитинство Ду Мінсін провів з батьками в Ухані. Він згадував: «Я дійсно був пов'язаний з музикою все своє життя. Коли я був дитиною, я навчався у маленькій початковій школі № 5 провінції Ухань, яка складалася з двох старих бунгало, але вона була поряд із Уханьською музичною консерваторією. Пізніше, коли я, в рамках академічних обмінів, читав лекції в Уханьській

консерваторії, я пішов подивитися на свою школу, але від неї залишилося лише два класи» (Сю Фу, 2014: 11).

За спогадами Ду Мінсіна, його батько дав йому ім'я Шугу, що означає «Зірка». Коли хлопець став старшим, він відчув, що це недоречно і сказав, що не може бути «зіркою» (там само: 7). У школі «Юкай» майбутній композитор почав вивчати музику, а згодом змінив своє ім'я на Мін Сін' – що означає «спів серця» чи «музика душі». Він хотів, щоб його ім'я мало тісний зв'язок із музикою, і в той же час виражало повагу до батька і шанувало його пам'ять.

Оскільки батько Мінсіна служив в армії, він рідко бував удома. За спогадами музиканта, батько повертався додому двічі чи тричі на рік. Зазвичай сім'я рідко збиралася разом, але «коли приїжджав батько, мій дідусь, мама і син були дуже щасливі» (там само: 12). У гості приходили друзі та родичі, будинок наповнюється щасливою атмосферою та здавався дуже жвавим. Мати Ду Мінсіна народилася на селі, була гарною хазяйкою і вміла добре готувати. Щоразу, коли приїжджав батько, мати сама готувала стіл із гарною їжею та всіх пригощала. Батько дуже любив музику, тому купив портативний програвач і кілька платівок з піснями. Малий Ду Мінсін часто слухав цю музику у вільний час. Він підтверджував, що все своє життя пам'ятає ті записи, серед яких були «*Ю Guang Qu*» Жень Гуана, «*Drizzle*» Лі Цзіньхуея та кілька популярних пісень того часу (там само).

Коли батько слухав платівки, маленький Мінсін теж з цікавістю слухав їх і вчився підспівувати музиці. Невигадливі слова тих пісень глибоко зачепили уяву малюка: «Хмари плывуть морським небом, а риба ховається у воді. Вранці сонце сушить рибальські сіті, а перед нами дме морський бриз...». Художні образи, описані в «Пісні про рибальських ліхтарів» Жень Гуана, меланхолійні мелодії, ліричний «золотий голос» Чжоу Сюаня відразу запали в чутливу натуру Ду Мінсіна (там само:13).

Друге незабутнє враження на майбутнього композитора справила музика Лі Цзіньхуея, який був відомий у музичній індустрії ще раніше, ніж Жень Гуан. Сьогодні його вважають фундатором сучасної китайської поп-музики. Дитяча

вокальна та танцювальна музика, знайома сьогодні багатьом людям у країні, була вперше створена саме ним. Оскільки багато музичних творів Лі Цзіньхуея були створені на основі народних пісень та оперних мелодій, вони були зрозумілі всім. Тексти пісень та музика його творів мають колорит народних пісень, музика лаконічна та жива, сюжети яскраві та легко запам'ятовуються. Більшість його пісень присвячена розвитку творчих талантів дітей та їх захисту від неправильного виховання. Вони успадковують і розвивають традиції шкільних пісень, які пропагували Шень Сінгун та Лі Шутун (Ден Кайюань, 2018: 31).

Найбільшого поширення набули такі пісні Лі Цзіньхуея, як «Горобець і дитина», «Фея винограду», «Сестра-фея», «Осінній аромат, що в'яне» і «Місячна ніч». Ліричні композиції «*Drizzle*», «*Peach Blossom River*», «*Special Express*» та «*Sister I Love You*» на той час вважалися депресивними і декадентськими. З особливим задоволенням маленький Мінсін слухав пісню «*Drizzle*» («Морось»)¹, яку називали «першою справжньою поп-піснею в Китаї» (Сю Фу, 2014: 13). Її виконувала донька Лі Цзіньхуея – Лімін Хуей. У 1944 році китайська письменниця Чжан Айлін² переклала пісню «*Drizzle*»

¹ Дощ продовжує падати,
 Легкий вітерець продовжує дмухати,
 Тільки легкий вітерець і мряка.
 Лю Цинцін, о, моя Лю Цинцін!
 Мила, мені не потрібне твоє золото,
 Дорога, мені не потрібне твоє срібло,
 Мені потрібне тільки твоє серце,
 ох, твоє серце.
 Дощ, не ускладнюй завдання.
 Бриз, не ускладнюй завдання.
 Дощ мрячить і вітер ускладнює шлях.
 Ой, як важко йти!
 Гей, молодий чоловік, сонце щойно зійшло.
 Молодша сестра сказала мені,
 що лотос щойно розкрив свої пелюстки.
 Мені не дочекатися, поки закриються квіти і зайде сонце.
 Ой, як же дочекатися заходу сонця... (переклад з китайської Цін Юйхан).

² Чжан Айлін (Айлін Чанг) (1920 нар., Шанхай) китайська письменниця і перекладачка, яка здобула широку популярність завдяки своїм романам і оповіданням, що часто торкаються тем любові, війни та соціальних змін у китайському суспільстві. Її стиль письма відрізнявся глибокими психологічними портретами персонажів та вишуканою мовою.

англійською мовою, пояснюючи, що її сила у цілісності, «як шматок нефриту» (там само).

Ця пісня, що оспівувала через явища природи стан людської душі, глибоко запала у серце молодому хлопцю. У майбутньому, у 1964 році, любов до пісні «Drizzle» мало не стала причиною кар'єрної катастрофи композитора. До 15-річниці Національного дня освіти КНР Ду Мінсін отримав завдання брати участь у колективному створенні балету «Червоний жіночий батальон». У цій танцювальній драмі композитор використав мелодію своєї пісні «Вода річки Ванцюань чиста та прозора», яка згодом стала дуже популярною. Але, коли дружина Мао Цзедуна Цзян Цин, яка контролювала в часи культурної революції всю мистецьку діяльність на предмет «справжньої революційності», звинуватила Ду Мінсіна у схожості його музики з піснями Лі Цзіньхуея³. Вона відхначила, що революційний літературний та художній твір не може містити у собі «депресивні звуки старого суспільства» (Сю Фу, 2014: 15). Через це Ду Мінсін ледь не постраждав це цей випадок.

Ще однією пристрастю маленького Мінсіна була катайська драма. Його мати, Чжоу Чженьїн, була великою аматоркою театру. Ду Мінсін згадував, що коли батька не було вдома, мати разом із сусідами часто ходила до театру дивитися опери Хань і Чу і завжди брала його з собою. Хань-опера (*Ханьцзюй*, 汉剧) і Чу-опера (*Чуцзюй*, 楚剧) – дві найвпливовіші місцеві опери в Хубей. У той час Ханьський оперний театр був місцем, де збиралися люди із середнього та вищого класу, і тому його відвідування вважалося дуже престижним заняттям.

У 1930-ті роки Ухань був важливим культурним та політичним центром. Під час Японо-китайської війни (з 1937 року) місто тимчасово стало столицею

³ Доля самого Лі Цзіньхуея, який після 1949 року працював композитором на Шанхайській студії анімаційних фільмів, була ще сумнішою. Під час культурної революції його назвали «поганим елементом», а всю його колекцію книг, рукописів і матеріалів знищили. Холодною зимою 1967 року Лі Цзіньхуей побоявся, що йому не дадуть дозволу на купівлю вугілля і не поїхав за ним. В результаті «батько сучасної китайської пісні та танцю» помер від холоду у своїй квартирі у Шанхаї у віці 77 років.

Китаю, що привабляло безліч інтелектуалів та артистів. Ду Мінсін згадував, що вони разом з матір'ю ходили на п'єси У Тяньбао ⁴ і Ван Чженден ⁵, відомих акторів опери Хань і Шень. Юньцзе ⁶, а також – відомого актора опери Чу.

Ду Мінсіну дуже запам'ятався голос У Тяньбао – повний емоцій, пристрасний, високий, дзвінкий і потужний. Його називали «королем ролі» Сюй Шена⁷, що стала для нього культовою і підвищила авторитет у театральному середовищі. Вишукані виступи та чудовий спів Ван Чженден у ролях *Хуадань* також вплинули на талановитого та чутливого маленького Мінсіна. Майбутній композитор вухами та очима убрав в себе багату музичну культуру краю, яка заклало основу його грамотності та ґрунт для створення музики в майбутньому. У його пам'яті назавжди «закарбувався» звук типового ханьського оперного стилю.

Остання зустріч із батьком восени 1937 року запам'яталася дитині на все життя. Це був останній раз, коли батько та син могли насолоджуватися життям. Восени того року бої на фронті були напруженими, готувалася вирішальна битва за оборону Шанхаю. Ду Юаньсюню було наказано повести у бій свій загін. Напередодні від'їзду батько взяв маленького Мінсіна до театру Ханькоу, щоби відвідати виставу Пекінської опери за участі Сюнь Хуейшена – одного з «чотирьох великих акторів»⁸ пекінської опери. Ду Мінсін не зміг згадати спектакль, який був показаний того дня, але чудові костюми Пекінської опери, зворушливий і наповнений евфемізмами спів залишили на Ду Мінсіна

⁴ У Тяньбао (吴天保) – знаменитий актор опери Хань, відомий своїми ролями у п'єсах «Облога міста» та «Сльози у вежі».

⁵ Ван Чженден (王振登, Ван Фенся, Лала) – акторка, менш відома, навчалася у Чжан Юехуна, відомого викладача китайської опери, згадується у китайських дослідженнях як актор опери Хань, який працював в Ухані.

⁶ Шень Юньцзе (沈云陔) – видатний актор опери Чу, реформатор цього жанру. Активно гастролював та сприяв популяризації народної опери у 1930-40-х роках.

⁷ Сюй Шен – реальний історичний персонаж епохи Троєцарства (III століття н.е.), генерал держави Східне У, який служив під керівництвом Сунь Цюаня. Він відомий своєю відданістю і військовими подвигами, наприклад, обороною Цзянся від військ Цао Цао.

⁸ У 1920-30-ті роки в пекінській опері сформувалася група з чотирьох легендарних виконавців амплуа *Дань* (жіночі ролі): Мей Ланьфан (梅兰芳) – найвідоміший на Заході, Шан Сяюнь (尚小云), Чен Яньцю (程砚秋), Сюнь Хунь (1900-1968).

незабутнє враження: «Хоча спектакль того дня закінчився пізно, мене зачаровував тихий спів Сюнь Хуейшена. Коли я прийшов додому, я не відчував втомленості» (Сю Фу, 2014: 18).

Рано вранці наступного дня, коли Ду Мінсін ще спав, його батько попрощався з сім'єю і поїхав на передову. По дорозі на фронт він написав свій останній лист: «Знаходячись неподалік від лінії фронту, я бачив багато сімей, старих людей і маленьких дітей, що біжать, і я відчуваю, що китайський народ страждає від серйозної катастрофи. Мій обов'язок як солдата захистити нашу сім'ю та країну...» (там само). Звістка про смерть батька прийшла пізньої осінньої ночі. Мати Ду, отримавши телеграму, одразу розридалася, і маленький Мінсін прокинувшись від плачу матері, гірко плакав разом з нею. Сусіди, що жили неподалік, прийшли висловити глибоке співчуття сиротам та вдові, які втратили годувальника сім'ї.

Жодних фотографій, листів від батька Ду Юаньсюня в сім'ї Ду Мінсіня не залишилося і його образ міг жити тільки в серці сина. Він розповідав, що вдома було всього дві фотографії батька. На одній – коли він був командиром роти, одягнений у військову форму і тримав свого сина, якому, напевно, було всього близько року. Коли почалася Культурна революція, Ду Мінсін залишив ці дві фотографії на зберігання матері, бо був вражений тим, що відбувається. Він думав, що найбезпечніше залишити їх у неї. На той час у країні панував хаос, і в Пекіні постійно намагалися захоплювати людей, борючись сьогодні з одним, а завтра з іншим. Такі події, що відбувалися кожен день, приводили матір у занепокоєння і жах. Пізніше, коли ситуація стала ще напруженішою, перелякана мати спалила обидві фотографії, а також останній лист батька, який він відправив додому з фронту. Отже, Ду Мінсін з болем відзначав, що від батька у нього не залишилося жодної пам'яті. Він назвав ці події національною катастрофою країни та своєю особистою катастрофою (Сю Фу, 2014: 19).

Розповідаючи про події війни та Культурної революції журналістам, 85-річний Ду Мінсін був убитий горем і неодноразово журився: «Культурна революція звела з розуму всю країну. Доля багатьох людей була трагічна. Не

зберегти фотографії та листи батька – найбільший жаль у моєму житті. Ніхто з моїх дітей ніколи не побачить мого батька» (Су Ланьшень, 1998: 6).

Після втрати батька, мати з сином повернулася з Ухані до рідного Цяньцзяна, вони стали жити в невеликій квартирі в цьому провінційному містечку. Однак територія захоплювалася рік за роком і після того, як японська армія окупувала Ухань, шлях до Цяньцзяну був відкритий і містечко могло бути захоплене будь-якої миті. Рятуючись від війни, Ду Мінсін з матір'ю більше не могли залишатися там, і переїхали до Гаоцзячана – сільської місцевості приблизно за 10 кілометрів від містечка.

Мати дуже хвилювалася за свою дитину, оскільки вона була сином китайського військового командира, який воював проти японців. Але подальшу долю Мінсіна визначила благодійна неурядова організація «Центр догляду за дітьми воєнного часу», яку у 1938 році очолила дружина Чан Кайші Сун Мейлін, дружина Фен Юйсяна Лі Децюань, дружина Чжоу Еньлая Ден Інчао та інші відомі жінки. Ду Мінсін говорив, що без цієї організації його доля могла б скластися інакше. На той час «Центр догляду за дітьми» набрала групу молодих та перспективних вчителів для збору бездомних дітей у різних зонах бойових дій, після чого переправляла їх у тил. Ця новина швидко поширилася Гаоцзячаном, і багато людей захотіли поїхати туди, щоб врятувати своїх дітей. Мати Ду Мінсіна довго вагалася, адже хлопчику щойно виповнилося лише 10 років. Але син сказав, що йдеться не лише про навчання, а й про життя, було відомо, що японці не щадили нікого. В результаті було прийнято рішення відправити до «Центру догляду за дітьми» Ду Мінсіна разом з двома кузенами, які були лише на три та п'ять років старші від нього.

Дітей відправляли на човнах, їх проводжали родичі, що зібралися на березі річки. Це було гнітюче видовище, всі вигукували імена дітей, благали їх бути обережними, слухати вчителів та носити теплий одяг узимку, щоб не застудитися. Це був перший раз після смерті діда та батька, коли мати залишила маленького Мінсіна одного. «Моя мати попросила родичів принести якийсь одяг. Брат Шу Сінь, чоловік сестри Лаби, сказав мені, що в одязі є трохи

грошей і я можу взяти їх та витратити повільно. Це було приблизно п'ять чи шість юанів – доволі багато для того часу. Я завжди не хотів використати їх» (Сю Фу, 2014: 26), – згадував Ду Мінсін прощання з матір'ю.

У групі було двадцять чи тридцять дітей, і вчитель повів їх через Гаоцзячан. Дорога виявилася довгою. Дітей везли від пересадочної станції Шаші до Ічану, а потім на кораблі з Ічану до Чунцину. Частину дітей, серед яких опинився Ду Мінсін, направили в округ Юнчуань, а потім у Сичуань. Проте втеча була не марною – 29 травня 1939 року, через два місяці після того, як Ду Мінсін покинув Цяньцзян, японська армія окупувала Цяньцзян. З того часу Ду Мінсін більше ніколи не жив у своєму рідному місті⁹.

1.2. Початок самостійного життя. Перша музична освіта

Залишивши своє рідне місто Цяньцзян, Ду Мінсін приїхав до Чунцину в окрузі Юнчуань. У початковій школі вчителі виявили музичний талент Ду Мінсіна, це стало початком його музичної освіти. Згадуючи минуле, Ду Мінсін, ніби забувши про удари долі, завжди розповідав про нього, найчастіше використовує слово «пощастило». Його перша початкова школа була звичайною школою. Це був палац, схожий на великий буддистський храм, оточений високими мурами, який місцеві жителі називали родовою залогом предків сім'ї Лінг. Він був розташований у місцевості селища Лінцзян біля підніжжя пагорба. Після входу у ворота був великий відкритий простір, що представляє собою ігровий майданчик. Осторонь ігрового майданчика був високий флагшток. За головним входом до палацу відкривалося велике подвір'я, в якому на північній стороні був монастир, схожий на храм, а на

⁹ Лише у 1961 році, після звільнення країни, у нього з'явилася можливість повернутися до рідного міста Цяньцзян. «Я був розлучений зі своїм рідним містом 22 роки і час перетворив мене з наївної дитини на зрілу людину» (там само: 27), – так Ду Мінсін визначив зміни, що відбулися протягом визначеного терміну. У 1950 році, як тільки Ду Мінсін влаштувався на роботу в Центральну музичну консерваторію Тяньцзіня, після майже 10-річної розлуки, він одразу забрав до себе свою матір. Він всіляко підтримував її, бо вона, безпорадна і самотня, зазнала дискримінації, оскільки була вдовою гоміньданівського офіцера.

східній, західній та південній сторонах від Залу предків родини Лін знаходилися двоповерхові монастирі. До входу у великий північний храм із двох боків вели дві сходи. Це був «головний зал», але у ньому зберігалися не Будда і Бодхисаттва, а предки всіх поколінь сім'ї Лін (там само: 35).

У цій школі для дітей молодшого віку працювала вчителька музики Цзян Жун'їн – молода вчителька з Аньхою, якій на той момент було близько 20 років. Коли Ду Мінсін заспівав, вчительку вразили тембр голосу і відчуття музики хлопчиком, крім того, він точно співав висоту нот і дотримувався ритму. Цзян Жун'їн стала дуже дбати про дитину та цілеспрямовано розвивати його музичні здібності дитини. Ду Мінсін завжди вражав своєю старанністю і талантом. Щоразу, коли хлопчик складав іспит з музики, він був найкращим у класі, мав найвищу оцінку, не менше 90 балів. Вчителька називала його «зірочкою» і навчала його рукоділля, прати, шити і лагодити подряпані речі. Вона часто запрошувала його до себе додому, годувала та лагодила його одяг.

Ду Мінсін був дитиною, позбавленою материнської опіки, якій не було на кого спертися, і Цзян Жун'їн, піклуючись про нього, по суті, подарувала йому материнську турботу. Увага Цзян Жун'їн до хлопчика зцілила його самотність, біль і смуток, викликані розлученням з матір'ю і поступово звільнила його від страху та розпачу. За це він був вдячний Цзян Жун'їн все життя.

У серпні 1939 року школа Юкай відправила вчителів музики, серед яких був Жень Хун до Юнчуань для набору учнів. Цзян Жун'їн попередила Ду Мінсіна про це. Вона організувала виступ так, щоб Ду Мінсін виконав пісню «На річці Сунгарі», першої частини трилогії про вигнання. Коли він дійшов до слів «Мама і тато! Коли ж ми зможемо зібратися щасливо?», він подумав про смерть батька, про розлуку з матір'ю, про самотність, її безпорадне, змучене і тривожне обличчя, сльози потекли з його очей. Його емоційний спів не тільки вразив усіх присутніх у залі, а й справив вплив на Жень Хун. Вона не могла не пишатися цим худим хлопчиком, який стояв на високому табуреті і співав пісню таким природнім і яскравим голосом, який змусив її заплакати. Вона

сказала, що «ця дитина – приголомшлива» (Сю Фу, 2014: 23).

Ду Мінсін також пройшов тестування на інтелект, де виділився з більш ніж 300 дітей, з якими розмовляли вчителі школи Юкай, і на початку літа 1939 року він був прийнятий в музичну групу школи. Так розпочався його довгий шлях музичного життя. Школа Юкай була дуже відома в Китаї та за кордоном, вона складалася зі шкільного, методичного та дослідницького відділу. Керував цим закладом директор – народний педагог Тао Сінчжі. На той час у школі навчалися 168 учнів. Це були найкращі й найталановитіші, оскільки педагоги Юкай зверталися до різних навчальних закладів, збираючи обдарованих дітей. Школа запрошувала для викладання таких експертів і вчених, як Цзянь Боцзан, Хе Лутін, Го Моруо, У Хань, Ай Цін, Дай Айлянь, У Сяобан, Яо Сюеїнь та ін. У ній виступали з промовами та лекціями такі знаменитості, як Ся Янь, Тянь Ву, Лю Байюй та Ша Тін. У вересні 1940 року школу Юкай відвідали Чжоу Еньлай з дружиною Ден Інчао, залишивши учням свої автографи з девізом: «Одне покоління краще за інше» (там само).

Ду Мінсін так згадував початок свого професійного навчання музиці: «Навчання у школі Юкай – найкращий період мого життя, який дозволив розвинути мої таланти. Там були дуже добрі вчителі з різних спеціальностей, школа мала достатні кошти, забезпечувала своїх учнів гарним харчуванням. У школі Юкай я вперше побачив фортепіано і тоді дізнався, що у світі є такі красиві інструменти. У ті часи бідним дітям було неможливо навчитися музиці. Щодо фортепіано, то його могли дозволити собі лише багаті. Якби не школа Юкай, у мене в цьому житті, можливо, ніколи не було б можливості грати на фортепіано» (Сю Фу, 2014: 37).

Директор Тао Сінчжі не шкодував коштів, щоб забезпечити дітям можливість здобути хорошу освіту. Він купив три фортепіано та п'ять органів, і запросив відомого композитора Хе Лутіна та його дружину Цзян Жуйчжі, щоб вони навчили учнів музичного гурту читати партитури та грати на фортепіано. Під керівництвом Хе Лутіна Ду Мінсін почав навчання з найпростіших творів, поступово перейшовши до етюдів К. Черні, поліфонічних творів Й.С. Баха, а

також п'єси «Флейта маленького пастушка», написаної його вчителем Хе Лутіном.

Школа була у центрі уваги китайських керівників, Чжоу Енлай не тільки відвідував її, а й особисто переводив на рахунок школи кошти для закупівлі необхідного інвентарю. Хе Лутін очолив групу особливо обдарованих учнів музичного гурту школи Юкай, щоб провести концерт та показати суспільству досягнення у навчанні дітей. Вистава проходила у грандіозній залі Центральної кіностудії Чунціна. Того вечора зібралися лідери КПК Чжоу Еньлай, Е Цзяньїн та Ден Інчао, знаменитості з літературних та художніх кіл Го Моро та Тянь Хань, високопоставлені гоміньданівські генерали Фен Юйсян, Чжан Чжичжун та Хе Інцин, гості, журналісти.

Група дітей-музикантів налічувала 24 учні, наймолодшому було 10 років, найстаршому – 14. Ду Мінсін згадує, що його 10-річна однокласниця Лю Юсюе навіть не діставала ногами до підлоги, коли грала на сцені фортепіанні твори. У цьому прем'єрному концерті на сцені виступив практично кожний учень: були представлені хорові номери, співали соло, дуєтом, грали соло та ансамблі у чотири руки фортепіано на фортепіано. Ду Мінсін цього дня став справжньою маленькою зірочкою, отримавши оплески публіки за виконання уривків з опери «Вільний стрілок» К.Вебера, аранжованих для фортепіано. Прем'єрний виступ школи Юкай перед представниками всіх верств суспільства Чунціна пройшов успішно і схвально, а Чжоу Еньлай написав своєю рукою привітання: «Виросла нова група музичних геніїв для Нового Китаю» (Сю Фу, 2014: 40). Ці безцінні написи були зібрані та збережені професором кафедри диригування Центральної консерваторії Чень Ісінем, який у 2003 році передав їх до колекції музею Чунціна.

Школа Юкай ставала все більш відомою, до неї приїжджало багато майстрів, щоб навчати дітей. Ду Мінсін пощастило отримати поради від багатьох відомих людей, діячів культури і письменників, таких як Го Моруо, Тянь Хань, У Хань, Яо Сюєїнь і Цзянь Боцзан, що часто приходили до школи на заняття. Ду Мінсін з хвилюванням згадував: «Можливість вчитися у школі

Юкай була найщасливішим поворотом у моєму житті. Юкай дав мені гарну музичну освіту, і Юкай дозволив мені увійти до храму музики. Я ніколи не забуду навчання, яке дав мені Юкай, не кажучи вже про пана Тао Сінчжі, який заснував цей заклад. Навчання в Юкай – це не тільки отримання професійних знань, але, що ще важливіше, можливість зрозуміти, як поводитися і як бути свідомою людиною з благородними почуттями. Ми повинні “любити весь світ”, як наш улюблений Директор Тао, і передати наступному поколінню духовне багатство, яке ми отримали з його рук, щоб молоді учні могли зрозуміти, що таке справедливість і що таке зло» (там само: 41).

На початку 1941 року стався Інцидент у Південному Аньхої, який вразив Китай. Політична ситуація на якийсь час стала дуже напруженою. Багато членів КПК і прогресивні вчителі, які викладали в школі Юкай, в цей час були змушені залишити Стародавній Священний Храм і таємно евакуюватися до Яньаню та різних звільнених районів, а також до країн Південно-Східної Азії. Це був найважчий період з моменту заснування школи Юкай. Хе Лутін, його дружина Цзян Жуйчжі та Жень Хун також були змушені в цей час залишити роботу. Перед від'їздом Хе Лутін довірив дітей двом викладачам з Національної консерваторії – Лі Гоцюаню та Фань Цзісеню.

У цей період Гоміньдан знову і знову провокував антикомуністичні настрої, заарештовуючи багатьох прогресивних людей. Багато вчителів у районах, контрольованих Гоміньданом, були змушені відразу піти з роботи. Ціни злетіли до небес, а фінансування школи з усіх боків було припинено. За таких обставин друг порадив Тао Сінчжі закрити школу. За таких обставин друг порадив Тао Сінчжі закрити школу: «Ти переходиш річку з камінням у руках!». Але заради дітей Тао Сінчжі був готовий на все. Він сказав: «Я переходжу річку з дорогими мені людьми на руках і обов'язково дістануся іншого берега!» (там само: 43).

Арешти вчителів продовжувалися. За вказівкою Південного бюро Комуністичної партії Китаю та прем'єр-міністра Чжоу Еньлая було евакуйовано багато вчителів та інтелектуалів. Серед них були Хе Лутін, члени

драматичного гурту, Ша Мен, Шуй Хуа (згодом режисер фільму «Сивовласа дівчина»). Ситуація погіршувалась з кожним днем, через що школа Юкай опинилася у скрутному становищі.

Якось уночі до Ду Мінсіна прийшла вчителька Ляо Ілінь, яку учні називали сестрою І, та таємно повідомила йому, що школі Юкай зараз дуже важко. Щоб розвивати таланти, школа планувала відправити групу своїх учнів на навчання до Гонконгу, яка мала їхати завтра вранці. Вона сказала, що Ду Мінсіну треба слідувати за вчителем У Сяобаном, відомим танцюристом, який тоді був керівником танцювальної групи школи Юкай. Ляо Ілінь порадила Ду Мінсіну не брати з собою книги, газети, канцелярське приладдя або щось інше, а лише зміну одягу, щоб не привертати до себе увагу під час обшуків.

Наступного ранку близько шостої години Ду Мінсін прокинувся і вирішив залишитися. Можливо, що причиною ухвалення такого рішення була Хуан Сяочжуан, старша на три роки за Ду Мінсіна, яка спочатку навчалася у школі при Національній музичній консерваторії Цінмугуань. Вона одночасно вивчала гру на фортепіано та віолончелі, досягла відмінних результатів. Викладачі обох інструментів хотіли, щоб вона обрала якийсь один предмет, щоб зосередитися на ньому, але сама Сяочжуан віддала перевагу композиції. У цей час її сім'ю запідозрили у симпатії до комуністів, і Сяочжуан відрахували зі школи за сфабрикованими звинуваченнями. Дід Хуан Сяочжуан, Хуан Цішен, був близьким другом пана Тао Сінчжі протягом багатьох років, тому він попросив його прийняти онуку в Юкай не тільки для того, щоб вона могла вивчати музику, але, що важливіше, він сподівався, що під заступництвом пана Тао Сінчжі вона зможе уникнути репресій та продовжити освіту.

Через деякий час Тао Сінчжі перевіз своїх учнів із музичного гурту до віддаленого храму Гушен. Юна Хуан Сяочжуан мала прогресивні думки і чітке розуміння тогочасної ситуації. У музичній професії вона була більш зрілою і найдосвідченою. Ду Мінсін згадував, що Сяочжуан мала більш високий професійний рівень володіння фортепіано, ніж він. Саме вона колись у

фортепіанному класі познайомила хлопця з Патетичною сонатою Бетховена, яку зіграла йому. Хуан Сяочжуан часто слухала симфонічні твори класичних композиторів на єдиному в школі грамофоні з ручним заводом.

Пізніше, щоб дати своїм вихованцям можливість вчитися на вищому професійному рівні, Тао Сінчжі попросив учнів музичного гурту залишити віддалений храм Гушен, де розташовувалася адміністрація школи, і переїхати до Чунціна, ближче до китайського симфонічного оркестру, в якому можна було отримати професійні знання. У цей час, крім навчання гри на фортепіано, Ду Мінсін також почав освоювати скрипку, тому їх музична група сформувала струнний квартет. Він складався з молодих талантів: Ян Бінсунь виконував партію першої скрипки, Чень Тексинь – другої скрипки, Ду Мінсін – альту, Хуан Сяочжуан – віолончелі. Вони часто грали струнний квартет Соль-мажор В.А. Моцарта. Іноді Ду Мінсін також виконував фортепіанну партію у Тріо Ф. Мендельсона ре-мінор з Хуан Сяочжуан та Ян Бінсунем.

Група юних музикантів проводила регулярні концерти в залі телерадіомовної будівлі Чунціна Лянлюкоу. З одного боку, вони демонстрували результати навчання, а з іншого, – ці концерти збирали коштів для школи. Виступи молодих музикантів отримали широке визнання. Деякі іноземні гості, що приїжджали до Чунціна, були здивовані, що у такому ізольованому гірському місті є діти-підлітки, які так добре можуть виконувати європейську класичну музику.

У найважчий період антияпонської війни, щоб упоратися з важким становищем, Тао Сінчжі закликав студентів писати більше пісень, що відбивають реальне життя. У цей період Хуан Сяочжуан написала такі пісні, як «Куди втекти», «Квітка», «Солдате, солдате, ти одружишся зі мною?», «Весна – час контратакувати» та «Дружба». Після того, як ці пісні з цікавим змістом та живим ритмом були виконані на концерті, вони швидко поширилися і почали співатися городянами, що мало дуже гарний соціальний рекламний ефект. Окрім вокальних творів, Хуан Сяочжуан також написала фортепіанні твори «Новий рік» та «Маленький квітковий барабан», в яких був яскраво

втілений національний стиль¹⁰. Сяочжуан писала дуже швидко, іноді прокидаючись серед ночі, вона запалювала свічки і продовжувала люто писати. У 1944 році за дорученням свого двоюрідного брата Хуан Сяочжуан поїхала до Яньаню зі своєю подругою Чень Фуцзюнь, яка також була її однокласницею по музичній групі. У Яньані Хуан Сяочжуан працювала викладачкою на музичному факультеті Яньаньського «Лу І» і літератури Лу Синя) і вийшла заміж за Чень Фуцзюня.

Вона продовжувала писати, збираючи народні пісні північної Шеньсі і планувала написати симфонію, де хотіла залучити цей фольклорний матеріал. Однак у 1946 році у віці 20 років вона трагічно загинула в авіакатастрофі, розбившись разом із своїм дідусем, двоюрідним братом Ван Жофеєм і генералом Є Тіном. Раптова рання смерть Хуан Сяочжуан приголомшила Ду Мінсіна: «Сяочжуан прожила всього 20 років. Життя швидко приходить і йде, але 20 років — це замало» (Сю Фу, 2014:55).

У 1945 році після восьми років напруженої боротьби китайського народу була здобута велика перемога в Антияпонській війні. Після перемоги на початку 1947 року викладачі та учні школи Юкай, що спеціалізувалася на навчанні музиці, драмі, танцям, живопису та іншим видам мистецтва, переїхали з Чунціна на набережну Юйцін на півдні міста Дачан у північному передмісті Шанхаю. Там школа Юкай, заснована Тао Сінчжі, відновила свою роботу. Після звільнення країни вона була перейменована на Шанхайську школу імені Сінчжі. У цей час Ду Мінсін також приїхав до Шанхаю зі школою і продовжив навчання гри на фортепіано у відомого піаніста Фань Цзісена.

Влітку 1947 року школу Юкай відвідав відомий шанхайський прогресивний капіталіст, інтелектуал із високими академічними досягненнями та меценат Цао Шицзюнь зі своєю дружиною Цянь Ішань. Школа Юкай була приватним навчальним закладом, і після того, як її засновник Тао Сінчжі помер

¹⁰ Коли в 1954 році Ду Мінсін здавав вступні іспити для навчання в Радянському Союзі, екзаменатор попросив його зіграти китайську п'єсу. Він зіграв «Маленький квітковий барабан» Сяочжуана, твір дуже сподобалася екзаменатору.

в липні 1946 року, фінансування ускладнилося, і утримання було можливим лише за пожертвування.

Цао Шицзюнь був легендарною особою. Він народився в Тяньцзіні у 1910 році у селищі Пудун, Шанхай. Він був власником океанського корабля, а його дружина навчалася у класі віолончелі в Шанхайському національному музичному коледжі. Цао Шицзюнь любив музику і дуже добре її знав. У його будинку збиралися його друзі з музичного світу Шанхаю, музиканти, педагоги, видавці музичних журналів. Часто в його будинку грали камерну музику.

Спеціально до приїзду Цао Шицзюня в школу учні підготували концерт, у якому взяв участь Ду Мінсін. Він виконав сольний твір на фортепіано, Ян Бінсунь грав соло на скрипці, а на віолончелі грала Чень Ісінь. Цао Шицзюнь і його дружина були дуже здивовані, почувши їхній виступ. Вони уважно розпитували учнів про їх життя та ситуацію з навчанням і всіляко підбадьорювали юних музикантів. У Цао Шицзюня було загострене відчуття справедливості, і він завжди прагнув допомогти тим, хто цього потребував. Він одразу заявив, що найме найкращих іноземних викладачів для навчання всіх трьох підлітків. Через кілька днів Ду Мінсін отримав із школи повідомлення про те, що Цао Шицзюнь і його дружина надали кошти для занять хлопчика з російським піаністом Б.Лазарєвим для Ду Мінсіна, німецької скрипальки Хуа Спеї, Ян Бінсуня. Уроки гри на віолончелі Чень Ісінь особисто викладала сама Цянь Ішань.

Таким чином, Ду Мінсін отримав унікальну можливість навчатися гри на фортепіано у високо професійного педагога світового рівня. Б. Лазарєв¹¹, випускник Санкт-Петербурзької консерваторії 1916 року, учень О. Зилоті, який в свою чергу навчався у Ф. Ліста. Досліджуючи своє професійне «геніологічне древо», Ду Мінсін з гордістю називав лінію Ф.Ліст – К. Черні – Л. Бетховен. Таким чином, він якоюсь мірою називав себе «учнем Бетховена в

¹¹ Борис Матвійович Лазарєв (1888–1982) — піаніст і педагог світового рівня, який закінчив у 1916 році Санкт-Петербурзьку консерваторію у композитора та музикознавця М. Соколова. Він був у близьких стосунках із фортепіанним педагогом О. Зилоті (був одружений з його донькою Кірієною).

п'ятому поколінні» (Сю Фу, 2014: 59). Кожного разу, коли він згадував про це, його серце наповнювалося неймовірним натхненням. Ду Мінсін говорив: «Лише небагатьом людям на шляху музичного навчання пощастило зустрітися з тим самим, що знали найкращі майстри світу. Це така важлива життєва нагода!» (там само).

Б. Лазарєв не лише викладав у Шанхайському музичному коледжі, але й був професором Нанкінської національної консерваторії. Він також займався з групою приватних студентів, тому був дуже зайнятий. Щоб дозволити Ду Мінсіну вчитися спокійно, а Лазарєву прийняти такого талановитого учня, Цао Шицзюнь спеціально доручив піаністу Лі Цзялу відвезти Ду Мінсіна на зустріч із учителем. Того ж дня Ду Мінсін приїхав додому до майстра фортепіано, і Лазарєв попросив його виконати до-мінорний Етюд Ф. Шопена. Лазарєв уважно слухав і без вагань вирішив прийняти цього «маленького музичного генія» (там само: 60) зі Сходу. Хлопець почав відвідувати його заняття, кожне з яких тривало всього півгодини. Вартість одного уроку становила 5 доларів США, плюс щомісячна плата за навчання у розмірі 20 доларів. Такі гроші вважалися значною сумою на той час. Всі уроки повністю оплачувалися Цао Шицзюнем, що було нереальним для такого бідного студента, як Ду Мінсін.

Під керівництвом Лазарєва Ду Мінсін досягнув професійні вершини виконання класичної та романтичної фортепіанної музики. Його навички стрімко покращилися, і незабаром він вже міг грати багато складних творів. «Репертуар, який давав Лазарєв, завжди підходив для мого рівня і кожного разу трохи перевищували його. Я поступово вдосконалювався. Я зрозумів, що між хорошим учителем і середнім учителем є реальна різниця» (там само: 60), – згадував згодом Ду Мінсін.

Після перемоги у Визвольній війні Народно-визвольна армія незабаром звільнила Нанкін і Шанхай. Лазарєв, побоявшись приходу комуністів, разом із деякими іноземними музикантами Шанхая, покинули місто. Щоб дозволити Ду Мінсіну продовжити навчання, Цао Шицзюнь запропонував йому вивчати

гру на фортепіано у піаністки У Леї¹². Він, як і раніше, продовжив оплачувати навчання хлопця. Піаністка та викладач Леї була відома як одна з «чотирьох старійшин фортепіанного відділення Шанхайської консерваторії» (Пен Жуй, 2024: 60). У Леї народилася 27 березня 1919 року в Шанхаї в окрузі Інху провінції Чжецзян. У 1949 році У Леї поїхала вчитися до Франції і в 1950 році закінчила фортепіанне відділення Паризької консерваторії. Після повернення до Китаю у 1954 році вона працювала професором Східно-Китайського відділення Центральної музичної консерваторії та директором фортепіанного відділення Шанхайської консерваторії.

У 1948 році, напередодні визволення країни, професор У Леї, яка викладала в Національній музичній школі в Шанхаї, була запрошена Індонезійською культурною асоціацією етнічних китайців для збору коштів для допомоги китайцям, які проживають за кордоном. Разом з нею запросили до виступів двох співаків. Будучи професором Шанхайського музичного коледжу У Леї вважала, що акомпанувати солістам було нижче за її статус, і порекомендувала Ду Мінсіна як концертмейстера. Готуючись до поїздки, У Леї рекомендувала Ду Мінсіна як талановитого піаніста, що дозволило йому подорожувати зі своїм учителем. Їх група протягом півроку гастролювала з концертами по Індонезії. Ці концерти стали справжнім професійним досвідом молодого китайського музиканта.

У Леї та її група отримали запрошення дати концерт в Індонезії в 1948 році, але відклали поїздку до початку 1949 року. У цей період вони подали документи на отримання паспортів у Шанхаї та активно готувалися до концерту. Це був перший раз, коли Ду Мінсін виїжджав за кордон. У віці 21 року він був настільки гарним піаністом, що всюди слідував за учителькою У

¹²У Леї (吴乐懿) (1919-2006) – піаністка, педагог. Навчалася у Шанхайській консерваторії, потім у Паризькій консерваторії (1949–1950). Стала першою китаянкою, яка виконала всі 24 етюди Шопена на публіці. Після повернення до Китаю (1954) викладала у Шанхайській консерваторії та Східно-Китайській філії Центральної консерваторії. Одна з «Чотирьох старійшин», серед яких окрім неї: Лі Цуйлінь, Фань Цзіньцзе, Чжан Хуейчжі. Серед її відомих учнів Лю Шікунь та Ду Мінсін (Пен Жуй, 2024).

Леї. На концерті сама У Леї виконувала Шопена і всесвітньо відому західну музику, а Ду Мінсін акомпанував двом вокалістам на фортепіано. Гастролі почалися на початку 1949 року, в тому ж році Народно-визвольна армія Китаю звільнила Нанкін і Шанхай. Індонезія тоді все ще була голландською колонією. Артисти вилетіли рейсом *KLM Royal Dutch Airlines* з Шанхая. Літак летів до Джакарти через Бангкок і Сінгапур, і коли вони вийшли з літака, їх тепло зустріли місцеві китайці. Група музикантів виступала у багатьох індонезійських містах: Джакарті, Бандунзі, Палембанзі, Медані. Вони пробули в Індонезії майже півроку.

У цей час у Китаї тривала Визвольна війна, і у внутрішній ситуації в країні відбулися серйозні зміни. Ніхто не знав, як довго триватиме така ситуація, і оскільки зворотні квитки були куплені на рейс, який тепер не виконувала KLM, було незрозуміло, як повертатися додому. Група поступово розпалася. Сама У Леї, отримавши допомогу від місцевих китайців, вирішила вилетіти на навчання до Франції. Тенор, який брав участь у спільних концертах, був китаєць родом з Індонезії. Він був у себе вдома, і йому зовсім не потрібно було повертатися. Вокалістка сопрано вийшла заміж за місцевого юриста і залишилася жити в Індонезії. По суті, з усієї групи один Ду Мінсін залишився єдиним, хто з усіх сил намагався повернутися на батьківщину в Китай.

Він повернув гроші за авіаквиток, купив квиток на паром і прибув до Гонконгу. Тут він вступив до Китайської консерваторії. У той час там була Музична консерваторія, заснована Лі Лінем. Він пробув там один чи два місяці й познайомився з групою викладачів з Музичної консерваторії, які хотіли повернутися до Китаю. Ду Мінсін зустрів свого однокласника з Юкай Сюн Кеяна, з яким вони вибралися з Гонконгу. Після тривалої подорожі вони потрапили до батьківщини й повернулися в Тяньцзінь. Серед людей, які приїхали з ними до Тяньцзіня, було кілька старих друзів з музичного світу, у тому числі Дін Шаньде та інші. Ду Мінсін зрозумів, що вся ця група повернувшись людей була організована підпільною партійною організацією.

Коли вони оформляли документи, адміністратор побачив, що всі вони музиканти, і направив їх до Пекінської народної художньої трупи артистами.

Працюючи в Індонезії, Ду Мінсін заробив деяку винагороду, що становила кілька сотен доларів, а один меценат подарував йому два кільця з діамантами вагою в півкарати, що було дуже цінним. До заснування Китайської Народної Республіки залишалося кілька місяців, протягом яких Ду Мінсін залишався в Народній художній групі – попередниці Центрального оперного театру, а її керівником був пан Хе Лутін. Ду Мінсін був дуже радий знову побачити пана Хе, свого колишнього наставника, який відкрив йому дорогу в музику.

1 жовтня 1949 року на площі Тяньаньмень у Пекіні готувалася церемонія святкування заснування Китайської Народної Республіки, куди була запрошена вся трупа народної творчості. Ду Мінсін на все життя запам'ятав, «як вони стояли перед площею Тяньаньмень і спостерігали за урочистою церемонією, відчуваючи урочистий момент, коли голова Мао Цзедун оголосив світові про заснування Китайської Народної Республіки» (Сю Фу, 2014: 68).

1.3. Старт музичної кар'єри, робота у консерваторії. Виступи на «Празькій весні»

Після заснування Нового Китаю Ду Мінсін вирішив розпочати свою музичну кар'єру і відкрив новий розділ свого творчого життя. У той час Центральна консерваторія знаходилася не в Пекіні, а в Даванчжуані, у Тяньцзіні. Молодий музикант приїхав до Тяньцзіня в кінці 1949 року і був прийнятий на роботу в Центральну музичну консерваторію на посаду викладача читання з листа, тренування слуху та гри на фортепіано, ставши одним із перших викладачів Центральної консерваторії.

Наприкінці 1949 року були створені колишня Нанкінська національна музична консерваторія, Музичний ансамбль Північно-східного коледжу літератури та мистецтва Лу Синя, музичний факультет коледжу літератури та мистецтва Північно-Китайського університету, музичний факультет

Національного пекінського художнього коледжу, Шанхай. Музичні навчальні заклади об'єдналися у Центральну консерваторію. 18 грудня того ж року Рада у справах уряду офіційно назвала школу музики Центральною консерваторією та призначила директора та заступників декана. У червні 1950 року у Тяньцзіні відбулася додаткова церемонія відкриття. У 1952 році до неї увійшов музичний факультет Університету Яньчін. Лише у 1958 році Центральна консерваторія переїхала на місце колишнього палацу Цинчунь у Фусінмень у районі Січен у Пекіні, де вона знаходиться і сьогодні¹³.

Ду Мінсін згадував, що коледж, розташований у Даванчжуані, спочатку був середньою школою, якою керували японці: «Тут були шкільні будівлі, класи, аудиторії та невелика кількість учительських гуртожитків. Після капітуляції Японії все це тимчасово залишалося порожнім. У цей час тут і було організовано Центральну консерваторію. Нинішня Центральна консерваторія була побудована радянськими фахівцями в перші дні визволення як музичне училище. Раніше на тому місці був королівський палац, і воно було місцем народження імператора Гуансюя» (там само: 70) .

Після заснування Нового Китаю відразу ж було створено Центральне міністерство культури, і воно призначило Хе Лутіна на посаду декана Шанхайської консерваторії. Перед від'їздом Хе Лутін запросив Ду Мінсіна поїхати з ним до Шанхаю, він обіцяв допомогти молодому музиканту продовжити там навчання. Але, на думку Хе Лутіна, якщо Ду Мінсін залишиться в Пекіні, то зможе там працювати і вчитися одночасно. У Пекіні буде створена нова Центральна музична консерваторія. Хе Лутін був переконаний, що у Пекіні Ду Мінсін мав більше шансів потрапити на навчання в Радянський Союз» (там само: 71).

Ду Мінсін вирішив залишитися в Пекіні, він був прийнятий на роботу в Центральну музичну консерваторію, яка у 1958 році переїхала до столиці, а музичне училище було об'єднано зі школою іноземних мов. Оскільки це було

¹³ Той навчальний заклад, що колись була Центральною музичною консерваторією в Даванчжуані, сьогодні є Тяньцзінською музичною консерваторією.

місце, де розташовувався імператорський палац, раніше воно було забороненим для відвідування. У той час Ду Мінсін працював викладачем сольфеджіо, навчаючи співу з аркуша, тренуванню слуху та грі на фортепіано. У процесі навчання музиці ці базові навички мають визначальне практичне значення.

Спів з листа – це вміння взяти будь-які ноти, прочитати їх і одразу заспівати. Для цього необхідно володіти знаннями теорії музики, розуміти різницю у висоті звуку та тривалості нот, розпізнавати динамічні позначення, знаки альтерації тощо. буд. При співі необхідно досягти точної висоти та ритму, співати чисто та виразно. Тренування слуху зазвичай включало прослуховування звуків, що виконуються на фортепіано, для того щоб навчитися розрізняти інтервали, акорди і ритми, а також вміти точно записувати почуті звуки або мелодії в нотному записі. Необхідно також вміти чути та розрізняти акорди, аналізувати їх функцію, вміти співати відповідно інтервали та акорди тощо. Крім того, в музиці, яку виконує оркестр, присутні також змішані тембри різних музичних інструментів. Тембри постійно змінюються, і учні повинні розрізняти їх у процесі тренування.

Ду Мінсін на заняттях з сольфеджіо для композиторів експериментував із записом нот для людського голосу. Це було виявом випереджальної свідомості, новаторською практикою. Природно, що музичний слух і навички у всіх різні: у когось глибші, у когось – більш поверхневі, рівень у когось вищий, у когось нижчий. Використання звучання фортепіано як допоміжного засобу в навчанні, безперечно, виправдано. Однак лише фортепіано цілком недостатньо – це було обмеженням попередніх умов. Ідеально було б: студентам вокального відділення більше слухати відчуття живого голосу, студентам інструментального відділення – краще розуміти тембр свого інструменту, студентам композиції та диригування – всебічно й глибоко знайомитися з особливостями різних тембрів тощо.

На першому занятті Ду Мінсін, на подив студентів, під час диктанту не використав фортепіано, а заспівав хунаньську народну пісню у пентатонному

ладі *фа-дієз цзюе*, яку вони також мали записати: «Літаки в небі гуркочуть: “У-у-у-у-у”! Люди на землі, не метушись, не поспішай, ей-е-ей-ей, не метушись, не поспішай!...» (Сю Фу, 2014: 264). Усі з великим інтересом, тихо слухаючи, записували, потім мовчки порівнювали, і нотний текст у всіх виявився в основному однаковим. Половини уроку вистачило, щоб вивчити народну пісню. На інших заняттях Ду Мінсін давав студентам записати фрагмент із п'єси «Лю Цяоер»: «Я тут листя шовковиці збираю, щоб шовкопрядів годувати...» (там само).

Органічне поєднання мови й мелодії, особлива ритмічна структура *баньянь* національної опери – усе це поставило студентів, знайомих із західною музикою, у «глухий кут». Вони не могли вловити відчуття, наче «герой без поля діяльності» (Сю Фу, 2014: 265), ноти у кожного вийшли майже свої, ситуація була ніяковою. Пізніше, обговорюючи, студенти особливо відчували, наскільки багата й глибока народна музика, і що для усвідомлення цього потрібен довгий досвід і постійне навчання.

Першим деканом Центральної консерваторії був Ма Сицун. У вільний час Ду Мінсін часто відвідував його невеликий будинок. Щовихідних кілька музикантів-однодумців з коледжу збиралися разом, щоб організувати невеликий концерт вихідного дня, зіграти в квартеті, виконати щось на фортепіано, розважитися та самовдосконалюватись. Ма Сицун завжди виконував партію першої скрипки. Хуан Фейлі¹⁴, скрипаль, який повернувся з Єльської музичної школи в США, щоби викладати в Центральній консерваторії, виконував партію другої скрипки. Шурін Ма Сицуна Ван Юцзянь грав на віолончелі, а Ду Мінсін – на альті. Ду Мінсін розповідав, як вони «вчотирьох разом грали струнні квартети Моцарта по дві-три години,

¹⁴ Хуан Фейлі (1917 – ?) – диригент, уродженець Паньюя, Гуандун. Працював доцентом музичного коледжу Фуцзянь. Закінчив музичну школу Єльського університету в США в 1951 році і того ж року повернувся до Китаю. Обіймав посади директора оркестрового факультету, директора диригентського факультету, доцента та професора Центральної консерваторії, був третім та четвертим директором Асоціації китайських музикантів та заступником голови Асоціації музикантів Тяньцзіня.

потім вечеряли» (там само) .

Згодом Хуан Фейлі згадував ті часи спілкування з Ду Мінсіном, яким виповнилося понад півстоліття: «Того року я повернувся зі США, щоб розпочати роботу в Центральній консерваторії. Оскільки коледж якийсь час не міг забезпечити мене житлом, директор Ма Сицун запросив мене тимчасово прожити у нього вдома. Протягом цього періоду Ма Сицун багато разів запрошував Ду Мінсіна та Ван Юцзяна до себе додому, щоб зіграти з нами квартет. Коли я зустрів пана Ду, він теж почав працювати в консерваторії. Наша співпраця була дуже приємною, до того ж це був мій перший музичний досвід після повернення до Китаю. Моє перше враження про пана Ду було дуже добрим. Він дуже добре грав на скрипці, мав гострий слух, був багатий на музичні таланти і дуже добре умів співпрацювати з іншими. Після початку семестру ми обидва викладали на композиторському факультеті, але бачилися не дуже часто, бо у нас був різний розклад занять. Незабаром, розуміючи його музичну обдарованість, його відправили вчитися до Радянського Союзу» (цит. за: Ван Юйхе, 1992: 51).

Інший музикант Дуань Пінтай¹⁵ згадував ті часи, коли він приїхав у Тяньцзінь у 1950 році і зустрів Ду Мінсіна у Лі Чансуня. На той час вперше було створено консерваторію, і всі вони були молодими. У початковий період багато нових творів (народні пісні, авторські пісні, інструментальна музика тощо) не мали фортепіанного супроводу. Але молоді викладачі композиторського відділення вимагали від старшокурсників написати для цих пісень фортепіанний акомпанемент. Ду Мінсін був чудовим піаністом, і його часто просили допомогти. Студенти іноді жартома говорили: зіграй, що хочеш, а ми це запишемо. Але Ду Мінсін завжди приймав виклик і миттєво щось вигадував. Він справді був «музичний геній фортепіанної імпровізації». Ще він дуже добре грав на скрипці. На моєму випускному концерті в 1951 він грав і

¹⁵ Дуань Пінтай (1926 – ?) закінчив композиторський факультет Центральної консерваторії у 1951 році. Після закінчення залишився викладати на композиторському факультеті на посаді професора, став завідувачем кафедри дослідження поліфонічної музики, отримав стипендію Державної ради.

на скрипці соло, і на альті в секстеті. Лу Цзі був дуже здивований і сказав йому: “якщо ти так добре граєш на скрипці, то тобі слід піти на оркестрове відділення, щоб викладати гру на скрипці”. Але в результаті він пізніше поїхав до Радянського Союзу вивчати композицію. Китай втратив великого скрипаля та піаніста, але придбав видатного композитора»¹⁶ (цит. за: Сю Фу, 2014: 74), – згадував Дуань Пінтай.

Ду Мінсін прожив майже півстоліття в будинку 43 по вулиці Баоцзя у Фусінмені району Січен в Пекіні, на території, де раніше розташовувався палац принца Цинчуна, а зараз знаходиться Центральна музична консерваторія. Його квартира, площею близько 50 квадратних метрів, розташована на першому поверсі нового професорського корпусу, поряд із входом до аудиторії коледжу.

Головна пам'ятка квартири композитора ховається у кабінеті, куди можна потрапити через вузьку вітальню. Там стоїть рояль *August Förster*, на корпусі якого час залишив строкаті сліди. Інструмент був виготовлений у Німеччині ручним способом всесвітньо відомою фірмою близько ста років тому. Хоча інструмент виглядає трохи застарілим, вишукані візерунки на ньому наголошують на його цінності і приховують таємниці часу. На стіні за роялем, ряд за рядом, акуратно розташовані CD з музикою Ду Мінсіна, створеною більш ніж за півстоліття.

Ду Мінсін вважає це фортепіано, яке було з ним понад півстоліття, своїм улюбленим інструментом та «його другою половиною»: **«Фортепіано – моє кохання на все життя** (виділено Ц.Ю.). З того моменту, як я познайомився з музикою, воно завжди було зі мною в процесі навчання і творчості протягом півстоліття, даючи мені мудрість і силу. **Щоразу, коли я завершую свої нові ідеї та відчуваю їх на фортепіано, це завжди приносить мені захоплення та**

¹⁶ Дуань Пінтай також захоплювався музичною пам'яттю Ду Мінсіна: «Обдарованість Ду Мінсіна також виявлялася в тому, що він був здатний чути окремо зіграну ноту, і мав виняткову музичну пам'ять. Одного разу, коли ми зустрілися, я випадково згадав п'єсу для скрипки, яку він зіграв для мене далекого 1951 року, і він недбало її заспівав. Минуло понад півстоліття, а він все ще її пам'ятає! Це справді незвичайно для пересічних людей» (там само: 74).

радість (виділено Ц.Ю.)» (Ши Циньюе, 2016: 52).

Рояль Ду Мінсіна має цікаву історію. Країна переживала не найкращі часи, і люди мали мало грошей. Однак Ду Мінсін після того, як він повернувся з гастролей Індонезією, мав деяку суму грошей. У той час він працював помічником викладача в Центральній консерваторії в Даванчжуані, в Тяньцзіні. Він почав працювати у консерваторії, але в нього ще не було фортепіано. Він засмучувався: Як так? Я граю на фортепіано, але я не маю фортепіано?». Він купив своє перше фортепіано *Moutrie*, воно коштувало великих грошей і було вироблено в Шанхаї на фабриці з виробництва фортепіано, якою керував британський бізнесмен. У той час він Ду Мінсін жив у окремій кімнаті в гуртожитку і почував себе цілком задоволеним.

Але одного разу до нього несподівано зайшов майстер з ремонту фортепіано, який був знавцем цих інструментів. Гуляючи аукціонним будинком у Тяньцзіні, він звернув увагу на рояль *August Förster*, який був перевезений з Харбіна одним росіянином, який хотів виїхати на кораблі з порту Тяньцзінь за кордон. У перші дні звільнення деякі іноземці залишали Китай. Вони мало знали про політику Комуністичної партії і мали деякі побоювання. Продати рояль у Харбіні росіянин не зміг. Хоча в Харбіні було багато іноземців, музичної школи там не було, тому мало хто купував фортепіано. Але в Тяньцзіні функціонувала Центральна консерваторія і проводилося безліч музичних заходів, тому він відправив рояль з Харбіна в Тяньцзінь.

Побачивши *August Förster*, майстер Баокана звернувся до Ду Мінсіна зі словами: «Пан Ду, я знайшов скарб! Але грошей, щоб купити його самому, я не маю» (цит. за: Сю Фу, 2014: 77). Ду Мінсін довго вагався, бо вже мав піаніно, і воно було нове. Побачивши, що музиканта це не особливо хвилює, майстер сказав: «Не сумнівайтеся і купіть його швидше, інакше за кілька днів його купить хтось інший, і Ви більше такого не побачите. Хоча цей рояль і старий, він вироблений відомою німецькою фірмою і є набагато кращим за Ваш інструмент» (там само).

Почувши аргументи майстра Баокана, Ду Мінсін пішов подивитися

інструмент. У нього ще залишилися гроші, і він міг собі дозволити дорогу покупку. Побачивши рояль, він закохався в нього з першого погляду і вже не міг від нього відірватися, тому відразу ж його купив. Так у нього опинилося два фортепіано: піаніно *Moutrie* та рояль *August Förster*. Почавши їх порівнювати, Ду Мінсін зрозумів, що у піаніно був зовсім нецікавий, «дерев'яний» звук, і він без вагань продав його за первісною ціною художній школі. Хоч зовні *August Förster* виглядав трохи старішим і пошарпаним, набагато негарнішим за новий *Moutrie*, але він виявився зовсім іншим за звуковими якостями інструментом.

Майстер Хуан Баоканг після покупки трохи попрацював над відновленням інструменту і замінив елементи, що здавалися йому зношеними. З того часу рояль *August Förster* став улюбленим інструментом музиканта і завжди був із композитором. Він говорив: «Я не люблю порівнянь, не люблю обговорювати інструменти. Я грав на хороших і дорогих фортепіано, а також – на звичайних інструментах. Звук звичайного фортепіано сухий, він мені нагадує дерево. Але у мого роялю звук зовсім інший, із насиченими тембрами, великим діапазоном гучності та гарним резонансом¹⁷. Цей рояль приніс мені багато щастя і залишився зі мною назавжди. Коли я пишу свої власні твори, я зазвичай йду до рояля, щоб послухати їх, перш ніж доробляти. Дотик до нього викликає у мене своєрідне задоволення, і я повністю поринаю в музику. Бувають і такі моменти, коли я пишу прямо на фортепіано. У деяких із моїх нинішніх робіт я не використовую фортепіано. Вся музика у моїй голові. Але перш ніж завершити твір, мені обов'язково треба зіграти його на фортепіано, послухати й внести невеликі корективи» (Сю Фу, 2014: 79).

Розповідаючи про фортепіано, Ду Мінсін захоплюється і розкриває його таємниці. На думку композитора, багато батьків, купуючи дитині інструмент, не розуміють, хороший він чи поганий, багато, можливо, стикаються з

¹⁷ У Ду Мінсіна також була скрипка ручної роботи. Він також купив її, оскільки вмів грати на цьому інструменті. На жаль, під час Культурної революції сім'я не мала грошей, тому її довелося продати.

фінансовими обмеженнями. Якщо резонансна дека відносно низька, звук буде стукати без будь-якої вібрації. Багато чого залежить від рами рояля, її конфігурації та розміру. Можливо, справа в правильному поєднанні компонентів і розрахунках. Під час відтворення звук у поганого фортепіано буде дуже тонким, слабким, як у старого клавесина, і слухати його буде неможливо (там само).

У 1988 році Ду Мінсін вдруге відвідав Гонконг, щоб дати спеціальний концерт. Він пішов у музичний магазин, щоб запитати, чи можливо відремонтувати його рояль, у якого зносилися молоточки. Власник магазину був сповнений ентузіазму і розповів, що у них є ділові стосунки з німецькими виробниками фортепіано і що в магазині також продаються деякі німецькі піаніно. Він записав номер рояля і під час свого візиту до Німеччини сказав виробнику, що є такий рояль, який належить його другу, композитору. Він попросив подивитися, чи є на нього підходящі молоточки. Для музичного магазину це виявилось відносно просто. Німецький виробник безкоштовно подарував Ду Мінсіну набір молоточків для фортепіано, вважаючи, що йому, як композитору, який досі грає на столітньому роялі їх фірми, слід просто так подарувати гарний набір молоточків. Після відновлення рояль знову продовжив супроводжувати Ду Мінсіна у його творчій кар'єрі.

В останні роки Ду Мінсін із сумом зазначав, що найкращими фортепіано у світі вважаються інструменти фірми *Steinway*. Але такий рояль дуже дорогий. У консерваторіях Китаю, всі педагоги, що викладали гру на фортепіано, прагнули мати *Steinway*. Ось, наприклад, Ланг Ланг та його дочка грають на роялях *Steinway*, які коштують мільйони. Більшість людей взагалі не можуть дозволити собі рояль. Але цей бренд визначає найвищу якість, і інший звук. Рояли *Steinway* давно використовуються в кращих концертних залах світу, він став стандартом, і якщо використовувати роялі інших марок, то в залі якість концертного виконання буде значно гіршою (там само: 80).

В 1951 році здійснилася друга подорож Ду Мінсіна за кордон, оскільки Китай вперше направив делегацію своїх музикантів для участі в

Міжнародному музичному фестивалі «Празька весна» — одному з найвідоміших форумів у Європі і світі. Він проводиться щовесни у Празі, столиці Чеської республіки, починаючи з 1946 року, за аналогією музичного фестивалю в австрійському Зальцбурзі, рідному місті Моцарта. На міжнародному музичному фестивалі «Празька весна» протягом трьох тижнів виступали відомі музиканти – оркестри, солісти та співаки з десятків країн та регіонів Європи, Азії та Америки, презентували свої програми.

Участь у «Празькій весні» – був першим виходом представників китайської музичної культури на міжнародну арену, а також впершим заходом в історії в Нового Китаю. У цьому музичному фестивалі взяли участь відомий музикант Ма Сицун, піаністка Чжоу Гуанрен та співаки Юй Ісюань і Го Ланьїн. Делегацію очолював Ма Сицун. Ду Мінсін був одним із членів групи, оскільки він знову акомпанував співакам на фортепіано. Йому було лише 23 роки.

Ду Мінсін згадував, що для нього стало благословенням присутність на фестивалі: «Ми їхали до Праги на фестиваль, переважно для того, щоб представити твори китайської музики. Усі знають про класичну музику, але не багато жителів Заходу розуміють, що таке сучасна китайська музика, тому ми збиралися її показати.

Ма Сицун – скрипаль, і переважно він грав свої скрипкові твори. Потім виступала співачка Юй Ісюань, яка на той час була завідувачем відділення вокальної музики Центральної консерваторії. З нами поїхала також Чжоу Гуанрен, найкраща піаністка Шанхаю того часу. Вона була представницею молодого покоління. Ма Сицуну, Юй Ісюаню та Го Ланьїн потрібен був акомпанемент на фортепіано. З нами був також народний артист Бянь Цзюнь, який грав на *баньху*, і виконавець народної музики Лю Гуаньюе – трубач, народний артист, який дуже добре грав на сопілці» (там само: 82).

Спочатку планувалося, що на концерті акомпанувати буде тільки Чжоу Гуанрен, але пізніше виявилось, що для неї однієї завдання буде надто важким. Власні виступи соло на фортепіано та акомпанемент для всіх інших учасників делегації лягли б на неї важким тягарем. Ма Сицун знав Ду Мінсіна ще з часів,

коли він викладав у школі Юкай. В останній момент Ду Мінсіна за рекомендацією Ма Сицуна включили до складу делегації концертмейстером.

Так Ду Мінсін і ще вісім китайських музикантів прибули до Праги – культурного центру та одного з найкрасивіших міст Європи. «Місто тисячі веж», як називали Прагу, вразило Ду Мінсіна. 12 травня музичний фестиваль офіційно стартував. Це був день роковини смерті Б. Сметани, чеського композитора, піаніста і диригента, основоположника чеської класичної музики. Юний Ду Мінсін був у піднесеному настрої. Він відчував неповторне культурне зачарування цим європейським містом. Репертуар музичного фестивалю включав класичні твори відомих композиторів різних періодів минулого, а також прем'єри деяких видатних творів сучасних композиторів. У той же час музичний форум надавав можливість молодим артистам продемонструвати свої таланти.

Щоб проілюструвати на фестивалі досягнення китайської музичної творчості, китайська делегація привезла програму з національного репертуару і влаштувала спеціальний концерт для представлення китайських творів. Ма Сицун грав свої власні твори на скрипці. Чжоу Гуанрен, яка ніколи до цього не мала в програмі китайської музики, цього разу виконала «Флейту пастушка» Хе Лутіна та «Барабан» Ма Сицуна, які завоювали схвалення публіки. Так вперше китайська фортепіанна музика дебютувала на європейському міжнародному музичному фестивалі, спричинивши певний фурор.

На зустріч із китайськими музикантами приїхав особисто міністр культури Чехії. Під час співбесіди обійшлися без перекладача. Багато чехів говорять німецькою, а Чжоу Гуанрен дуже добре володіла німецькою та англійською мовами, оскільки народилася у Німеччині. Її дідусь був першим відомим діячем Китаю у фінансовому секторі Шанхаю, який займався «вестернізацією», а батько навчався в Німеччині та отримав докторський ступінь у галузі машинобудування. Ма Сицун вільно говорив французькою був перекладачем. Ма, і Юй Ісюань володіли англійською, і тільки Ду Мінсін нічого не розумів. У нього були невеликі знання англійської мови, але їх було

недостатньо для спілкування. Загалом делегація справила дуже гарне враження.

Після виступу в Празі китайські музиканти здійснили поїздку Чехословаччиною, відвідавши кілька міст. На той час Чехія та Словаччина були однією країною. У нинішній столиці Словаччини Братиславі проводилися концерти, а також виконувались китайські твори. Чжоу Гуанрен виконала фортепіанне соло «Inspiration» Ма Сицун та «Флейту пастушка» Хе Лутіна. Ці твори були дуже відомі у Китаї та відзначені нагородами. Го Ланьїн заспівала уривки з опери «Лю Хулань», а також уривки з нових китайських опер, таких як «Одруження Сяо Ерхея». Го Ланьїн – співачка національних опер, а Юй Ісюань – представниця вокального бельканто, солістка, а також виконавиця китайських пісень. Ду Мінсін акомпанував, а також заспівав кілька уривків із італійських опер. Ма Сицун грав власну сюїту для скрипки «Тибетські звукові вірші», а Ду Мінсін акомпанував йому. Цей тричастинний цикл він написав у 1941 році на основі народних мелодій Тибету.

Китайські музиканти не лише давали концерти, а й записували платівки у Празі. Після запису альбому Ду Мінсін отримав гонорар. Усі гроші було передано посольству Китаю. У той час грамплатівки мали швидкість обертання 78 об/хв і на одну платівку містилося не так багато, тому репертуар, який в принципі був такий самий, як і репертуар концерту, але однієї платівки не вистачало. Після запису платівок делегація повернулася до Китаю, тому оригінальних записів їм не дісталось. Пізніше Ду Мінсін просив знайомих китайців у Чехії дізнатися про їх записи, але вони так і не знайшлися.

Ду Мінсін вважав, що виступ на цьому фестивалі китайців дуже вплинув на уми європейців і дозволив людям з інших країн зрозуміти деякі аспекти нової китайської музики. Коли в той час пролунав скрипковий концерт, який мав певний рівень, слухачі зрозуміли, «що не такий уже він убогий і марний, як усі уявляли. Знаєте, це було 1951 року, і було нелегко, але дуже важливо для новоствореного Китаю» (там само: 85).

1.4. Навчання композиції. Московська консерваторія

Ду Мінсін завжди мріяв про композицію, але до 1950-х років систематичного навчання у нього не було. «Я не міг упокоритися, – згадував Ду Мінсін. – У двадцять років я розумів: моя техніка гри вже не наздожене однолітків, але писати музику я можу тут і зараз» (там само: 85). На іспиті в Ду Мінсін грав бетховенську сонату до-дієз мінор, яку назвають «Місячною». Професор, що слухав студента, усміхнувся і відзначив, що той граєте твір як композитор, а не піаніст. Він не помилився – через рік молодий музикант перевівся на відділення композиції.

Ще взимку 1950 року, після повернувся до Китаю з Індонезії, Ду Мінсін зустрівся з Цао Шицзюнем. Ду Мінсін був дуже схвилюваний і неодноразово вітався з ним. Цао Шицзюнь був дуже позитивно налаштований до нього, він сказав, що наступним кроком у навчанні Ду Мінсіна він бачить навчання у консерваторії Радянського Союзу, якщо буде така можливість. Він пояснював тоді молодому перспективному учню, що для справжнього результату в музиці замало природної геніальності, також необхідні можливості та наполеглива праця. Навчання в Радянському Союзі виявилася однією з таких складових. Але ця можливість також була підкріплена зусиллями та енергією Чжао Сі, який після звільнення був директором Головного управління Міністерства культури. Саме він посприяв тому, що Ду Мінсін зміг поїхати до Москви навчатися композиції.

Резолюція Чжао Сі «Прошу розглянути» та лист до Міністерства освіти стали перепусткою у нове життя. Чжао Сі, ризикуючи репутацією, підтримав «бунтаря», а Ду Мінсін довів: іноді відмова від практичності заради покликання – єдиний шлях до слави. Згадуючи момент рішення змінити фортепіано на композицію, Ду Мінсін називав його вибором, що визначив все його життя. Лю Шикунь та Ін Ченцзун, які були «зірками» свого покоління, почали грати у шість років. Ду Мінсін почав навчання фортепіанному виконавству в п'ятнадцять років – надто пізно, щоб наздогнати їхню віртуозність. На переконання Ду Мінсіна, якби він не ризикнув, став би

пересічним педагогом, а не творцем.

У листопаді 1952 року до Китаю приїхала перша масштабну культурна делегація з СРСР. Серед її учасників був і Михайло Чулак – заступник голови Комітету з мистецтва Ради Міністрів СРСР, чий візити до Шанхайської консерваторії та на мітинги у Чунцині стали символом епохи. М. Чулак, як музикант і чиновник, приділяв особливу увагу розвитку китайської музичної освіти. Два семестри перед навчанням у Радянському Союзі Ду Мінсін вивчав російську мову у російському коледжі. На той час в Китаї було багато радянських вчителів, які викладали в середніх школах. «Якби ми не вчили мову, ми дійсно не змогли б навчатися в Радянському Союзі, оскільки нічого не розуміли би» (там само: 70), – стверджував Ду Мінсін.

Влітку 1954 року Ду Мінсін сів у потяг до Москви. Досвід викладання сольфеджіо приніс Ду Мінсіну велику користь. Пізніше, коли він поїхав навчатися за кордон до Московської консерваторії і перейшов з фортепіанного відділення на відділення композиції, він, спираючись на свої міцні навички, легко склав іспит. Коли куратор оголосив, що він по композиції буде навчатися в класі професора Чулак, Ду Мінсін ледве стримав сльози. Це рішення змінило не лише його долю, а й китайську музику.

Михайло Іванович Чулак – видатний радянський композитор, професор, директор Великого театру, авторитет якого у світі мистецтва залишався незаперечним. Крім викладання в консерваторії, він щоденно відповідав за постановки театру, де щовечора йшли спектаклі різних жанрів: від опер до симфонічних концертів. Незважаючи на колосальну зайнятість, М. Чулак зробив виняток для іноземного студента Ду Мінсіна, розпізнавши в ньому рідкісний талант, – так він став його єдиним учнем із Китаю за всю його педагогічну практику.

«Мені неймовірно пощастило вчитися у маестро», – згадував Ду Мінсін, – «коли я потрапив до його класу по композиції, йому було близько п'ятдесяти, а сивина у волоссі лише підкреслювала його мудрість» (там само: 97). Ще з осені 1952 року, коли М. Чулак відвідав Китай, виникла його симпатія до

країни, її культури та представників. Уроки проходили у неформальній обстановці — прямо у кабінеті директора Великого театру, де професор поєднував адміністративні завдання з педагогікою. «Завдяки його керівництву я, композитор-початківець, зміг поринути у професійну творчість» (там само: 98), — підкреслював Ду Мінсін.

Заняття з композиції відбувалися індивідуально двічі на тиждень, проте Ду Мінсін, на відміну від однокурсників, займався в кабінеті директора Великого театру — це стало ще одним свідченням особливого ставлення М. Чулакi до свого студента. Методика професора відрізнялася строгістю та унікальним підходом. Перед кожним уроком студент повинен був зробити письмові вправи, які М. Чулакi детально розбирав: аналізував структуру, розвиток мелодії, гармонійні побудови та фактуру. Критикуючи недоліки, він відразу ілюстрував правки на фортепіано, показуючи, як удосконалити роботу. «Він не просто вказував на помилки — його пальці на клавішах перетворювали теорію на живий звук» (там само: 100), — пізніше згадував Ду Мінсін.

Особливо яскраво у пам'яті учня зберігся перший урок. Вчитель дав завдання — створити інструментальну п'єсу з однією темою у тричастинній формі, попередньо вивчивши зразки з бібліотеки консерваторії. Професор докладно пояснив структуру майбутнього завдання: твір має складатися з експозиції, де викладається основна тема в основній тональності, розробки, в якій відбувається розвиток теми через модуляції з наростанням динаміки до кульмінації, і, нарешті, репризи, де тема повертається в динамічному відтворенні, та кодою.

Ду Мінсін виконав завдання, створивши скрипкову сольну п'єсу з фортепіанним акомпанементом. М. Чулакi зробив зауваження до розробки другої частини, яка, на його думку, страждала від дисбалансу мелодії та гармонії. Він сів за рояль, і став аналізувати фактуру. Професор вважав, що висхідна мелодія при низхідній гармонії створює певну напруженість. «Тоді я зрозумів, як теорія оживає на практиці» (там само: 100), — зізнавався Ду Мінсін. У кульмінації твору він використав поради свого вчителя, які були

точними: він пояснив, як розширити середній розділ, вивести музику до емоційного піку, підготувати фактуру для репризи та плавно повернути основну тональність.

Завдяки системному підходу вчителя Ду Мінсін став швидко рухатися вперед. Успіх надихнув його на створення другого твору – скерцо для скрипки. З другою п'єсою він впорався швидше, але перехід від швидкої частини до повільної знову вийшов різким. Професор, розглянувши роботу, порадив додати кілька тактів для плавності і пояснив: «Уявіть бігуна: він не зупиняється миттєво, а сповільнює крок, і тільки потім завмирає. Музика вимагає такої ж поступовості» (там само). М. Чулакі наголошував: короткий перехід – створює відчуття урвища, а надто довгий – позбавляє динаміки. Тому ідеал – баланс, у якому модуляція сприймається природно. Цей урок став для Ду Мінсіна ключовим: він усвідомив, що різкі зміни емоцій руйнують цілісність твору, а гармонійні переходи – основа професійної композиції.

Дві скрипкові п'єси Ду Мінсіна, написані під керівництвом М. Чулакі, були включені до програми концерту студентських робіт. Професор особисто попросив колегу-скрипаля з оркестрового факультету Д. Циганова, щоб він організував виступ і виконав скрипкову партію, а сам Ду Мінсін акомпанував йому на фортепіано. Після виступу Циганов, відомий педагог Московської консерваторії імені Чайковського, зауважив М. Чулакі, що його учень чудово володіє скрипкою. Інакше він ніяк не може пояснити плавність фактури і майстерне використання технічних прийомів подвійних нот. Цей чудовий досвід захопив молодого композитора, який усвідомив, що «музика, немов універсальна мова, немає кордонів» (там само: 103). Діалог з маестро Д. Цигановим став цьому підтвердженням: композиторське майстерність народжується з глибокого розуміння інструменту.

Ду Мінсін приступив до свого третього твору – фортепіанного етюд¹⁸.

¹⁸ Ду Мінсін згадував: «Фортепіанні твори мають важливе місце в моїй творчій кар'єрі. Мій перший фортепіанний твір “Етюд” був створений на першому курсі Московської консерваторії. Спочатку я планував написати два фортепіанних концертних твори – один

Твір був написаний у тричастинній формі зі збереженням структури першого розділу, додаванням додаткового епізоду перед репризою. Однак М. Чулакi, прослухавши ескіз, одразу вказав на ваду: «Інтервал руйнує цілісність. Реприза має йти без паузи, підкоряючись єдиному імпульсу. Музика має бути лаконічною», – підкреслив професор, – «Зайві елементи лише послаблюють драматургію» (там само: 106). Цей урок змусив Ду Мінсіна переосмислити підхід до музичної форми: «Правила композиції – не догма. Навіть у тричастковій формі реприза не зобов’язана копіювати експозицію» (там само).

На другому курсі М. Чулакi доручив Ду Мінсіну створити фортепіанні варіації. Після виконаного завдання професор зробив дві правки. Перше виправлення полягало в тому, що у фінальних тактах другої швидкої варіації Ду Мінсін повторив основну тему. «Вчитель прибрав лише одну ноту – фінальне “до” у мелодії, перенесши її до басової партії лівої руки як довгий бас. Здавалося б, дрібниця, але музика набула грайливості та інтелектуальної витонченості. Це було осяяння!» – згадував молодий композитор.

Друге ключове виправлення професора стосувалося драматургії варіацій: шоста і сьома варіації, обидві швидкі, створюючи монотонність. М. Чулакi запропонував вставити між ними *Adagio* – повільну варіацію. Професор пояснив, що контраст темпів та характерів обов’язковий у варіаційному циклі. Без цього форма втрачає сенс. Ці уроки стали для Ду Мінсіна одкровенням: навіть у рамках суворих правил жанру можливі сміливі, але продумані відхилення.

Після завершення роботи над варіаціями М. Чулакi запропонував Ду Мінсіну взятися за струнний квартет, розбивши роботу на етапи: дві частини за семестр, чотири – за навчальний рік. Перша частина далася відносно легко,

“повільний”, інший – “швидкий”. Друга п’єса після перегляду моїм викладачем композиції професором М.Чулакi був визнаний більш віртуозним, ніж ліричним, і перероблений у “Етюд”. “Фортепіанні варіації” були завершені на другому курсі, тоді ж були написані п’єса для скрипки соло, фортепіанне тріо, пісня “Співає негритянська дівчина” та інші» (Сю Фу, 2014: 242-243).

проте *Adagio* зажадало напруженої роботи. Складність полягала у тому, щоб побудувати поліфонічний діалог між інструментами, голоси повинні перегукуватися, відтворюючи інтонації теми, зберігаючи ясність фактури.

Третя частина скерцо була написана в швидкому темпі з використанням терцій, які надали гостроти звучання. Її ступінчаста структура контрастувала з повільним розділом в середині. Професор наполягав, щоби сполучні епізоди бути більш органічними, «як дихання між фразами» (там само: 105). М. Чулакі наголошував, що природність модуляцій є ключем до цілісності форми, а середня частина – це «випробування майстерності, де баланс між лаконізмом і лірикою стає мистецтвом» (там само). Відтоді Ду Мінсін усвідомив, що «навіть у строгих рамках класичної форми композитор залишається творцем, а не ремісником» (там само).

Струнний квартет став для Ду Мінсіна своєрідним щаблем до більш амбітної мети – симфонічної музики. Після його завершення М. Чулакі доручив учневі написати симфонічну увертюру в сонатній формі, наголосивши: «Соната – це драма, де теми-персонажі вступають у конфлікт» (там само: 107). Професор детально описав структуру твору, який він очікував почути від учня: «Спочатку пишеш експозицію – дві контрастні теми (головну та побічну), що задають драматургічний стрижень. Далі – розробку, де інтенсивно розвиваєш теми через конфлікт, модуляції та наростання напруги. І, нарешті, реприза, в якій відбувається повернення тем у вихідну тональність, але з трансформацією характеру, що пом'якшує протистояння» (там само).

М. Чулакі намагався донести учневі, що сонатна форма – це не схема, а живий організм. У розробці теми мають «боротися», а в репризі – набувати нового змісту. Оскільки це був перший досвід роботи з оркестровим твором, М. Чулакі запропонував Ду Мінсіну поетапний підхід: **спочатку створити фортепіанну партитуру для опрацювання ідей; а потім перекласти її на оркестр з огляду на темброві можливості інструментів** (виділено Ц.Ю.). По суті, це був метод написання симфонічних творів, започаткований ще Л.Бетховеном, який намагався відобразити в музиці конфліктність, втілюючи

його спочатку у фортепіанному звучанні, а лише потім – перетворюючи на оркестрову партитуру. В такий спосіб німецький геній збагачував фортепіанну фактуру, яка виявляла подібність до оркестрової за об'ємом та щільністю, симфонічним характером динаміки, оркестровими прийомами. Подібні композиторські засоби музичного розгортання розширюють звуковий ресурс фортепіано та сприяють створенню нових піаністичних прийомів виконання (Чернявська, 2015: 121).

Таким чином, слід за Л. Бетховеном, Ду Мінсін опановував навички **мислити на фортепіано оркестрово, усвідомлювати політемброві можливості фактури, змодельованої засобами монотембрового інструменту** (виділено Ц.Ю.): «Так я навчився відчувати музику об'ємно – не як набір нот, а як діалог тембрів» (Сю Фу, 2014: 102).

М.Чулакi, розбираючи з Ду Мінсіном основи оркестрування, наче розкладав перед ним палітру художника: «Кожен інструмент – це свій звуковий колір. Труба – яскрава мідна фарба, гобой – прозорий, як ранок, струнні – тепле полотно, на якому все тримається» (там само). Він пояснював, що новачкам варто починати з простого: використовувати кожен інструмент у його найкращому «голосовому» діапазоні. Для цього професор рекомендував уявити, ніби ти просиш співака взяти найзручнішу ноту – так і скрипка зазвучить впевненіше. Особливу увагу він приділяв поєднанням різних тембрів. На його переконання, якщо труба та гобой повторять одну тему у верхньому регістрі – це блиск. Але якщо трубу замінити кларнетом, мідний блиск потьмяніє, немов сонце за хмарою.

Ду Мінсін записував зауваження в блокнот, відзначаючи, як важливо не змішувати дерев'яні та мідні тембри в одному фактурному шарі: «Не забувай, що духовики – живі люди, – додавав Чулакi. – Їм треба дихати! Став паузи, як коми в реченні, інакше музиканти задихаються, а музика втрачає ясність» (там само: 105). Для струнних він радив чітко вказувати штрихи: «Над нотами пиши, як вести смичок – плавно чи уривчасто. А технічні прикраси – трелі, швидкі пасажі – позначай знизу. Так виконавець одразу зрозуміє, де виразність,

а де віртуозність» (там само).

Уроки професора, за словами Ду Мінсіна, нагадували навчання ремеслу у старовинного майстра, оскільки він не просто пояснював правила, а навчав чути, як «дихає» оркестр. Навіть у дрібницях, як розміщувати паузи, ховалася логіка живого виконання. Кожну роботу Ду Мінсіна М. Чулакі ретельно перевіряв, пояснюючи, що Музична форма – це каркас, це – логіка: «Безлад у нотах – це хаос у думках» (там само). Систематично освоюючи західні техніки, Ду Мінсін перетворював уроки композиції на творчі експерименти. Його «Варіації» для фортепіано, квартет, оркестрова сюїта «Пастушка і ткаля» народжувалися на стику суворих правил та натхнення. «Ви ніби будете міст між математикою та поезією» (там само: 107), – жартував його наставник, схвалюючи чіткість форм і сміливість задумів.

У Китаї існує приказка: «Першим місяць побачить той, хто стоїть біля води та на вежі». Ду Мінсін втілював цю мудрість, опинившись поруч із таким «маяком», як професор Чулакі – директором Великого театру та педагогом Московської консерваторії. Радянська культура 1950-х років, з її шедеврами постановок Великого театру «Лебединого озера» чи «Євгенія Онегіна», здавалася недосяжною висотою для молодого китайського музиканта. Але М. Чулакі відкрив учневі шлях у цей світ. Після уроків часто пропонував дивитися постановки опер, віддаючи Ду Мінсіну конрамарки у ложе директора. Той як спраглий знання студент ніколи не відмовлявся. Сидячи в оксамитових кріслах директорської ложі, він поринав у спектаклі Великого: від балету «Спляча красуня» до драматичних опер. Кожен вечір ставав для нього уроком, він вбирав кожну мить, спостерігаючи, як музика пожвавлює сцену. Ці враження, мов насіння, проростали в його творчості й свідомості. «Професор не просто вчив писати ноти – він подарував мені цілий всесвіт, де музика стає плоттю та кров'ю вистави» (там само: 104), – підсумовував Ду Мінсін свої враження від навчання.

Роки навчання в Московській консерваторії стали для Ду Мінсіна «золотим століттям» – часом, коли музика, немов океан, забирала його у світ

чистої творчості¹⁹. Але відлуння політичних буревієв досягло навіть й цього надзвичайного світу. 1958 року, коли Китай захлеснула «хвиля проти правих», тисячі інтелектуалів опинилися в опалі, звинувачені в «контрреволюційному ухили». Ду Мінсіна, що знаходився за тисячі кілометрів, зарахували до «другорозрядних» – нібито «безідейних професіоналів», чужих для народу.

¹⁹ Якось, спостерігаючи з директорської ложі за оперою «Євген Онегін», Ду Мінсін став мимовільним учасником закулісного етикету. Ленського того вечора співав О. Масленников – знаменитий тенор, випускник Московської консерваторії та однокурсник Го Шучжєня, першого китайського студента, відправленого на навчання до СРСР. Завершивши арію, артист, як завжди, повернувся до директорської ложі і схилився в поклони, очікуючи побачити директора театру. Яке ж було його здивування, коли замість М. Чулакі сидів у кріслі молодий китаєць! Масляних, зніжковівши, все ж завершив жест, а Ду Мінсін, згадуючи цей випадок, сміявся: «Я відчував себе хлопчиськом, що випадково потрапив на трон!». Інший яскравий епізод пов'язаний із балетом «Червоний мак» (пізніше – «Червона квітка») Р. Глієра, де головну партію танцювала сама Галина Уланова. «Її Одетта в “Лебединому озері” була ніби зіткана з повітря та смутку, – захоплювався Ду Мінсін. – А в “Ромео та Джульєтти” вона перетворювала кожен жест на вірш». Радянський кінорежисер С. Ейзенштейн називав Уланову «богинєю, в рухах яких звучить музика». 23 грудня 1960 року, на прощальному виступі балерини в «Шопеніані», Ду Мінсін сидів у залі, приголомшений: «Здавалося, її танець зупинив час. Тоді я зрозумів, що сценічна музика – це не просто тло, а душа вистави». Ці враження пізніше втілювалися у своїх роботах, де мелодія і рух стали нероздільні. «Червоний мак» – танцювальна драма, що стала мостом між культурами. Її сюжет, що розгортається в китайському Даляні, розповідав історію кохання радянського моряка і китайки. гості: китайська військова делегація на чолі з маршалом Пен Дехуаєм, вчені з Академії наук з Го Моро та партійна група з Пекіна під керівництвом Пен Чжєня. «Це був не просто спектакль, а символ дружби наших народів», – пізніше згадував Ду Мінсін. Він згадував, що Галині Уланові в ті роки вже було за сорок – вік, коли балерини зазвичай прощаються зі сценою. Дізнавшись, що Уланова танцює в «Червоному маку», його однокурсник Цюй Вей (майбутній автор опери «Сивовласа дівчина») загорівся ідеєю: «Квитки розпродані, але ж ти вчишся у директора театру! Попроси два місця – не можна прогаяти таке!». Надія виявилася марною. «Квитків немає навіть у мене», – відповів Чулакі телефоном, і голос його звучав безпорадно. Почувши це, друзі «ніби провалилися в крижану воду», але професор, бачачи їхній розпач, знайшов вихід: «Приходьте за лаштунки до початку. Спробуємо влаштувати». Увечері, пробравшись за сцену, вони застали М. Чулакі в оточенні артистів, що метушаться. «Це мої студенти з Китаю, – звернувся він до літньої жінки у вбиральні. – Влаштуйте їх як зможете». Бабуся, оглянувши зал, махнула на другий ярус: «Місця тільки в технічній будці. Сховаєтеся там, але увійдете після всіх, а підете до світла». «Ми погодилися б і на горище! – сміявся пізніше Ду Мінсін. – А виявилось, найкращі місця: просто над оркестром, наче всередині самої музики». Вистава стала для них одкровенням: «Уланова, незважаючи на роки, парила над сценою. Здавалося, час відступив перед її талантом». Так Ду Мінсін і Цюй Вей опинилися в царській ложі Великого театру – місці, куди після революції не ступала нога навіть радянських вождів. «Ми відчували себе авантюристами, – сміявся пізніше Ду Мінсін. – Бабуся-білетер шепотіла: “Заходьте, коли світло згасне, а йдіть до оплесків. Щоб ніхто не помітив”». Лише пізніше вони дізналися, що сиділи в ложі, що сторіччями призначена тільки для коронованих осіб. Дві години вони провели, затамувавши подих: Уланова в «Червоному маку» ширяла над сценою, а оркестр звучав ніби спеціально для них двох. «Я розрізняв кожен зітхання скрипок, кожен шарудіння пачки, – згадував Ду Мінсін. – Пізніше, пишучи балетну музику, я подумки повертався в ту ложу: як Уланова завмирала на пуантах, ніби торкаючись зірок». М. Чулакі, дізнавшись про їхню пригоду, лише посміхнувся: «Царська ложа – для тих, хто служить мистецтву. Ви її заслужили». Ця фраза стала для учня наказом на все життя. «Коли говорю про це, досі сміюся, – зізнавався Ду Мінсін. – Ми, два голодні студенти, сиділи в золоченій ложі, а Уланова танцювала неначе тільки для нас. Дякую вчителю – він подарував мені не квитки, а цілий всесвіт натхнення» (Сю Фу, 2014: с. 100-110).

Влітку 1958 року, за кілька місяців до закінчення консерваторії, Ду Мінсін отримав наказ про негайне повернення до Китаю для «ідеологічної трансформації». Він отримав лист в Китаю, в якому від нього вимагали перервати навчання і достроково повернутися. Це рішення як удар грому зруйнувало його плани. «Я стояв на порозі кабінету Чулакі, відчуваючи, як руйнується все: мрії, надії, навіть сама можливість займатися музикою» (Сю Фу, 2014: 112), – згадував він.

М.Чулакі, зазвичай стриманий і строгий, мовчав, стискаючи в руках партитуру незавершеного квартету учня. Його дружина, Олена Євгенівна, підійшла до Ду Мінсіна і взяла його за руки: «Милий мій, – прошепотіла вона, – ти завжди будеш частиною нашої родини» (Су Ланьшень, 1998: 4). Сльози котилися її щокими, коли він, слідуючи західному етикету, поцілував тильну сторону її долоні. М.Чулакі не сказав ні слова, але в його очах читалося те, що неможливо висловити: гнів, безпорадність, гордість. Він розумів, що втрачає не учня – наступника.

Але М. Чулакі, ризикуючи, наполягав, щоби Ду Мінсін закінчив консерваторію, він вважав, що музика не має стати заручницею політики. Ду Мінсіну дозволили достроково закінчити програму навчання і здати випускні іспити. Молодий музикант дуже переживав, згадуючи: «Сиджу на іспиті, граю свій квартет, а в голові – телеграма з Пекіна: “Сім’я під слідством, брат виключений із партії”. Кожна нота ніби кричала: “Повернися!” Але я грав – неначе відчайдушний міст між двома світами» (Сю Фу, 2014: 108). Навіть ставши дипломованим спеціалістом, Ду Мінсін розумів: повернення до Китаю не буде тріумфом. Таких, як він, в Китаї називали «білий фахівець». Але він вірив, що все це можна пережити. Молодий композитор мріяв, що його творчість має стати голосом тих, кого заглушили²⁰.

²⁰ «Країна вимагає вашого повернення», – ці слова, як удар грому, обірвали московську ідилію. М.Чулакі, дізнавшись про наказ, не змирився. Він написав особистий лист Мао Дуню, міністру культури КНР: «Ду Мінсін – талант, рідкісний навіть серед ваших студентів. Дайте йому завершити навчання – він стане мостом між нашими культурами». Відповідь прийшла на бланку Міністерства, вишукано ввічлива і нещадна: «Дякуємо за внесок у виховання кадрів. Однак у світлі ідеологічної перебудови товаришу Ду доцільно повернутися для участі в будівництві соціалізму». То справді був

У поїзді, що відвозив Ду Мінсіна з Москви, він вів щоденник. Він писав: «Прощай, Байкал! Віолончель – голос Олени Євгенівни, яка повторює “милий мій” як мантру» (Сю Фу, 2014: 113). М.Чулак, порушивши заборону на листування, відправив до Китаю лист без слів – тільки нотний аркуш із незавершеною мелодією.²¹

1.5. Наклеп. Культурна. Роки випробування

Після повернення композитора направили на «перевиховання» до Центральної консерваторії. Замість партитур – збори із самокритикою, замість симфоній – розбір «класово чужих» творів. Ду Мінсін з гіркотою згадував, як китайських музикантів, «як скрипки, намагалися перебудувати на маршовий лад» (там само). Але навіть у цьому хаосі я чув відлуння московських уроків: форма може бути будь-якою, якщо в серці – гармонія.

Після повернення з-за кордону Ду Мінсін безперервно викладав основний курс композиції у Центральній консерваторії, серед його учнів були студенти бакалаврату, магістранти й аспіранти. Ду Мінсін згадував, що після повернення в 1958 році по всій країні йшов рух «великого стрибка», тоді викладачі й студенти композиторського факультету консерваторії вирушили до села, «відкриваючи двері для викладання» – тобто поєднуючи працю й навчання: «Лише в цей період я два роки вів загальний курс «аналіз творів», а

1958 рік – розпал «Великого стрибка», коли хвиля репресій змивала «буржуазних фахівців». Ду Мінсін згадував: «Учитель передав мені ту відповідь. Його руки тремтіли. “Пробач, – сказав він, – музика сильніша за політику, але не сильніша за страх”» (Сю Фу, 2014: 108-109).

²¹ *Тінь білої берези майнула у вікні машини,
Низько звисаюче листя відображає смуток.
У темряві я плакала одна,
Туга і тиша безпорадно перепліталися.
Сумне серце віддалялося.
Любий мій...
Синє небо розбите, як нефрит,
Білі хмари струшують з Байкалу печаль.
Переді мною просто калюжа блакитна,
Твоя прекрасна постать воскресла у воді.
Ти не втрачено, не забуто.
Милий мій, Милий мій... (переклад Цінь Юйхан).*

потім викладав лише основний курс композиції. Хто б міг подумати, що на викладацькій посаді я пророблю так – більше півстоліття» (Сю Фу, 2014: 265).

Для Ду Мінсіна музика й виховання учнів були найкращим подарунком життя. Композитор Ши Фу був одним із перших його учнів після його повернення Ду Мінсіна з-за кордону. Він навчався у композитора цілих 4 роки. Говорячи про педагогічні методи свого наставника Ду Мінсін, Ши Фу сказав: «Сьогодні, коли таланти з'являються в безлічі, стільки видатних учнів вийшло зі школи пана Ду, і це нерозривно пов'язане з його викладанням. Його творчість і педагогічна діяльність протягом усього життя завжди були взаємопов'язані. Він втілював методи викладання у власній творчості, допомагаючи студентам йти своїм індивідуальним шляхом. Я вчився у нього і глибоко це відчув» (Сю Фу, 2014: 266).

Ши Фу згадував, коли у 1959 році він почав вчитися, на початку навчального року на факультеті його повідомили, що він переведений до класу Ду Мінсіна. Він тоді дуже зрадів, відчувши, що нарешті з'явився хороший учитель. Так він чотири роки поспіль старанно вчився у пана Ду, досягаючи його композиторську техніку й майстерність. Ду Мінсін викладав всі теоретичні курси, які, на його переконання, належить освоїти у консерваторії. Для викладача композиції дуже важливо, як розчинити у навчальному процесі всі дисципліни, які має освоїти студент-композитор. Метод Ду Мінсіна, що «поєднує вивчення із застосуванням, завжди пронизував...» (там само).

Найбільшою особливістю навчання у Ду Мінсіна було підлаштування відповідно до здібностей учня – те, що дуже заслуговує особливої уваги та узагальнення. Викладання Ду Мінсіна втілювало його музикантський світогляд: «У навчанні немає старших і молодших, є лише ті, хто почав раніше і пізніше» (Сю Фу, 2014: 267). У Ши Фу, що був на рік молодший від Ду Мінсіна, була невпевненість у собі. Але Ду Мінсін завжди дотримувався такої атмосфери у спілкуванні, яка одразу стабілізує душевний стан. Він завжди був добродушний і наполегливий, виховував людей з об'єктивним, рівноправним і поважним ставленням. Інша особливість викладання Ду Мінсіна – вміння в

будь-який момент розпізнавати здібності учня та його психологічну готовність сприймати мистецтво, а також всебічно контролювати й у будь-який момент регулювати процес музичної творчості. Його здатність до такої регуляції й контролю була дуже сильною. Наприклад, пояснення деяких речей залежить від того, наскільки були засвоєні інші предмети — від цього сприйнятливість буде різною.

Так, Ши Фу під впливом Ду Мінсіна засвоїв багато предметів дуже ґрунтовно. Це є дуже важливим, оскільки тільки коли досягнутий певний рівень, можна «міцно хапатися за суть – “краса – це вираз музики”, а не просто передає техніку» (Сю Фу, 2014: 266). Оскільки техніку можна отримати на базових курсах, процес перетворення «техніки» на «мистецтво» – це результат натхнення, якого Ду Мінсін досягав, глибоко спостерігаючи за задумом своїх студентів, ступенем засвоєння ними базових курсів, а також їх схильностями та культурним рівнем.

Ду Мінсін умів направляти учнів, щоб вони не йшли шляхом «метафізики», це була найбільша користь, яку можна було від нього отримати. Він підкреслював техніку музики, логіку музики, виразність музики, але ніколи не нав'язував свою думку, незмінно пов'язував відношення техніки й мистецтва. Для викладача це дуже непросто. Саме завдяки своїй енциклопедичній ерудиції він міг надихати учнів з різних боків, рідко використовуючи методи підміни чи наказів. Він ніколи не відкидав твори учнів, унікальним чином синтезуючи процес музичної форми у впорядковані етапи, дозволяючи учням твердо й гнучко застосовувати методи. Починаючи з визначення учнем музичної теми й до процесу вживання у музичну форму, він міг проникати в душу учня.

Ши Фу так відзначав роль Ду Мінсіна у національному музичному мистецтві: «Творчість Ду не потребує мого аналізу й оцінки, його визнання суспільством, схвалення цінителів у країні й за кордоном очевидні. Я хочу сказати, що в нинішньому суспільстві існує вкрай несправедливе ставлення до серйозної музики, до групи композиторів і педагогів, які досягли успіхів і

внесли внесок, пройшовши через бурю. Вони повинні розуміти, як слід оберігати, пропагувати й досліджувати такого майстра високого гатунку, таких, як Ду Мінсін. В останні роки Центральна консерваторія зробила кілька благородних справ, послідовно проводячи концерти старшого покоління музикантів або симпозіуми з вивчення їхніх академічних досягнень. Це захід, щоб не допустити «витоку золота», зберегти національне надбання. Якщо чудова скарбниця музики країни не буде відкрита, збережена й пропагована, золото ніколи не засяє. Я виступаю за створення відповідних установ з дослідження композиторів, систематичний запис аудіо та відео, видання музичних альбомів і дослідницьких статей для вивчення й розуміння нащадками. Творчість, викладання, слова й вчинки композитора — усе це вкладено в його моральний образ. Це ставлення до епохи, до життя, до мистецтва, до техніки. Пан Ду — шляхетна людина, його музика — шляхетна музика» (цит. за: Сю Фу, 2014: 267).

У 1958 році, напередодні 10-річчя утворення КНР, доля Ду Мінсіна зазнала значних змін. Пекінська школа танцю ініціювала створення балету на міфологічний сюжет – «Русалка», присвяченого ювілею держави. Ду Мінсін, який нещодавно повернувся до Китаю після завершення навчання, разом із У Цзунцянгом отримав завдання написати музику для постановки. Це було логічним кроком, враховуючи, що Ду Мінсіна було тимчасово переведено на роботу до Центрального балету. Танцювальна драма була колективно поставлена під керівництвом хореографа П. Гусєва, який викладав у Пекінській академії танцю, та його китайських учнів. Прем'єра відбулася в Пекіні у 1959 році. Твір отримав премії «Китайська національна музика XX століття» та «Класична премія» в галузі танцю, а також успішно гастролював у США, Великобританії, Росії та Гонконгу. Окремі музичні фрагменти, такі як «Танець водяних рослин», увійшли до навчальних програм для фортепіано.

Навесні 1964 року Національний балет Китаю отримав замовлення на амбітний проєкт: підготувати виставу до 15-річчя КНР, яке святкували

1 жовтня. На реалізацію залишалося всього шість місяців. Завдання здавалося нездійсненним – створити масштабний балет з нуля, та ще й на революційну тему. Керівництво проєкту доручили хореографу Лі Ченсяну, а ключовою ланкою став композитор Ду Мінсін, чия музика до балету «Русалка» вже принесла йому відомість. Коли діячів зібрали, до Національного дня залишалося півроку. Всі розуміли, що це – авантюра, але відступати було не можна.

Строки диктували жорсткі умови. Заступник керівника, який відповідав за музику, композитор У Цзунцян та Ду Мінсін, які й до цього разом працювали над «Русалкою», стали ядром групи. До них приєдналися два випускники-відмінники Пекінської консерваторії – молодий композитор Ван Мінхуа²² та асистент хореографа Дай Хун'юн²³. У Цзунцян запропонував кандидатуру Ду Мінсіна, оскільки вони довіряли один одному. Але удвох за такий короткий термін вони не впоралися би. Довелося шукати талановитих новачків. Так сформувався колектив із п'яти осіб, де досвід поєднувався з амбіціями молоді²⁴.

До 1964 року радянсько-китайські відносини, колись «братерські», перебували у глибокій кризі, стався публічний розрив дипломатичних відносин. Для діячів культури це означало, що будь-який вплив «ревізіоністської» країни, включаючи музичні традиції, був неприйнятним. Ду Мінсін, випускник Московської консерваторії, опинився у скрутній ситуації. Його композиційний метод спочатку будувався на синтезі радянської школи та китайського фольклору, але тепер партія вимагала позбутися жодного російського сліду. Тому перші місяці роботи на початку весни 1964 року стали

²²Ван Мінхуа (王酩华, Wáng Míng huá) Адаптував народні мелодії для оркестру, працював над ритмічними патернами під хореографію.

²³ Дай Хун'юн (戴宏勇, Dài Hóng yǒng). Брав участь у записі фольклору на Хайнані, допомагав у оркеструванні та редагуванні партитури.

²⁴ На жаль, у відкритих джерелах не вказані всі п'ятеро учасників творчої групи, що працювали над балетом «Червоний жіночий загін» (红色娘子军, Hóng Niángzǐ Jūn), дані взяті з матеріалів документального фільму CCTV: «红色娘子军背后的故事» («Історія за кулісами “Червоного жіночого загону”»).

для композитора справжнім жахіттям. Ескізи, де відчувався «чужий» вплив, відхилялися. Він переписував одні й ті ж такти десятки разів, але навіть його техніка оркестрування нагадувала радянські зразки. Критиці колег піддавалися контрасти мідних духових, «надто емоційні» струнні пасажі, – все це стало для Ду Мінсіна забороненим плодом і творчим викликом.

У квітні 1964 року, перебуваючи у творчій кризі, Ду Мінсін із групою вирушили на Хайнань – острів, де розгорталася дія балету. Ду Мінсін провів місяці в селах, записуючи народні мелодії, спілкуючись із рибалками, представниками етнічних меншин, слухаючи їхню танцювальну музику та спостерігаючи за народними виставами. Композитор хотів надати фольклорній музиці симфонічного масштабу. Пам'ятаючи про свої недавні помилки, він намагався замінювати плавні мелодії на ритмічно жорсткі малюнки та максимально використовувати пентатоніку замість хроматизмів.

Музичним серцем постановки стали теми композитора «Щаслива жінка–воїн» та «Десять тисяч джерел річної води». Також в основу партитури лягли інші фольклорні теми, такі як «Рисові паростки», «Пісня збирачів кокосів». Дні витрачалися на записи народних мелодій, ночі – на обговорення драматургії вистави. У «Русалці» Ду Мінсін уже робив спробу поєднання фольклору з симфонічною драматургією, але тепер масштаб був іншим: замість камерної історії – була задумана епічна хроніка революції.

До липня чернетка партитура була готова. Працювали буквально в режимі конвеєра: У Цзюцян та Ду Мінсін писали основні лейтмотиви, а молоді композитори адаптували їх під хореографію. Лі Ченсян відразу ставив танці, щоби перевірити ритміку. Учасники групи спали по 4 години, не відчуваючи втоми, бо кожен розумів: це був їх шанс увійти в історію. Група розділила 6 сцен балету між учасниками, де кожен писав свою частину на фортепіано, орієнтуючись на хореографію та драматургію, проте основна робота була у Ду Мінсіна. Тільки після затвердження фортепіанної версії починалося оркестрування, де за єдністю стилю стежили Ду Мінсін та У Цзюцян.

Приблизно до середини вересня група авторів та актори балету вже

проводили репетиції з оркестром на малій сцені Національного балету Китаю. Подивитися на хід підготовки приїхав особисто заступник начальника відділу пропаганди ЦК Комуністичної партії Китаю Лінь Мохань. Він стримано схвалив роботу за «героїчний дух», але вимагав виправлень: йому здалися надто особистісними сцени страждань героїнь. Ду Мінсін переписував фрагменти, посилюючи патріотичні акценти, зокрема, додаючи маршові ритми.

Це був складний для Китаю час напередодні Культурної революції. 1964 рік став переломним моментом в історії КНР. На тлі посилення маоїстської ідеології культурна сфера перетворювалася на «поле бою» за соціалістичні цінності. Цього року вперше пролунали заклики знищити «старі ідеї, культуру, звичаї та звички», що пізніше стало гаслом хунвейбінів. Традиційні пекінські опери з «феодальними» сюжетами були заборонені, західна класична музика та абстрактний живопис критикувалися як «декадентські». У суспільстві, особливо серед інтелігенції, зростала тривога, вона балансувала між страхом і надією, хоча масові репресії ще не почалися. Письменників, художників та музикантів зобов'язували писати твори, що оспівують «героїзм простих робітників і селян», жертвовність заради революції, ідеалістичний ентузіазм, а традиційних національних персонажів творів музично-драматичних спектаклів замінили герої-революціонери. У цьому контексті балет «Червоний жіночий загін» ідеально вписувався в нову ідеологію комуністичної партії, що пізніше дозволило йому увійти до списку «Восьми зразкових вистав» – еталонів культури Культурної революції *янбанши* (Bryant, 2004).

27 вересня 1964 року відбулася перша генеральна репетиція балету в пекінському театрі Тяньцяо. Чжоу Еньлай, особисто запрошений трупкою, після перегляду заявив: «Я думав, балету не під силу відобразити сучасне китайське життя. Але ваша вистава перевершила очікування. Будемо показувати її іноземним гостям!» (цит. за: Сю Фу, 2014: 133). 29 вересня пройшла офіційна прем'єра в Будинку народних зборів. Постановка викликала захоплення як у китайських глядачів, так і в зарубіжних делегатів, включаючи принца

Камбоджі Нородома Сіанука. 8 жовтня Мао Цзедун після перегляду балету дав коротку, але вагомую оцінку щодо «вірності напрямку та відмінного мистецтва». Після нього виставу подивилися Лю Шаоці, Чжу Де, Ден Сяопін та інші вищі керівники КНР. Балет став обов'язковою частиною програми для іноземних гостей.

Для Ду Мінсіна цей проєкт став другим творчим злетом. Якщо «Русалка» розкрила композитора як витонченого мелодиста, то «Червоний жіночий загін» показав його вміння працювати з масштабним твором. Успіх постановки зміцнив позиції Ду Мінсіна як композитора та всієї творчої групи, незважаючи на тиск цензури. Музика з балету, що поєднує барабанні дробі революційних маршів та лірику народних пісень, стала звуковим символом епохи. Унікальність постановки полягала у радикальному переосмисленні балетних традицій, що підкреслював сам Ду Мінсін: «На відміну від класичного балету, де музика служить фоном для танцю, тут вона стала рівноправним учасником і творцем драми. Балет, що виник як розвага європейської еліти, вперше був використаний для прославлення пролетарської боротьби. Ми взяли “придворну” форму та наповнили її історіями про китайських селянок із гвинтівками. Світ ще не бачив, як балерини танцюють із пістолетами» (там само).

«Червоний жіночий загін» став не просто виставою, а новаторським маніфестом. Такого в Китаї ще не робив ніхто, це була радикальна реформа, що ламає всі шаблони. Музику, яку назвали «диво в світі балету», стало однією з найяскравіших та найвишуканіших сюїт в історії китайської оркестрової музики. Твір став епохальним в історії китайської музики. Між тим, незважаючи на успіх, Цзян Цін вимагала переробки музики балетк, залучаючи нових авторів, включаючи диригента Лі Делуна, який не мав досвіду в композиції. Первинну творчу групу, куди входили Ду Мінсін та У Цзунцян, відсторонили, замінивши її десятком молодих музикантів та аматорів. Редагування перетворилося на хаос: правки вносилися безсистемно, а ідеологічні вимоги домінували над художньою логікою. Лише після протестів

хореографа Лю Цінтана, який на той час був вищим керівником Національного балету Китаю, та особисто зв'язався з Цзян Цін, частину оригінальних авторів повернули, але підсумковий варіант уже носив відбиток політичного втручання.

При всьому успіху первинна версія балету «Червоний жіночий загін» мала явні художні проблеми. Зокрема, теми ключових героїв спочатку були погано опрацьовані та позбавлені єдності. Звучання однієї й тієї самої мелодії для різних сцен і персонажів викликало в глядачів плутанину, оскільки порушувало драматургію, а відсутність лейтмотивної системи заважало створити емоційний зв'язок між сприйняттям глядачем персонажа. Загалом, композиція сприймалася як набір епізодів, а не цілісний твір. Крім того, музика страждала від відсутності звичного протиставлення музичних тем, що порушувало логіку симфонічного розвитку. Наприклад, тема головного лиходія-антагоніста Нань Батяня не контрастувала з мелодіями жінок із загону, що знижувало загальну напругу. Доробки дозволили усунути цілий ряд недоліків, так, наприклад, кожен герой отримав впізнаваний лейтмотив, який розвивався в ході дії, а маршові ритми революціонерів протиставили дисонансам антагоністів-контрреволюціонерів.

У 2012 році в першому номері журналу «Пекінська література та історія» була опублікована стаття Ду Мінсіна «Створення музики до балету „Червоний жіночий загін“», в якій він писав: «Музика балету виконала ключові завдання: створила яскраві образи персонажів та прославила революційний подвиг жіночого загону» (Du Mingxing, 2012: 6). Однак нестача часу позначилася на появі проблем, які не вдалося вирішити вчасно. Композитор шкодував, що тема головної героїні У Цюньхуа була недостатньо розвинена, а відсутність лейтмотивної системи не відображає духовне зростання головного персонажа. Так само автор статті скаржився через спрощеність фактури та «грубуваті» пасажі, особливо в масових сценах. Нова редакція під керівництвом Лі Делуна дозволила додати трохи динаміки в тему У Цюньхуа, що підкреслило її бунтарський характер, але акцент змістився на страждання та ненависть.

Навіть після його правок балет не став ідеальним твором. Так само Ду Мінсін дуже шкодував, що від подальшої роботи відсторонили У Цзюцяна, якого піддали політичним репресіям. Культурна революція не дозволила завершити задум авторів, перетворивши творчий процес на ідеологічну кампанію. «“Червоний жіночий загін” став пам’ятником не лише революції, а й нашій творчій боротьбі» (там само), – підбив сумний підсумок Ду Мінсін.

Під час роботи над балетом «Червоний жіночий загін» у 1966 році Цзян Цін з’явилася на репетицію четвертої сцени «Танець подвійних капелюхів». Її візит обернувся скандалом. Вона особисто втрутилася в творчий процес, вимагаючи «ідеологічної чистоти». У сцені звучала лірична тема «Річка Ваньцюань чиста», що символізувала єдність солдатів і народу. Ця мелодія супроводжує сцени, де героїні із жіночого загону спілкуються з місцевими жителями. У ній вгадувалися ноти запам’ятованого Ду Мінсіном з дитинства сумного романсу Лі Цзіньхуея «Морось» – одна з найвідоміших музичних тем балету «Червоний жіночий загін», яка принесла славу композитору. Її назву ще іноді перекладають як «Десять тисяч джерел річної води», оскільки вона символізує єдність людини та природи, а також надію на краще майбутнє. Мелодія заснована на народних мотивах провінції Хайнань, але оброблена в симфонічному стилі. Її часто виконують на традиційних інструментах *арху* або *нібі* з оркестром. Тема стала настільки популярною, що вже протягом півстоліття використовують у китайських телешоу, патріотичних заходах і навіть як колискову.

Цзян Цін впізнала мелодію. За часів популярності пісні Цзян Цін працювала актрисою в Шанхаї і була дуже чутливою до таких речей. Вона побачила в музиці «буржуазний ухил», асоційований із дореволюційною естетикою, та обурилася: «Це звучить як Лі Цзіньхуей!». Вона вимагала негайно переробити уривок, прибрати з нього «м’якотілість» та заявила, що музика має бути мобілізуючою, з акцентом на маршові ритми та революційний пафос. Ду Мінсін згадував: «У той момент я відразу відчув колосальний тиск, наче скоїв серйозну помилку. Уся трупа, здавалося, подивилася на мене інакше,

а один із акторів навіть вказав на мене пальцем і сказав, що я такий сміливий, що наважився вставляти цю пісню в «Революційну зразкову оперу» (Du Mingxing, 2012: 8). Ду Мінсін був пригнічений і наляканий. Цзян Цін стверджувала, що музика має «надихати на боротьбу», а не викликати ліричні почуття.

Під час Культурної революції Цзян Цін висувала багато суперечливих ідей, які ніхто не наважувався оскаржити. Вона вимагала підпорядкувати музику танцю, всупереч її ролі як «душі вистави», змушувала композиторів погоджуватися з довільними правками режисерів, що фрагментувало музичну цілісність та ускладнювало створення гармонійного твору. Композиторам довелося замінити оригінальну тему на більш агресивну, із використанням ударних та мідних духових. Після правок сцена набула «правильного» ідеологічного звучання, ставши еталоном для інших «зразкових» творів, але втратила емоційну глибину та позбавилася художньої цілісності. Оркестровий акомпанемент для хору писали понад сто осіб, а Ду Мінсін написав ще кілька мелодій, які увійшли до балету.

Доля та кар'єра Ду Мінсіна повисли «на волосині». Його врятував від трагедії Хуей Юн²⁵, який прийшов подивитися «Червоний жіночий загін». Хуей Юн, теоретик, композитор, професор Шанхайської консерваторії, який пізніше став міністром культури КНР, спеціально приїхав з Шанхаю оцінити «Зразковий твір». Він колись сам займався адаптацією народної музики в Шанхайській консерваторії. Він прослухав велику кількість мелодій і відразу без вагань відібрав ті, що були написані Ду Мінсіном. Він підкреслив, що вони краще написані та мають стиль острова Хайнань. Так з Ду Мінсіна зняли звинувачення в «дрібнобуржуазності» і направили до Національного балету Китаю.

Незважаючи на політичний тиск і роз'єднаність творчої групи, процес

²⁵ Після падіння «Банди чотирьох» він побачив своє ім'я серед обвинувачених у «Женьмін'ї жибао» (人民日报, Rénmín Ribào) і наклав на себе руки.

переробки музики балету «Червоний жіночий загін» підійшов до завершення. Було вирішено повернути первинний склад авторів, а відповідальним за фінальну редакцію призначити Ду Мінсіна. Перед передачею остаточної версії партитури для офіційної публікації, кожен сторінку, розібрану, розвісили у великому класі та попросили всіх переглянути. Хаос було подолано, і твір набув ідеологічної та художньої узгодженості.

Одним із викликів для Ду Мінсіна, де творчість зіткнулася з політикою, стало використання «Ітернаціоналу» у сцені смерті Хун Чанцина. Коли режисер Лю Цінтан вимагав подовжити музику, щоб підкреслити героїзм персонажу, композитор опинився в пастці: як розширити всесвітньо відомий гімн, не спотворивши його суті та не накликавши звинувачень у «фальсифікації пролетарської спадщини»? Перші два такти «Ітернаціоналу», вплетені в партитуру, звучали надто коротко, не передаючи трагічного масштабу моменту. Рішення прийшло через технічну винахідливість: Ду Мінсін додав чотири нові такти між висхідними фразами, створивши тричастинну структуру. Перша частина, виконана валторнами та тромбонами, занурила глядача в похмуру велич смерті; друга – з октавними зльотами труб – посилювала трагізм; третя, з чотириголосним хором, піднесла сцену до символічної кульмінації. Однак навіть актори, не попереджені про цей вокальний елемент, були приголомшені. Цей епізод став метафорою епохи: художник як алхімік перетворював ідеологічні догми на мистецтво, ризикуючи бути розчавленим між молотом творчої свободи та ковадлом політичного контролю. Ду Мінсін довів, що навіть під тиском можна зберегти душу музики – але ціною безсонних ночей і компромісів, які досі відлунюють у нотах «Червоного жіночого загону». Ду Мінсін розумів, щоб передати священну скорботу смерті Хун Чанцина, слів було замало. Він замінив текст «Ітернаціоналу» на безособовий хоровий вокаліз, що звучав одночасно як плач і гімн. Чотириголосний хор (чоловічий та жіночий) обволікав сцену, перетворюючи особисту трагедію на колективне переживання.

Під час репетиції актори, не попереджені про нововведення, завмерли, у

багатьох покотилися сльози. У першому такті, коли герої повернулися спиною до залу, схиливши голови, хор звучав приглушено, наче луна з глибин сцени. Але до другого речення, з поворотом обличчям до публіки, вокал злітав угору, зливаючись із мідними трубами. Сльози на очах танцюристів були не грою – це стало мимовільною реакцією на музику, яка, за словами Ду Мінсіна, «проймала душу, як вогонь крізь лід» (Du Mingxing, 2012: 9).

Сцена смерті Хун Чанцина з її «німим хором» стала не лише кульмінацією балету, а й символом епохи. Як зауважив критик 1990-х років: «Це не музика про революцію – це музика про ціну, яку платять ті, хто її здійснює» (цит. за: Сю Фу, 2014: 145). Ду Мінсін, який пережив і славу, і опалу, знав це краще за всіх. Це був ідеологічний триумф. Чиновники оцінили «пролетарську висоту» сцени, не помітивши, що хоровий вокаліз – це не сліпе цитування гімну, а метафора німого крику – того, що не можна було висловити словами за Цзян Цін. Але навіть успіх «Червоного жіночого загону», проголошеного еталоном революційного мистецтва, не захистив Ду Мінсіна від «жорен» Культурної революції. У 1966 році, коли балет гримів на сценах, самого композитора оголосили «ревізіоністом» – це був ярлик, що перетворив його з героя на вигнанця.

Одного ранку на дошці оголошень Центральної консерваторії з'явився плакат: «Вирити гнилий корінь ревізіоніста Ду Мінсіна!» Його ім'я, перекреслене червоними хрестами та написане догори ногами, висіло як вирок. Колеги, які ще вчора аплодували його музиці, тепер відверталися в коридорах. «Коли я чув кроки за дверима, то знав – прийшли по мене» (Сю Фу, 2014: 140), – згадував він. Фортепіано, єдиний інструмент, що давав Ду Мінсіну віддушину, оголосили «буржуазним пережитком». Клавіші мовчали, а партитури пилилися в закритих шафах. Слухати чи виконувати його твори стало небезпечно. Навіть ноти «Червоного жіночого загону» тепер асоціювалися не з триумфом, а з «політичною неблагонадійністю». «Червоний жіночий загін» прославляли як символ революції, але його автора викреслили з історії. Ду Мінсіна змушували копіювати плакати з власним ім'ям та

розвішувати їх по консерваторії – абсурдний спектакль, де жертва брала участь у своєму очорненні.

З падінням «Банди чотирьох» у 1976 році доля «зразкових» творів Культурної революції, включаючи балет «Червоний жіночий загін», різко змінилася. Колись будучи еталоном «революційного мистецтва», вони опинилися в тіні політичного засудження. Зв'язок із Цзян Цін та її ідеологічними директивами перетворила виставу на нагадування про десятиліття репресій, яке суспільство прагнуло забути. Літературно-мистецькі кола почали переоцінку спадщини епохи. Творчий метод «революційного романтизму та реалізму», що нав'язувався владою, критикували за ігнорування законів мистецтва. Принцип «трьох видатних позицій» – героїзації, ідеалізації та типізації – знизив балет до ролі політичного маніфесту. Образи жінок із зброєю, застиглих у бойових позах, сприймалися як гротескна алегорія: вони несли не натхнення, а тягар пропаганди, відірваної від реальності.

Тайванський письменник Бай Сяньюн назвав «Червоний жіночий загін» «гротескним продуктом», що спотворює саму суть балету: «Він підрізає коріння витонченої культури, перетворюючи танець на вульгарну демонстрацію сили. Це вбивство романтики в ім'я революції» (там само). Його слова відображали загальний настрій – мистецтво, народжене під тиском ідеології, не могло пережити її крах.

1.6. Відновлення свободи. Нові обрії творчості

Все змінилося після закінчення «Культурної революції», коли країна, змучена хаосом, почала повертатися до ладу. Після розгрому «банди чотирьох» й виправлення перекосів він повернувся до вузу й викладав на композиторському факультеті консерваторії. Одного разу до Центральної консерваторії, де Ду Мінсін вважався «ідеологічно чужим елементом», надійшов офіційний лист. Керівництво викликало його для розмови про групу «Ерлю Тан», стверджуючи, що Ду Мінсина несправедливо звинуватили і його справу переглянуть. Композитор, не вагаючись, відповів, що це була помилка.

Люди, яких критикували, служили мистецтву, а не політиці. Йому повернули старі нотні зошити, що поживхли від часу, і сказали, щоби він забув про ярлики. Він вільний. Ду Мінсін згадував, що коли він вийшов з кабінету, відчув, ніби з плечей упала гора²⁶. Вперше за двадцять років музикант зміг вдихнути на повні груди. Навіть повітря в Пекіні йому здавалося інакшим – «як навесні після довгої зими» (там само: 111).

1981 рік став поворотним у кар'єрі китайського композитора Ду Мінсіна. У складі делегації співвітчизників він відвідав Гонконг, де взяв участь у Конгресі композиторів Азії. Ця подія відкрила йому двері у світ міжнародного визнання. Вже у лютому 1982 року Ду Мінсін отримав запрошення до Лос-Анджелеса від компанії Disney – йому належало створити музику для першого повнометражного фільму про Китай, який отримав назву «Китайське диво». Робота над саундтреком не лише зміцнила його репутацію, а й стала прологом до нових творчих звершень.

Восени того ж року композитор знову опинився в Гонконгу, де Гонконзький філармонійний оркестр та місцева звукозаписна компанія організували концерт його творів. Виступ викликав справжній фурор, а захоплені відгуки критиків підтвердили: Ду Мінсін — майстер, чия музика пододала кордони. Успіх повторився у 1988 році, коли він дав другий сольний концерт у Гонконгу, прикувавши до себе увагу музичної еліти Азії.

Однак ключовим моментом біографії Ду Мінсіна стала співпраця з японською скрипалькою Такако Нішідзакі та її чоловіком, німецьким підприємцем Клаусом Хейманном. Пара, яка оселилася в Гонконгу, шукала талановитих китайських композиторів для просування музики на материковий Китай. Увагу Хейманна, власника «*South Records*», привернули саундтреки Ду Мінсіна до фільмів «Червоний загін жінок», «Русалка» та особливо до стрічки Пекінської кіностудії «Дика місцевість» (1981). Мелодії композитора настільки

²⁶ Крізь роки, дивлячись на афіші своїх балетів, він думав, як доля, немов симфонія, поєднує дисонанси та гармонію: «Великий театр не зник – він просто чекав, доки я знайду шлях назад» (там само: 111).

вразили пару, що вони запропонували йому написати скрипковий концерт для Такако, обіцяючи світову прем'єру в Гонконгу. Так народився Перший скрипковий концерт, який став символом культурного діалогу між Сходом і Заходом. Його виконання Нішідзакі у 1982 році не лише зміцнило статус Ду Мінсіна як новатора, а й проклало міст до подальших тріумфів. У 1993 році, за запрошенням Тайванського симфонічного оркестру, композитор вперше представив свої роботи тайванській публіці на «Майстер-сесії прослуховувань», завершивши тим самим десятиліття, наповнене міжнародними проектами.

1982 рік став для Ду Мінсіна часом творчого прориву. На замовлення гонконзької звукозаписної компанії, яка прагнула прославити не лише композитора, а й японську скрипальку, чиє ім'я стало частиною оригінальної назви твору, він створив Концерт № 1 для скрипки з оркестром, присвячений Нішідзакі Такако. Ця тричастинна композиція поєднала у собі східну мелодійність і західний симфонізм. Світова прем'єра відбулася в Гонконгу за участі місцевого філармонійного оркестру, чий інтернаціональний склад (багато музикантів були іноземцями) символізував глобальний масштаб задуму. За першовиконанням у концертному залі послідували записи на вінілових платівках – це була епоха, коли CD ще не домінували. Спочатку випущений як «Скрипковий концерт» (1982), альбом пізніше доповнили іншими творами Ду Мінсіна, включаючи поему «Лю Шен» та фрагментами з циклу «Музика – Молодь», щоб заповнити 60-хвилинний формат CD. Час вимагав змін, і перевидання на CD дозволило показати багатогранність творчості композитора.

До 60-річчя майстра (1988) гонконзькі партнери підготували новий масштабний проект. У програму концертів 28–29 жовтня 1988 року увійшли прем'єри: симфонічна сюїта «Подорож до Сіньцзяну», натхненна культурою північно-західного Китаю, та «Симфонія Великого муру», написана у стислі терміни. Останній твір Ду Мінсін пізніше визначить як «роботу-випробування», оскільки він був незадоволений першим варіантом. Лише до

80-річчя Музичної асоціації він переосмислив матеріал, створивши «Оду Великому муру» – більш зрілу версію. Концерти у залах Цуен Вана і Шатіна об'єднали східну естетику із західною виконавською майстерністю. За диригентський пульт вперше став Ши Мінхан – американець, який керував Гонконзьким філармонійним оркестром. Його трактування творів контрастувало з підходом Еріка Яна, диригента дебютного концерту 1982 року (нині — асистент Чиказького симфонічного оркестру). «Ерик відчував музику як діалог культур, Ши – як технічно бездоганний монолог. Обидва підходи збагатили мої твори» (Сю Фу, 2014: 169), – зазначав Ду Мінсін. Кожен концерт супроводжувався випуском альбомів, які стали аудіолітописом епохи. Якщо платівка 1982 року зафіксувала народження «Скрипкового концерту», то запис 1988-го ввічлив еволюцію стилю: від фольклорних мотивів «Подорожі до Сінцзяну» до монументальності «Великого муру». «Ці альбоми я писав успіх і був ними дуже незадоволений. Але час показав, що навіть у поспіху чи незадоволеності народжуються ідеї, які згодом набувають досконалості», – казав пізніше Ду Мінсін.

Із поверненням Гонконгу під юрисдикцію Китаю у 1997 році музична індустрія міста зазнала змін. Звукозаписні компанії, включаючи лейбл Клауса Хейманна, трансформувалися або поступилися місцем новим проєктам, таким як Marco Polo, що спеціалізується на азійській класиці. Сам Хейманн, який відіграв ключову роль у кар'єрі Ду Мінсіна, залишив Гонконг, перебравшись до Австралії. Але спадщина, створена ним разом із композитором та Такако Нішідзакі, вже жила своїм життям.

23 листопада 1982 року в залі ратуші Цуен Вана відбулася подія, яка стала кульмінацією творчої співпраці Ду Мінсіна та Такако Нішідзакі. Гонконзький філармонійний оркестр під керуванням диригента Чжен Цзяньхао акомпанував японській скрипальці, чий талант перетворив прем'єру Концерту №1 для скрипки на незабутню виставу. Зал зацікавив, коли Нішідзакі, вбрана у вишукану сукню, вийшла на сцену. Її виконання, що поєднувало віртуозність і глибину, розкрило всю поетичність твору, написаного спеціально

для неї. Концерт побудований у класичній тричастинній формі. Перша частина заворює контрастами – яскрава тема, що перегукується з ліричною темою, створює діалог між скрипкою та оркестром. Нішідзакі майстерно підкреслювала кожен нюанс, ніби малюючи звуками східну мініатюру. Друга частина, (тричастинна лірична поема) розкрила її вміння перетворювати музику на спів без слів. Мелодії, наповнені споглядальністю, нагадували традиційні китайські співи, вбрані в романтичні гармонії. Енергійний фінал поєднав технічну складність з емоційним накалом.

Скрипальку Такако Нішідзакі часто називали «японським соловейком». Випускниця Джульєрдської школи, вона з однаковою майстерністю виконувала концерти Й. Брамса та твори китайських авторів. Її інтерпретація «Любителів метеликів» (скрипкового концерту, записаного з п'ятьма оркестрами Азії) стала еталонною. Але саме співпраця з Ду Мінсіном принесла їй особливе визнання: 1986 рік – «Золота скрипка» від Pacific Audio and Video Company за просування китайської музики; 1996 рік – участь у журі престижного конкурсу Крейслера в Німеччині; 2001 рік – австрійська медаль «За досягнення» за внесок у світову культуру. «Вона ніби вдихала в ноти душу, – зазначав Ду Мінсін. – Її чутливість, властива східній жінці, робила мелодії не просто красивими – вони ставали живими» (Сю Фу, 2014: 162).

Концерт 1982 року не лише зміцнив статус Ду Мінсіна як композитора світового рівня, а й показав, що китайська музика здатна завойовувати серця поза межами Піднебесної. Записи з того вечора, випущені на вінілі, а пізніше на CD, стали бестселерами. Критики відзначали, як оркестр під керуванням Чжен Цзяньхао (згодом – зірки азійської диригентської школи) балансував між європейською строгістю та східною імпровізаційністю. «Кожна нота під його керуванням була ніби ієрогліф, з яких складалася універсальна поема», – згадував композитор.

Виконання Такако Нішідзакі того вечора 1982 року стало живим втіленням китайської поезики. Її скрипка, ніби пензель каліграфа, виводила мелодії, наповнені евфемістичною ніжністю та ліричною глибиною. У

кожному звуку вгадувалися відтінки східної естетики — туга, стримана пристрась, діалог між співом і зітханням. За висновками критиків, вона розуміла, як балансувати на межі, її звук був ідеальним (там само: 163).

Особливо вразила слухачів фінальна частина. Після медитативної другої частини, де скрипка співала, як голос у тумані, музика «вибухнула» яскравими фарбами. Нішідзакі та оркестр, ніби танцюючі дракони, вступили в діалог — стрімкі пасажі скрипки перепліталися з потужністю оркестру, створюючи ефект «падіння перлинних намистин на нефритову пластину» (там само). Коли затихла остання нота тріумфального фіналу, зал піднявся, аплодуючи музиці, що перетворила кожен звук на емоції.

Через шість років, 28 жовтня 1988 року, Ду Мінсін знову вийшов на сцену Гонконгу — цього разу в залах Цуен Вана і Шатіна. Концерт став віхою: композитор і Нішідзакі об'єдналися вдруге, представивши нові твори — симфонічну сюїту «Подорож до Сіньцзяну» та переосмислену «Оду Великому муру». Американський диригент Ши Мінхан, що керував Гонконзьким філармонійним оркестром, привніс у виконання західну строгість. Його трактування контрастувало з підходом Чжен Цзяньхао: якщо у 1982 році музика дихала східною імпровізаційністю, то тепер вона набула архітектурної чіткості. Але головним залишалося чарівництво виконання Нішідзакі. У неї навіть технічно складні пасажі «Оди» звучали як природне продовження дихання. «Іноді здається, що скрипка — це частина її тіла» (там само: 164), — сказав тоді Ду Мінсін.

1982 рік став для Ду Мінсіна не лише часом тріумфу в Гонконгу, а й моментом прориву на світовій арені. Саме тоді компанія Disney, створюючи найбільший тематичний парк в Орландо (Флорида), звернулася до композитора з незвичною пропозицією — написати саундтрек для фільму «Китайські дива», що демонструвався б у павільйоні «Вікно у світ», стилізованому під пекінський Храм Неба, у Діснейленді. Ця будова стала у парку візитівкою китайської культури, хоч її розміри були вдвічі менші за оригінал, але витончена різьба та яскраві фарби створювали ілюзію

справжності. Тут, всередині «храму», глядачі потрапляли до 360-градусного кінотеатру, де чотиривимірна проекція переносила їх від величних гір Гуйліня до галасливих вулиць Шанхаю, розкриваючи красу і традиції Піднебесної.

«Це був перший випадок, коли китайський композитор увійшов у світову індустрію повнометражного кіно» (цит. за: Ван Юйхе, 1984: 13), – зазначав знаменитий диригент Бянь Цзушань. Ключем до успіху став «Скрипковий концерт № 1», виконаний Такако Нішідзакі в Гонконгу. Представники Disney, які шукали музику з «китайською душею», прослухали десятки творів, включаючи знаменитих «Любителів метеликів» Хе Чжаньхао та Чень Гана. Але вибір впав на роботу Ду Мінсіна – її мелодії, що поєднували національний колорит із універсальною емоційністю, ідеально відповідали задуму фільму-подорожі. Діснейці хотіли не просто тло, а музику, яка дихає. Протягом півгодини у фільмі глядач мав відчутти дух Китаю через звуки.

Робота над саундтреком збіглася з першими роками політики «реформ і відкритості», коли Китай почав обережний діалог із Заходом. Для Ду Мінсіна, який відвідав Діснейленд у Лос-Анджелесі, контраст між американською феєрією та китайською традицією став одкровенням: «Цей світ – для дітей, але в ньому є магія, яка стирає кордони. Мексиканські піраміди, паризька Ейфелева вежа, наш Храм Неба... Здається, наче всі культури зібрані в одному місці, щоб говорити мовою радості» (Су Ланьшень, 1998: 5).

Саундтрек до фільму «Китайські дива» став симбіозом технологій і мистецтва. Музика не просто супроводжувала зображення – вона «керувала» сприйняттям: традиційні *гуцин* та *арху* перепліталися з симфонічним оркестром, створюючи ефект занурення. Коли на екрані виникали рисові тераси Юньнані, струнні імітували звуки вітру, а при виді Великого муру вступали мідні духові, що звучали, як давні сурми. Співпраця Ду Мінсіна з Disney, що розпочалася у 1982 році, стала для композитора не лише творчим викликом, а й уроком реалій міжнародного арт-ринку²⁷.

²⁷ Компанія, створюючи фільм-подорож Китаєм для павільйону в Орландо, шукала автентичний звук, але діяла через посередників. Пекінська фірма Herai Culture Media виступила ланкою, що

Робота над саундтреком нагадувала збирання пазлів. Композитору не надали ані основної теми, ані творчої свободи – лише кадри вже знятих локацій: Заборонене місто, Великий мур, тибетські плато. Кожна сцена вимагала свого звучання: урочистість для імператорських палаців, епічний розмах для Великого муру, етнічні мотиви для Сіньцзяну. Ду Мінсін розумів, що музика мала точно синхронізуватися зі зміною кадрів та бути регламентованою строго за таймінгом. Щоб досягти автентичності, композитор записав фрагменти з китайськими народними інструментами, які пізніше у Лос-Анджелесі оркестрували західні аранжувальники. «Синтез вийшов дивним: гуцинь звучав поряд з віолончелями, наче минуле й сучасне сперечалися одне з одним» (Су Ланьшень, 1998: 6), – зазначали критики.

Ду Мінсін двічі відвідував студію Disney у Лос-Анджелесі. Перший візит – для хронометражу сцен, другий – для фінального запису. Компанія не скупилася на побутові дрібниці: перельоти першим класом, перекладач із Пекінського університету, екскурсії по анімаційних цехах. Композитор бачив, як оживають малюнки — кадр за кадром, «як у давньому літописі». Готового фільму Ду Мінсін так і не побачив. Його переробили, а музику замінили. Незважаючи на це, проект став важливою віхою. Для Disney – експериментом у інтеграції автентичної культури в розважальний формат. Для Китаю – кроком до визнання його музики на світовій арені. Композитор зазначав: «Тоді я думав: ось воно, диво діалогу культур. – Тепер розумію – диво в тому, що такий діалог взагалі відбувся. Крізь бар'єри непорозуміння, посередників і різницю в юанях та доларах» (там само: 7). Його музика, яка пізніше загубилася в диснейвських

з'єднувала, залишивши автора у невіданні щодо деталей контракту. «Мені заплатили 1500 юанів – за тих часів величезні гроші, – згадував Ду Мінсін. – Але сьогодні я розумію: це була крапля в морі від реальних гонорарів Disney». Історія з контрактом залишилася темною плямою. «Нераі Culture Media давно немає, а я так і не дізнався, скільки Disney заплатив їм за мою роботу», – з гіркотою визнавав Ду Мінсін. В епоху, коли поняття авторських прав у Китаї лише народжувалося, такі схеми були нормою. Офіційні посередники здавалися гарантом надійності, але насправді залишали творців у ролі «гвинтиків» глобальної машини. Тому символічна плата в 1500 юанів перетворилася на метафору – гірку, але необхідну плату за перший урок глобалізації (Су Ланьшень, 1998: 7).

архівах, залишилася символом епохи, коли Китай вчився говорити зі світом мовою свого мистецтва.

У січні 1984 року Ду Мінсін був призначений деканом композиторського факультету Центральної консерваторії. Після того, як він став керівником факультету, йому як музиканту явно було психологічно некомфортно, у нього не було ані краплі «залежності від чинів». В інтерв'ю журналісту він сказав: «На початку 1984 року мене призначили деканом факультету, у березні 1989 року я пішов із цієї посади, відпрацював п'ять років, цілий термін. Ставши деканом, довелося займатися усім підряд. Особливо спілкуватися з батьками студентів: наприклад, якщо студент не вступив, дзвонять, сподіваються, як би йому допомогти вступити, як би домовитися; коли вступив, потрібно думати про працевлаштування чи переведення його дружини тощо. Безліч справ... Усі йшли до декана. Багато адміністративних, господарських справ, дуже клопітно, нечисто. Я відпрацював один термін, мене якраз виповнилося 60 років. Я сам сказав, що не можу більше, хочу піти, ось так і відпрацював один термін» (там само: 8).

1988 рік став для Ду Мінсіна не лише роком шістдесятиріччя, а й часом творчого одкровення. У цьому віці, який сам композитор називав «другою весною», він створив Фортепіанний концерт №1 «Весняне цвітіння» – твір, у якому його особиста історія переплелася з філософією цілої епохи. Концерт, удостоєний Золотої медалі на 8-му Національному симфонічному конкурсі, став не просто музичним шедевром, а сповіддю душі, що пройшла через злети, падіння та тихе тріумфування кохання.

Вже від початку 1980-х років товариші по навчанню Ду Мінсіна по Московській консерваторії вже вважали його легендою. Його партитури вивчали як еталон. Навіть суворі педагоги визнавали, що його талант виходить за межі оцінки «відмінно». Однак через політичні перипетії офіційний диплом йому так і не був виданий. Лише в 1993 році, переглянувши архіви, консерваторія відновила справедливість, вручивши Ду Мінсіну документ за номером 013506.

Серце Ду Мінсіна завжди тягнулося до Москви, бо він відчував, що залишив там частину душі – ту, що вчилася сміятися і плакати під звуки оркестру. Думками він часто повертався в аудиторію до М. Чулакі, де професор, стукаючи пальцем по партитурі, повторював: «Музика – це діалог з вічністю. Пиши так, наче кожна нота – твоє останнє слово» (там само). Їхня зустріч через тридцять років стала дивом. У 1988 році Ду Мінсін, очолюючи делегацію китайських музикантів на фестивалі в Ленінграді, таємно поїхав до Москви. Все своє життя Ду Мінсін згадує з трепетом його останню зустріч із вчителем²⁸. М. Чулакі, прикутий до ліжка тяжкою хворобою, дізнавшись про приїзд учня, вимагав костюм і краватку. Ду Мінсін побачив його сидячим, спираючись на подушки, але погляд його був все той же – «гострий, як диригентська паличка» (там само: 112).

Професор, перемагаючи слабкість, сказав, що Ду Мінсін повернувся не до нього – «він повернувся до музики. А вона, як бачиш, сильніша навіть за смерть» (там само). У повітрі лунали невисловлені слова: подяка, гордість, прощання. Коли Ду Мінсін вийшов на морозне московське повітря, він зрозумів: ця зустріч – останній акорд їхньої спільної симфонії. За тиждень М. Чулакі не стало. Він помер, тримаючи в руках фотографію Ду Мінсіна із випускного. Але його уроки залишилися у серці учня назавжди: «Щоразу, коли оркестр виконує мої твори я чую його голос: “Реприза – це повернення додому”» (Су Ланьшень, 1998: 6).

Ду Мінсін був єдиним китайським учнем маестро, і М. Чулакі бачив у цьому долю. «Він казав, що талант – як рідкісна нота: її не можна втратити, навіть якщо весь світ грає вроздріб, – згадував Ду Мінсін. – Під час Культурної революції, коли листи з СРСР могли занапастити мене, він все одно писав. Він

²⁸ «Коли я приїхав до СРСР головою делегації, вчитель був уже за смертю, – розповідав Ду Мінсін журналістам. – Його мучила серцево-легенева недостатність, але, почувши про мій приїзд, він наполягав: “Допоможіть мені одягтися. Я повинен зустріти його як годиться”. М. Чулакі, ледве дихаючи, сидів у кріслі, застібнувши піджак з орденськими планками. Він простяг тремтячу руку, ніби хотів поправити мою партитуру, як у старі дні, – голос Ду Мінсіна здригнувся. – Ми не бачилися тридцять років. Все, що я міг сказати, було: “Спасибі”. Все, що він відповів – “Йди і грай. Для нас обох”» (Су Ланьшень, 1998: 6).

відправляв порожні конверти, без слів – лише нотний папір усередині. Я розумів: це був його спосіб сказати: “Продовжуй”» (там само). Їх дружба, пройшовши через війни та революції, стала мостом між культурами. «Він не просто вчив мене музиці – він показав, що мистецтво сильніше за будь-які стіни. Навіть тих, що будують політики» (Су Ланьшень, 1998: 8), – сказав Ду Мінсінь, дивлячись на портрет Чулаки у своєму кабінеті. Після смерті М. Чулакі Ду Мінсінь продовжував підтримувати його вдову, відправляючи гроші через знайомих. Ці події зміцнили гуманізм у творчості Ду Мінсіня – його музика, наповнюючись співчуттям до звичайних людей, стала голосом тих, кого зламали зміни.

У 1996 році Китайська асоціація музикантів запропонувала Ду Мінсіну написати оркестровий твір «Історія весни». Тодішній керівник Відділу пропаганди ЦК КПК Дін Ганьгень висунув завдання створити зрозумілу для широких мас, здатну стати популярною оркестрову п'єсу, що прославляє товариша Ден Сяопіна. Центральне телебачення замовило кілька творів, але жоден не пройшов відбір. Пізніше це завдання передали Китайській асоціації музикантів. Асоціація запросила кількох композиторів на нараду, і всі одностайно порекомендували кандидатуру Ду Мінсіна.

Взявши за основу свою пісню «Історія весни», Ду Мінсін та швидко завершив роботу, досягнувши справжньої доступності для всіх верств, і отримав загальне визнання. Коли оркестр записував твір у студії, музиканти мимоволі аплодували автору. Пізніше цей твір був виконаний публічно й полюбився глядачам. Юй Цінсінь, редактор рубрики «Творчість і критика» журналу «Народна музика» писав про розуміння творчості Ду Мінсіна та її «доступності для розуміння всіх верств» (цит. за: Сю Фу, 2014: 189). Музичний критик відзначав, що скільки би не сперечалися з приводу чи є «доступність для всіх» найвищим досягненням, є, принаймні, одна загальна думка: доступність для всіх – це найважче досяжний рівень у творчості. У цьому відношенні композитору Ду Мінсіну це вдалося, його творчість збагатила скарбницю китайської музики безцінним надбанням. І це викликає почуття

радості й гордості (там само).

У 2002 році Ду Мінсін розпочав роботу над музикою ще одного балетного твору – «Піоновою феєю». Створивши безліч балетних творів, Ду Мінсін вважає цей балет одним із найвдалиших своїх творінь. У процесі його створення він разом із сином Ду Юнем, на той час студентом композиторського факультету Центральної консерваторії, створював нариси партитури на фортепіано та запрошував послухати фрагменти відповідальних осіб з Китайської асоціації музикантів.

Робота над «Піоновою феєю» тривала загалом 3 роки. Цей твір став першим у Китаї оригінальним масштабним балетом, що прославляє гармонійне співіснування людини та природи. Авторами лібетто стали Лі Бочен та Лі Болян, постановка хореографії хореографія – відомого американського балетмейстера Нормана Уокера. У 2005 році балет був уперше представлений Ляонінською балетною трупю в Пекіні в межах Фестивалю екологічної культури Китаю у виконанні Державного симфонічного оркестру під керівництвом всесвітньо відомого диригента Лі Сіньцао. «Піонова фея» складається з п'яти актів: «Пролог», «Почуття квітів», «Свято», «Зміна почуттів», «Душа, прив'язана до квітів». Використовуючи художню форму казки та мову балетної хореографії, вистава художньо відтворює красу гармонії людини та природи²⁹. Це алегоричний балетний твір викликав захоплення у багатьох слухачів. Композитор Ван Шигуан, директор Комітету з творчості Асоціації музикантів, відзначав: «Я й уявити не міг, що у такому поважному віці ви створите твір, наповнений такою пристрастю, аж до фіналу,

²⁹ Сюжет балету «Піонова фея» пов'язаний з історією кохання прекрасної дівчини-піона та працюючого, мудрого садівника, який знаходить навмисно залишену дівчиною-піоном квітку піона й, завдяки невтомним зусиллям, виводить різнобарвний піон, що глибоко зворушує дівчину. На святкуванні дня народження Старейшини царства рослин Тисячолітнього Короля дівчина-піон дарує йому різнобарвний піон і завойовує його прихильність. Садівник також залишається в царстві рослин, і між ним та дівчиною-піоном виникає кохання. Пізніше, за підмовою Сухого Наставника, Тисячолітній Король суворо карає дівчину-піона за смакування забороненого плоду. У цей момент спалахує лісова пожежа, і щоб врятувати квіткових духів, садівник, не думаючи про власну безпеку, кидається у вогонь і жертвує своїм життям. Вчинок садівника вражає увесь рослинний світ, а дівчина-піон ціною власного життя рятує свого коханого.

від якого неможливо відірватися» (Чжао Цянь, 2016: 8).

У тому ж 2002 році композитором був створений його Третій фортепіанний концерт «Присвята Гулан'юй». Він був замовлений урядом району Гулан'юй міста Сямень спеціально для Другого міжнародного фестивалю фортепіанного мистецтва на Гулан'юй. Тричастинний твір був остаточно завершений у липні 2003 рок. Ця композиція безперечно була визнана найвищою точкою пізньої творчості Ду Мінсіна.

У 2005 році, до 100-річчя від дня народження народного музиканта Сі Сінхая, Відділ пропаганди провінційного комітету КПК Гуандуну, Управління радіомовлення, кіно й телебачення провінції Гуандун, Телебачення Гуандуну та інші організації спільно зняли телесеріал – «Сі Сінхай», який у серпні того ж року вийшов у прайм-тайм на першому каналі Центрального телебачення. «Сі Сінхай» вперше правдиво й всебічно відтворив художні пошуки й видатний внесок композитора, якого назвали «першим музикантом китайської нації XX століття» (Сю Фу, 2014: 199), його звивистий, але славний життєвий шлях. Сі Сінхай створив низку видатних музичних творів, що надихали сотні мільйонів людей на антияпонську боротьбу, серед яких «Кантата про Хуанхе» стала найпотужнішим голосом епохи, музичною класикою китайської нації.

Автор сценарію Ван Чжаочжу³⁰ запросив майже 80-річного Ду Мінсіна

³⁰ Ця рідкісна можливість дозволила Ду Мінсіну та його учню Ван Чжаочжу, що були розлучені на сорок років, відновити свої учительсько-учнівські стосунки. Говорячи про цей зв'язок, Ду Мінсін сказав: «Найбільше щастя вчителя – коли учень перевершує його самого». А його учень Ван Чжаочжу сказав: «Один раз учитель – на все життя батько». Це не просто ввічливі слова для протоколу, а щира подяка, повага й пошана Ван Чжаочжу до свого вчителя. У них прихована глибока історія стосунків цієї пари вчителя й учня, які були також і друзями. Ду Мінсін старший за Ван Чжаочжу на 12 років. Строго кажучи, вони не належать до різних поколінь. Коли Ван Чжаочжу навчався у середній школі при Центральній консерваторії, молодий Ду Мінсін, будучи студентом по обміну, якраз навчався композиції у професора М. Чулакі в Московській консерваторії. Ван Чжаочжу був одним із перших бідних дітей, які вступили до середньої школи при Центральній консерваторії після утворення КНР. За три роки в школі цей хлопець із села отримував від мами Ду безмежну турботу. На початку 1950-х років, після звільнення, Ду Мінсін, влаштувавшись у Тяньцзіні, перевіз до себе матір, яка жила одна в селі в Цяньцзяні. Після переїзду консерваторії до Пекіна мама Ду допомагала прибирати на території Центральної консерваторії. Тоді діти у школі-інтернаті часто були неохайні й не могли самі про себе подбати, і мама Ду завжди намагалася їм допомогти. Там, де з'являлася мама Ду, все ставало акуратним і впорядкованим, коридори й туалети – чистими. Ввечері вона шила й латала для одного, перешивала й прала для іншого, до всіх ставилася як до рідних дітей. Іноді, якщо у неї було щось смачне, вона діставала це, щоб потішити хлопців, які живуть далеко від батьків. У пам'яті Ван Чжаочжу мама Ду була дуже рідною. У дворі, варто комусь здалеку побачити

до створення музики цього 20-серійного телесеріалу. Таким чином, даний музикант Ду Мінсіна є своєрідним діалогом двох музикантів крізь час і простір. Ду Мінсін назвав Сі Сінхая своїм кумиром, видатним митцем, патріотом, людиною, яка служила народові й країні. Тому він з великою повагою й відповідальністю підійшов до створення музики для серіалу. Щоби точно передати характер Сі Сінхая, Ду Мінсін ретельно вивчив його біографію й твори, глибоко перейнявся його особистістю та його творчістю.

Музична тема серіалу заснована на мелодії кантати «Жовта ріка» – найвідомішого твору Сі Сінхая. Ця тема проходить через увесь серіал, виражаючи душевний стан і характер композитора в різні періоди його життя. Окрім цього, Ду Мінсін написав для серіалу понад 30 оригінальних музичних фрагментів. Експерти так оцінили музику до серіалу після його перегляду: «Музична творчість Ду Мінсіна зливається з історією музики, змушуючи серце тремтіти» (Лю Хуахуа, 2007:79).

Того ж року в залі Народних зборів у Пекіні пройшла конференція, присвячена 100-річному ювілею Сі Сінхая. Запрошений на неї Ду Мінсін був схвилюваний. Композитор згадував: «Коли я писав музику для “Сі Сінхая”, якраз відзначалося 100-річчя від дня його народження. В одному із залів Будинку народних зборів Відділ пропаганди ЦК КПК та Федерація літературних і мистецьких кіл організували зустріч, присвячену пам’яті Сі Сінхая. Я сказав там, що це – великий музикант, але він був ще й революціонером. Його музика виховувала цілі покоління. Я також відзначив, що його музичні ідеї й сьогодні зберігають свою життєву силу. Я вважаю, що ці слова виражають щирі почуття всіх нас, музикантів» (там само).

Ввечері в Залі Народних зборів виконали «Кантату про Хуанхе» Сі

маму Ду, як він голосно вітався зі старою жінкою, а інші діти тут же підхоплювали привітання. У його спогадах мама Ду була небагатомовною, але завжди посміхалася. Одного разу поношена ватна куртка Ван Чжаочжу порвалася, і вата вилізла назовні. Ввечері мама Ду тихенько сіла біля ліжка вже заснулого Ван Чжаочжу, взяла його розірвану куртку й почала зашивати стібком за стібком. Малий прокинувся й у темному місячному світлі з вікна побачив добрий силует мами Ду. На його маленькому серденьку стало так гірко, що сльози мимоволі полилися. Мама Ду зашила куртку й, нічого не кажучи, дістала хусточку, акуратно витерла сльози на обличчі Чжуцзи й тихо вийшла. Відтоді в серці Ван Чжаочжу він став вважати маму Ду своєю рідною матір’ю (Сю Фу, 2014: 200).

Сінхая. Дочка композитора, якій тоді було 70 років, сказала, що вона сподівається організувати більше заходів на його честь століття батька. Ду Мінсін, який в цей час працював над створенням музики для телесеріалу «Сі Сінхай» сподівався, що саме через свою роботу до фільму він зможе висловити свої думки і ставлення до корифея національного музичного мистецтва.

Ду Мінсін пам'ятає, що вперше заспівав твір «Бойова пісня» Сі Сінхая в 1939 році. Тоді він навчався у Другому притулку для військових сиріт у селищі Юнчуань, Чунцін. Учитель музики в притулку вчив співати дітей, які, хоч і були маленькими, але, виконуючи цю бойову пісню, вони підбадьорювалися духом, в їх юних серцях народжувалося відчуття опору ворогові. Учитель пояснював, що цю пісню Сі Сінхай написав взимку 1935 року після повернення з Франції. Він одразу ж включився в антияпонський рух за порятунок батьківщини, використовуючи свою музику як заклик до боротьби. Пізніше викладач приніс учням щойно створену Сі Сінхаєм у Яньані «Кантату про Хуанхе» і розучував з ними «Захистимо Хуанхе». Музика Сі Сінхая неймовірно надихнула всіх у школі, зміцнивши їхню волю до подолання труднощів.

Досвід вивчення пісень Сі Сінхая глибоко вплинув на Ду Мінсіна, і ім'я видатного композитора назавжди посіло почесне місце у його пам'яті. Ду Мінсін сказав, що він відчуває велику честь і глибоку відповідальність за те, що у столітню річницю від дня народження Сі Сінхая йому випала нагода працювати над музикою для телесеріалу «Сянь Сінхай».

Музика Ду Мінсіна до телесеріалу унікальна за задумом: заставки до титрів початку та фіналу винахідливо скомпоновані. Все починається з гами, що розходить у протилежних напрямках у зовнішніх голосах, ніби бурхливі хвилі, вводячи змішаний хор: «Ричи, Хуанхе!». Музика висока й пристрасна, пронизана духом часу. Середній епізод – мелодія, яку виконують струнні – ясна й тепла, сповнена впевненості й надії, це пристрасний гімн благородної особистості Сянь Сінхая. За задумом Ду Мінсіна, її можна назвати «темою Сінхая» (Лю Хуахуа, 2007: 80), вона подібна до музичного портрету

композитора, проходить крізь серіал як лейтмотив. Наприкінці все повертається до мотиву «Ричи, Хуанхе!», створюючи композиційну цілісність. Музика фіналу – як гімн у виконанні струнних – урочисто піднесено виконується тема «Оди Хуанхе». Після її варіювання з'являється «тема Сінхая». Наприкінці мідні духові у високому регістрі виконують тему «Оди Хуанхе». Інструментування лаконічне й величне.

Ду Мінсін у телесеріалі багаторазово використовував мелодії пісень сі Сінхая «Твердо йти вперед»³¹ і «Я так тобі віддана», які розкривають його любов до батьківщини та його особистісні почуття. Це дозволило музичному образу головного героя Сі Сінхая стати простим і повнокровним. Телесеріал органічно вплітає безліч видатних музичних творів Сянь Сінхая в оповідь, і ці твори й досі залишаються такими ж надихаючими, новими, близькими, прекрасними й сповненими життєвої сили. Такі як «Пісня армії порятунку нації», «Опівнічний спів», «Палаюча кров», «Лише б не чинити опір», «Пісня буйвола», «Любов до Хуанхе», «Діти Батьківщини», «Марш молоді», «На горі Тайханшань», «Захистимо Ухань», «У тил ворога», «Шиємо ватники», «У лютому» та багато інших. Зворушлива сцена створення та виконання «Кантати про Хуанхе» стає кульмінаційною точкою розвитку усього серіалу.

Ду Мінсін також бере на себе відповідальність реконструювати для виконання у фільмі тріо «Вітер» Сі Сінхая, написане композитором в Парижі. Оригінальне тріо «Вітер» було написане для кларнета, сопрано та фортепіано з текстом французькою мовою. На жаль, рукопис цього твору пізніше був втрачений. Щоб показати в серіалі труднощі й приниження, пережиті Сянь Сінхаєм у Парижі, та його досягнення в музичній творчості, тріо «Вітер» стало незамінним носієм.

Тому композитор Ду Мінсін сміливо взяв на себе безпрецедентне творче завдання – відновити тріо «Вітер», змінивши оригінальний склад на скрипку,

³¹ У 1936 році Сі Сінхай у Шанхаї написав пісню «Твердо йти вперед», слова Хуан Суїн (перероблена в 1938 р.) – єдину свою пісню, «подаровану матері» (Хуан Суїн). Рядки «Серце – з міді, легені – з заліза, твердим серцем переносу тягарі світу» не лише описують дух двох поколінь, що переносив страждання, але й глибоко виражають характер китайської нації, що прагне процвітання.

віолончель і фортепіано, де скрипка солює, ведучи діалог з фортепіано та віолончеллю. На початку арпеджіо великого септакорду фортепіано та низхідна гама у високому регістрі скрипки створюють відчуття налітаючого холодного вітру. Потім фортепіано грає швидкі арпеджовані акорди – бурхливі, здіймаючі та падаючі хвилі. Скрипка вступає з трагічною, напруженою темою, сповненою пристрасності та вольового характеру. Це не лише чудово створює драматичну атмосферу сцени «випливу душі героя», а й робить музику незабутньою.

Крім того, Ду Мінсін створив фугу в стилі Баха на основі мотиву «теми Сінхая» та «Сонату ре мінор» як основу для виконання П. Дюка творів Сі Сінхая, тим самим художньо відтворивши старанний процес навчання Сінхая у французького майстра. Для контрасту Ду Мінсін також написав «твір» японського студента: «Дівчина з волоссям кольору льону» – варіацію на тему відомої фортепіанної Прелюдії К. Дебюссі. Дані музичні фрагменти фільму в повній мірі демонструють глибоку професійну майстерність Ду Мінсіна. Його вибір для написання музики до телесеріалу «Сі Сінхай» був, безперечно, мудрим і вдалим рішенням (Сю Фу, 2014: 201-202).

1.7. Визнання. Ювілейні заходи. Вшанування творчості майстра

19–20 жовтня 2007 року, у дні 79-річчя Ду Мінсіня та 50-річчя його професійної композиторської діяльності, Пекінська федерація літературних і мистецьких кіл, Пекінська асоціація музикантів спільно з Пекінським симфонічним оркестром та Центральною консерваторією організували концерт і науковий симпозіум «Вічні Весняні барви – До 50-річчя творчої діяльності Ду Мінсіня», а також підготували тематичний збірник (Ту Цзиньмей, 2007).

19 жовтня в Концертному залі парку Чжуншань відбувся вечірній концерт «Вічні “Весняні барви” – Твори професора Ду Мінсіна до 50-річчя творчості». Відомий диригент Тань Ліхуа з Пекінським симфонічним оркестром виконав симфонічну увертюру «Китайська весна», Другий

скрипковий концерт (світова прем'єра, соліст Лю Сяо), Перший фортепіанний концерт «Весняні барви» (соліст Шень Юань), а також фрагменти з балетів «Русалка», «Півонієва фея», «Червоні жінки-воїни» та інших знакових творів.

Це був перший концерт авторських творів Ду Мінсіня на материковому Китаї. На ньому були присутні почесний голова Китайської асоціації музикантів У Цзюцян, голова Фу Генчен, голова Пекінської федерації літературних і мистецьких кіл Цзінь Телинь, секретар парткому Чжу Мінде, ректор Центральної консерваторії Ван Цзичжао, секретар парткому Го Шулань та інші.

Раніше, 15 жовтня, музичний розділ Sina.com провів спеціальне інтерв'ю «50 років творчості Ду Мінсіня», запросивши самого Ду Мінсіня, Тан Цзяньпіна та Чень Даньбу для обговорення з інтернет-аудиторією деталей концерту «Весняні барви». Ду Мінсін особисто представив особливості програми, історію створення своїх композицій та пов'язані з ними цікаві історії. Інтерв'ю вів професор Центральної консерваторії Чень Даньбу у прямому ефірі. Він зазначив: «Для нашого покоління Ду Мінсін є видатним представником старшого покоління китайських композиторів. Його музика, його мелодії справили величезний вплив на музичне життя та розвиток наступного покоління. “Червоний жіночий загін”, “Русалка”, недавня “Півонієва фея” та музика до серіалу “Сі Сінхай” залишили глибокий слід у серцях людей. Професор Ду Мінсін – справді знакова постать нашого часу. Його мелодії прекрасні, народжені щирою любов'ю до життя. Вони – результат ретельного відбору найвиразніших, зворушливих та одухотворених інтонацій. Окрім мелодійного дару, його твори відрізняються бездоганною структурою: продумана композиція робить музику цілісною та плавною. Зв'язки та переходи між розділами відбуваються природно, без видимих швів, зливаючись з музичним висловлюванням – це велика перевага» (Пу Фанг, 2008: 3).

20 жовтня в готелі «Юлун» відбувся науковий симпозіум «До 50-річчя творчої діяльності професора Ду Мінсіня». Понад 40 учнів, колег та друзів

композитора зібралися для обговорення, серед них: Ши Фу, Ван Чженя, Цзіннь Сян, Чжан Пейцзи, Ши Ваньчунь, Сюй Чженьмін, Чень Ітао, Бянь Цзушань, Дуань Пінтай, Ван Юйхе, Хе Чженцзін, Хуан Сюйдун, Ван Чжаочжу, Чжен Бонун, Лю Цінтан, Лі Цзіті, Лян Маочунь, Шу Цзеці, Тань Ліхуа, Є Сяогань, Цюй Сяосун, Лю Суола, Ван Лігуан, Яо Шенчан, Ян Цін, Чень Даньбу, Мін Янь, Пу Фан та ін. Учасники всебічно обговорили музичну творчість та педагогічну діяльність Ду Мінсіна, високо оцінивши його особистісні якості, науковий підхід та майстерність вчителя.

Заступник головного редактора журналу «Народна музика», музичний директор Пекінського центру музичної освіти «Женьжень» Шу Цзеці у своєму виступі зазначив: «Пан Ду, наближаючись до 80-річчя, став свідком грандіозних сторінок новітньої та сучасної історії Китаю. Від дитинства до юності, зрілості та старості, розділяючи злети та падіння епохи, його життєвий шлях був звивистий і важкий, не порівнянний з нашим, молодшого покоління. Але в його музиці я чую лише чотири слова: оптимізм, прагнення вперед. Особливо в численних нових творах на межі століть – просто не віриться, що вони вийшли з серця та рук людини, що пройшла крізь стільки бур. Як би не змінювався світ, для пана Ду завжди існує лише його власне чисте, спокійне серце – “моє серце незмінне”. Такий стан духу доступний не кожному композитору» (Ту Цзиньмей, 2007).

Шу Цзеці узагальнив основні творчі досягнення Ду Мінсіна, стиль, техніку, жанри та концепції. На його думку, музичний стиль композитора почав формуватися вже в балеті «Русалка» (1950-ті роки), а в останні 20 років, коли Ду Мінсін він кристалізувався остаточно і «проявився ще яскравіше. Його можна описати словами: елегантність, витонченість» (там само). Вчений відзначив, що усі сім людських почуттів (радість, гнів, печаль, веселість, скорбота, страх, переляк) присутні в його музиці. Але радість – не несамовита, гнів – не лютий, веселість – не нестримна. Все в міру. Будь то тема, кульмінація чи маленька зв'язка – завжди витончена манера, вишуканий штрих. Цей стиль не нарочитий, він – частина його життя, що відрізняє Ду Мінсіна від інших

сучасних китайських композиторів (там само).

Музичну техніку Ду Мінсін також можна охарактеризувати як: баланс, лаконічність. Це проявляється в чотирьох аспектах: мелодика, гармонія, структура, тембр (інструментування). Назвати композитора майстром мелодії, гармонії, форми та інструментування сучасного Китаю – не перебільшення. Кожен аспект заслуговує глибокого вивчення. Але важливіший за його системний аналіз – його музичне мислення: цілісне, синтетичне, незмінно симфонічне. Важко сказати, що у його творчості первинне – мелодія, гармонія, структура чи інструментування. Підхід, що наполягає на домінуванні головної мелодії серед елементів музики, для аналізу творів Ду Мінсін є підходить. Краса його мелодій полягає у незмінній збалансованості та лаконічності (без зайвих нот), що нерозривно пов'язані з балансом та лаконічністю в гармонії, структурі та інструментуванні.

Особливо в пізніх творах Ду Мінсін відчувається, що баланс та лаконічність стали природньою основою його музичного мислення. Кожна нота його творів просякнута духом майстра. Як композитор, Ду Мінсін виражає в музиці самого себе. Десятиліттями це призвело до формування його стилю. Не якась попередньо встановлена «ідея» створила Ду Мінсін, а він сам своєю творчістю створив та наповнив змістом різні «напрями».

Музика – свідомо діяльність людини, що включає творчість, виконання та сприйняття. Уся творчість Ду Мінсін просякнута ідеєю «щоб слухали» і «щоб грали (і співали)». Він тримає в умі і слухача, і виконавця. Головна причина в тому, що душа Ду Мінсін просякнута китайською культурою, яка не може не вести до такого підходу. Оскільки його музика «для слухання та виконання», результат – «люди люблять слухати, люди люблять виконувати» (Ту Цзиньмей, 2007).

Учасники симпозіуму одностайно відзначали, що Ду Мінсін – видатний художник, що поєднує талант і чесноту, бездоганність у мистецтві та моралі. Він щирий, чистий, скромний, з врівноваженим характером, поводить себе скромно, має сильне почуття художньої місії та відповідальності в освіті. 50

років він поєднував творчу практику з викладанням, створюючи шедеври щиро і виховуючи з любов'ю, залишивши не тільки багату спадщину, а й учнів по всьому світу. Як композитор, він завжди дотримувався напрямку реалістичної творчості, уміло поєднуючи світові композиторські техніки з елементами китайської традиційної культури. Його твори елегантні за стилем, вишукані за формою, образні, щирі в почуттях. Хоча він пережив безліч бурхливих епох, «його психіка не була спотворена потрясіннями часу» (Ту Цзименй, 2008), в його музиці «немає пригніченості, похмурості, накопиченої образи, гніву» (там само), є лише «вічно сяюче світло юності» (там само); слухаючи його музику, «згадуєш В. Моцарта» (там само).

Композиторська техніка Ду Мінсіна самобутня, унікальна. Він завжди відстоював провідну роль мелодії та основоположну роль тональності; його мелодії прекрасні і плавкі, гармонія та інструментування лаконічні і стислі, форма структурована і сповнена краси. Він надає значення доступності музики, його твори «улюблені народом, охоче виконуються оркестрами» (там само), доступні для всіх верств, йдуть відповідну часу, «є зразком поєднання художності, національності та народності» (там само).

Дивлячись на півстоліття творчості Ду Мінсіна, цей результат стає все очевиднішим. Його популярність, повага та визнання коріняться саме в цьому. На симпозіумі професор Центральної консерваторії Лян Маочунь виступив з доповіддю «Внесок Ду Мінсіна в сучасну симфонічну творчість» (там само). Він особливо підкреслив, що творча історія Ду Мінсіна триває не 50 років, як зазначено в програмі концерту. Якщо рахувати від дебютного твору «Нова народна пісня» (1942), то минуло вже 65 років. За цей час Ду Мінсін створив багату спадщину, і один з головних напрямів його творчості посідає симфонічна та балетна музика.

Він виокремив три періоди в симфонічній творчості Ду Мінсіна: 1950-1960-ті («Колективні роботи»): Початок китайської симфонічної музики. Основні роботи створені у співавторстві. Шедеври періоду: балети «Рибакрасуня» (з У Цзунцян, 1959) та «Червоні жінки-воїни» (з У Цзунцян, Дай

Хунвеем, Ши Ваньчунем, Ван Яньцяо, 1964), а також симфонічна увертюра «Свято» (1958) та балет «Ода Імень» (з Лю Лінем та Лю Тін'юєм, 1969). Період характеризується опануванням симфонічної техніки, особливо успішним впливом радянської школи.

1970-1980-ті («Пік творчості»): Відновлення та розквіт китайської симфонічної музики після «культурної революції». Ду Мінсін зосереджений на оркестрових творах: «Молодіжний вальс» (1976), симфонічна поема «Маяй, прапор армії!» (1977), «Молодіжна симфонія» (повна юнацької енергії, написана для оркестру «Червоні галстуки» при середній школі Центральної консерваторії).

Особливо плідні 1980-ті: Перший скрипковий концерт, симфонічна фантазія «Ло Шень», «Подорож до Синьцзяну» для скрипки з оркестром, Перший фортепіанний концерт «Весняні барви», «Святкова увертюра», симфонія «Велика стіна» (перша редакція). У цей час у Китаї розквітла «Нова хвиля» (авангард), що досягла піку в 1984-1986 рр. Молоді, середнього віку та навіть деякі літні композитори захопилися експериментами (Лян Маочунь, 2008).

Ду Мінсін же здавався «непохитним», навіть таким, що «йде проти течії». Його учні Є Сяогань, Цюй Сяосун, Лю Суола були лідерами «Нової хвилі», а він наполегливо дотримувався традиційного шляху, що робило його стиль унікальним. Показово порівняння Перших скрипкових концертів Ду Мінсіна (1981) з ліричною темою, що походить від народної пісні «Сінго» провінції Цзянсі) та його учня Є Сяогана (1983), що відображає зацікавленість молодого покоління авангардними засобами).

Фортепіанний концерт «Весняні барви» – квінтесенція «стилю Ду Мінсіна»: енергійного, пристрасного. 1990-ті – по теперішній час («Різноманітність»): Незважаючи на вік, творчість Ду зберігає молодість та плинність, набуваючи різноманітності. Ключові роботи: оркестрова сюїта «Пережите серцем», Другий фортепіанний концерт, Другий скрипковий концерт, симфонічні твори «Чарівність живопису», «Сюїта на тайванські

народні пісні», балет «Таємничий вітер», оркестрова п'єса «Увертюра 1997», симфонічна поема «Лю Саныцзе», квартет для народних інструментів (Ту Цзиньмей, 2007).

Навесні 2008 року Китайському банку зв'язку виповнилося 100 років. Того ж року Ду Мінсін відзначив своє 80-річчя. Коли організатори запросили Ду Мінсіна написати симфонічну поему до сторіччя «Банку зв'язку», він одразу ж із радістю погодився. В зв'язку з двома ювілеями композитор написав велику симфонічну поему «Спогади про сонячне світло». Розповідаючи про походження та процес створення твору, Ду Мінсін відзначав, що «Спогади про сонячне світло» були замовлені на честь сторіччя Банку зв'язку. Того року банк виділив Китайській асоціації музикантів кілька мільйонів юанів на спонсорську підтримку заходу «Століття китайської симфонічної музики». Асоціація подумала, як віддячити за таку гарячу підтримку, і запропонувала запросити композитора написати для них твір. Цей твір в основному описує труднощі, з якими банк зіткнувся за сто років існування, важке становлення та шлях до сучасного існування.

Штаб-квартира Банку зв'язку знаходиться в Шанхаї, тому при написанні Ду Мінсін використав музику південно-китайського розповідного жанру *пінтаня*, застосувавши його інтонації в повільній побічній темі. На прем'єрі слухачі відчули в ній щось рідне. Багаторазово застосовуючи принцип тричастинної форми, новаторські структури та фінальні виразні штрихи, композитор живо передає своє життєве розуміння: «сяйво – це не просто блиск, столітнє прагнення до світла, столітні спогади про Сонце ніколи не мають кінця» (Сю Фу, 2014: 206).

Шу Цзеці, заступник головного редактора журналу «Народна музика», оцінюючи цей твір, назвав його «симфонічною музикою, присвяченою століттю» (там само), оскільки вона була написана не лише до століття Банку зв'язку, а й до століття Китаю. 4 травня 2008 року в грандіозному Національному центрі виконавських мистецтв під керівництвом диригента Тань Ліхуа у виконанні Китайського національного симфонічного оркестру

відбувся успішний прем'єрний показ «Спогадів про сонячне світло». Твір триває 15 хвилин, він складається з шести частин: «Пошук», «Прагнення», «Наполегливість», «Боротьба», «Незламність» та «Сяйво».

Перша частина заснована на темі страждань. У вступі в низькому регістрі струнні інструменти виконують повільну мелодію. Тональність цієї мелодії дуже нестійка, тематичні інтонації ніби «блукають» між різними ступенями, фрази – несиметричні. Загальна атмосфера нагадує ніч перед світанком: настрій пригнічений, майбутнє туманне, все окутане похмурими хмарами скорботи.

Після вступу музика переходить у швидкий розділ – другу частину симфонічної поеми. Валторна грає тривожний мотив тематичної інтонації, яку можна назвати «темою боротьби», що «зображує тверду віру у виживання та розвиток незважаючи на труднощі, немов пливучи проти течії» (Сю Фу, 2014: 208). Після розробки за участі мідних та струнних, у *tutti* оркестру наступає кульмінація опору.

Третя частина – ліричний центр твору. Флейта виконує ніжну, елегантну мелодію в стилі музики сучжоуського *пінтаня*, звивисту та м'яку. Спочатку її грає соло флейти на фоні арфи, кларнет підтримує підголосками, створюючи звуковий колорит Цзяннаня, що на південь від Янцзи, у ранковому тумані чи на світанку. Потім вона звучить у контрапункті між групами струнних та дерев'яних духових, після чого віолончель та гобой пристрасно варіюють її. Настрій змінюється від м'якого до схвильованого, натхненого, немов тепле сонячне світло розливається по землі, показуючи прекрасні надії та прагнення людей до майбутнього.

Четверта частина – варіювання та розробка «теми боротьби». Музика «наполегливо зображує, як люди власними руками будують ідеали, змінюючи один одного, розганяючи хмари та борючись з туманом, нарешті зустрічаючи сонячне світло, що осяває божественну землю (Китай)» (там само).

П'ята частина – реприза та варіювання «теми сонця». Первісно звивиста, витончена мелодія в стилі Цзяннаня через варіацію перетворюється на ясну,

простору тему, подібну до картини сонячного світла, що пробилось після дощу та розсіяних хмар. Струнні та дерев'яні духові грають у високому регістрі, наповнюючись піднесеною, величавою силою, а «сонячне світло» стає яскравим і сяючим.

Шоста частина музики – завершення. Хоча тут повторюється «тема темряви» зі вступу, вона зазнає важливої, суттєвої трансформації, акцентуючи фанфарні інтонації кварт та квінт всередині теми, що корінним чином змінює музичний образ. Ближче до кінця твору фанфари перетворюються на переможний марш, що урочисто виконуваний мідними духовими. Це загальна кульмінація всього твору, картина «золотого сонячного світла, що осяває землю». Розвиток від «теми темряви» на початку твору до «теми сонячного світла» тут, хоча й походить з одного елемента, являє собою кардинальну зміну музичного образу. Можна сказати, що тема використана у протилежному значенні (Чжан Даньцзюнь, 2017).

Величезні зміни в інструментуванні, гармонії та фактурі демонструють найвищу композиторську майстерність Ду Мінсін. З травня по жовтень 2008 року масштабний захід «Століття китайської симфонічної музики та Перший сезон китайської симфонічної музики» відбувся у Пекіні, Шанхаї, Чанчуні, Шеньяні, Сіані, Гонконгу та інших великих містах. Понад 20 відомих оркестрів дали понад 30 концертів. У програмі виконувалася виключно китайська симфонічна музика, включаючи класичні твори останніх ста років. Це була безпрецедентна подія в історії китайського симфонізму, але єдиним новим твором, спеціально замовленим для концертів, була лише симфонічна поема Ду Мінсін. У кінці рукопису твору вказана дата завершення: 14 березня 2008 року, всього за півтора місяця до старту «Сезону музики». Щоб завершити роботу, Ду Мінсін спеціально їздив до Шанхаю для збору матеріалу. Повернувшись до Пекіна, він одразу занурився у роботу: **«Через стислі терміни я вперше не писав фортепіанний клавір, а одразу створив партитуру для оркестру (виділено Ц.Ю.). У моїй попередній практиці такого ніколи не було»** (Сю Фу, 2914: 208).

Лян Маочунь, професор і докторант Музикознавчого факультету Центральної консерваторії, у своїй статті «Симфонічна поема про сонячне світло» (2008) дав таку оцінку: «Творчість Ду Мінсіна протягом усього життя завжди славила весну, батьківщину, розкриваючи слухачам найпрекрасніший бік музики. Його симфонічна поема “Спогади про сонячне сяйво” знову демонструє його незмінний творчий стиль, типовий “стиль Ду Мінсіна”. З музики ми можемо в повній мірі відчуті **молодість творчого духу** (виділено Ц.Ю.) композитора. Вся його поема просякнута прекрасними співучими мелодіями. У гармонії панують традиційні консонантні акорди з багатими барвистими змінами, природно поєднуючись із потоком мелодії. У поліфонії та інструментуванні використано багате, але лаконічне багатоголосне мислення, у повній мірі розкриваючи об'ємне звучання симфонічного оркестру та даючи людям потужний акустичний вплив» (Лян Маочунь, 2008: 24).

Говорячи про розвиток китайської симфонічної музики, Тань Ліхуа – заступник голови Китайської асоціації музикантів, директор Комітету виконавського мистецтва, художній керівник та головний диригент Пекінського симфонічного оркестру відзначав, що культурі Китаю кілька тисяч років, але китайська симфонічна музика значно молодша. Від Шанхайського муніципального оркестру до сьогодні минуло всього 150 років, історія розвитку досить коротка. Симфонічна музика не так близька людям, як популярна музика. Насправді, симфонічна музика охоплює дуже широкий спектр, включаючи симфонії, симфонічні поеми, симфонічні сюїти, концерти – все це входить до цієї категорії. Це не лише три чи чотири частини, як зазвичай розуміють.

Симфонічна музика – найвища форма музики. У ній є твори з глибокою філософією, як симфонії Бетховена чи Брамса у чотирьох-п'яти частинах, що виражають дуже глибокий зміст. Причому симфонічна музика німецько-австрійської школи найбільш типова своєю філософічністю, її складніше зрозуміти. Вальси Штрауса, популярна оркестрова музика, сюїти з балетів, арії з опер – все це теж належить до сфери симфонічної музики. Також добре

знайома оркестрова музика, навіть аранжування кіномузики, мають вважатися частиною симфонічної музики. До цієї категорії входять і складні симфонії з глибокою ідеєю та філософією, і простіші речі, як вальси Штрауса, оркестрові п'єси – все це симфонічна музика. У симфонічній музиці так багато шкіл: німецько-австрійська (Бетховен, Моцарт – великі композитори, включаючи і такого популярного оркестрового композитора, як Штраус), французька, східноєвропейська тощо. Я вважаю, що в ХХІ столітті нам дійсно слід створити китайську школу симфонічної музики.

Розвиток симфонічної справи в основі залежить від того, чи напишуть композитори твори. Можна сказати, що розвиток симфонічних оркестрів налічує вже понад сто років. Звичайно, перші 40-50 років, до заснування КНР, це був Шанхайський муніципальний оркестр, створений іноземцями. Китайські оркестри існують і розвиваються вже майже 60 років, з 1949 року по теперішній час. І найшвидше зростання, так само вражаюче, як стрімкий розвиток нашої економіки, припало на останні десять років. Починаючи з 1998 року, такі оркестри, як Національний симфонічний оркестр Китаю, Пекінський симфонічний оркестр, а пізніше і Китайський філармонічний оркестр, були створені саме за це десятиліття. Ці оркестри гастролювали за кордоном, виступали в Європі, отримали міжнародний резонанс і високу оцінку – їхні успіхи дійсно вражають.

Але недостатньо, щоб оркестри виконували закордонні симфонічні твори. Щоб країна була сильною, а її музична справа шанувалася, потрібні твори. Твори – це життя розвитку симфонічної музики. Тому останніми роками ми докладаємо всіх зусиль, щоб просувати створення китайської симфонічної музики, щоб більше людей, особливо іноземців, дізналися, що китайці теж пишуть симфонічну музику. Адже симфонічна музика вважається показником сучасної цивілізації країни та нації. Іноземці шанують симфонічну музику у всіх аспектах, вона дуже популярна, існує так багато симфонічних залів. Наша країна зараз вступає до лав сучасних держав. У нас є наше національне надбання – китайська опера, театр, народна музика. Але нам потрібна

китайська опера, китайська музика, симфонічна музика, що виражає почуття китайців, культурну свідомість китайців (Жун Інтао, 2012: 28-29).

Можливість провести «Століття симфонічної музики» стала реальною завдяки величезній підтримці Банку зв'язку Китаю. Банк, спонуканий почуттям соціальної відповідальності та бажанням підтримати високе мистецтво, після тривалих консультацій та планування з Китайською асоціацією музикантів, з 4 травня 2008 року провів по всій країні Перший фестиваль симфонічної музики «Століття в ретроспектив». Значення цього культурного заходу полягає в тому, щоб всебічно представити й познайомити слухачів з китайськими композиторами, їх симфонічними творами, написаними за останні сто років, сприяючи розвитку та процвітанню симфонічної справи в нашій країні. На гала-концерті відкриття відбулася прем'єра «Спогадів про сонячне світло» під керівництвом Тань Ліхуа. «Коли ми з оркестром вперше спробували зіграти, усі були вражені. Ніхто не очікував, що Ду Мінсін у 80 років зможе написати таку енергійну, новаторську, потужну, вражаючу та зворушливу симфонічну композицію. Це дійсно викликає захоплення» (Жун Інтао, 2012: 29).

Ду Мінсін згадував, що симфонічна музика, з точки зору жанру та всіх аспектів, є найскладнішою, найширшою та найглибшою музичною формою. Вона прийшла до нас з-за кордону не так давно. Тому є процес розуміння, вивчення, а потім синтезу та опанування. В симфонічній поемі «Спогади про сонячне світло» під сонячним світлом мається на увазі віра, дух, почуття національної гордості. Він задумався про те, як у рік століття симфонії, у рамках такої узагальнюючої форми, як симфонічна музика, дуже стисло та концентровано виразити цей шлях. Даний проєкт став другим успішним заходом співпраці Ду Мінсіна і Тань Ліхуа³².

Перша репетиція була вранці 3 травня, а ввечері 4 травня вже був

³² Першим заходом був авторський вечір Ду Мінсіна 19 жовтня 2007 року. З ініціативи Тань Ліхуа – голови Пекінської асоціації музикантів – цей концерт відбувся в концертному залі «Чжуншань». Тоді також диригував Тань Ліхуа. Ду Мінсін був дуже зворушений і вдячний за таку можливість співпрацювати з відомим диригентом, який представив його твори публіці так глибоко та щиро.

концерт. Але під керівництвом Тань Ліхуа Національний симфонічний оркестр дуже швидко опанував цей твір. Завдяки коротким, концентрованим вказівкам та диригуванню пана Тана, дуже швидко вибудувалася вся структура твору, з'явилася вся необхідна пристрась. Композитор був схвилюваний і зворушений тим, що мій твір виконував Національний симфонічний оркестр. Звичайно, твір можна було б ще відшліфувати (Бо Лін, 2016).

У жовтні 2008 року в Шанхаї, на церемонії закриття, цей твір виконав Шанхайський симфонічний оркестр під керівництвом диригента Чень Сеяна, і відгуки були дуже хорошими. Перед цим Ду Мінсін ще раз переробив твір. Завжди хочеться зробити його кращим, щоб бути задоволеним самому і щоб слухачі теж були задоволені. Чарівність симфонічної музики полягає в тому, що вона дуже глибока і водночас близька слухачам, особливо коли ми маємо свої симфонічні твори (Чень Хун, 2015: 11).

Ду Мінсін впевнений, що композитор, використовуючи музичну мову своєї нації, вбираючи музичні традиції, повинен поєднувати їх із сучасними техніками. Твори, написані за допомогою симфонічних прийомів, обов'язково мають відчуватися слухачами як щось рідне. Це дуже важливо. На думку митця, потрібно якнайбільше заохочувати китайських композиторів писати свою власну симфонічну музику. Складність створення такої музики полягає не лише в техніці, а в тому, як змусити зрозуміти та усвідомити цей твір. Деякі молоді композитори дещо захоплюються сучасними техніками, але написане ними віддалене від багатьох звичок сприйняття. Це те, про що молодим композиторам слід пам'ятати (Сю Фу, 2014: 213).

Згадуючи «Концерт століття симфонічної музики», Ду Мінсін живо уявляв деталі: «Перше виконання було в Національному центрі виконавських мистецтв у травні 2008 року, грав Національний симфонічний оркестр, Банк зв'язку спеціально прислав представників послухати. Друге виконання було в Шанхайському великому театрі, грав найстаріший Шанхайський симфонічний оркестр під керівництвом досвідченого диригента Чень Сеяна, керівника Шанхайського симфонічного оркестру. Мій твір був останнім у першому

відділенні концерту. У музиці є боротьба, зіткнення, тому відчувалося потужне звучання оркестру, ефект був дуже добрим. Після виконання сказали: прийшли керівники, прийшов голова правління банку, давайте зустрінемося з автором. Тоді секретар Шанхайського міськкому КПК, нині голова ВК НПКСК Юй Чженшен був присутній на гала-концерті закриття. Так ми й зустрілися. Голова Асоціації музикантів Фу Генчен сказав, що цей твір має стати “талісманом”, що охороняє банк. Тому що жоден композитор ніколи не писав твору для банку, для його сторічного ювілею (там само: 214). Юй Чженшен також відзначив, що в умовах нинішньої світової економічної кризи цей твір – це контрудар, снаряд, зброя проти економічної кризи (там само).

У 2009 році Ду Мінсін отримав премію «Золотий дзвін» VII скликання від Федерації літературних і мистецьких кіл Китаю та Китайської асоціації музикантів – за творчі досягнення в створенні музики. Піднявшись на найвищу музичну нагороду Китаю, Ду Мінсін не зупинив свою музичну творчість. Він сприйняв премію за життєві досягнення як нову відправну точку, продовживши свою музичну подорож.

Дізнавшись про нагородження свого вчителя, композитор Ван Шигуан, автор багатьох музичних творів, висловив гордість за свого наставника: «Багато студентів вступали до Центральної консерваторії саме заради можливості вчитися у Ду Мінсіна, я був одним із них. Як експерт, вчений і професор творчого складу, пан Ду втілює всі прагнення студентів у музиці» (Ань Люксін, 2012: 25). Незважаючи на пережиті труднощі, Ду Мінсін завжди зберігає прагнення до життя, захоплення прекрасним і вираження людяності. Ван Шигуан згадував, що на четвертому курсі, на уроці композиції, їм пощастило почути, як пан Ду виконує головну тему щойно написаного Першого фортепіанного концерту «Весняні барви». Студенти не очікували, що людина віком за 60 років здатна створити настільки енергійну та пристрасну музику (там само).

У 79 років Ду Мінсін написав балет «Півонієва фея». Коли Ван Шигуан та інші учні прийшли послухати твір вчителя, їх глибоко зворушила його

проста, прекрасна і глибоко національна мелодія. На жаль, багато сучасних китайських композиторів захоплюється закордонними віяннями, помилково приймаючи їх за моду та новаторство, але такий підхід не є квінтесенцією нинішньої епохи. Через понад двадцять років від закінчення Центральної консерваторії Ван Шигуаном та його сокурсниками твори їх наставника, як і раніше, прості, щирі та добрі. Серед сучасних композиторів це викликає особливу повагу.

Ван Шигуана захоплює ще більше те, що Ду Мінсіна не відволікає шум сучасного суспільства, не спокушають фальшива слава та успіх – він завжди зберігає якість творчого запалу, творчої майстерності та творчого бачення. На його думку, така внутрішня цілісність вчителя ставить питання перед сучасними молодими митцями, чи зможуть вони у віці пана Ду залишитися такими ж простими, щирими та добрими, як він? (там само) Музичні твори нерозривно пов'язані з підсвідомістю внутрішнього світу композитора, яка відображає його сприйняття людських цінностей і осмислення власних поглядів на життя. Ван Шигуан відзначив: «З цієї точки зору, хоча панові Ду вже за 80, я бачу, що в глибині душі він немов восьмирічна дитина, що постійно приносить слухачам радість» (Сю Фу, 2014: 237).

Серед знакових подій, в яких брав участь Ду Мінсін, необхідно згадати другий Тиждень культури Китаю в Цяньцзяні, який відбувся 25 жовтня 2010 року. Захід був спонсорований Китайською федерацією літературних та мистецьких кіл та урядом провінції Хубей, Ду Мінсін був запрошений до свого рідного міста. На урочистій церемонії відкриття ведучий Чжу Цзюнь представив публіці видатного композитора: «У Цяньцзяні є визначні люди, багаті ресурси та талановиті люди. Усі знають, що пан Ду Мінсін, відомий сучасний китайський композитор, також родом з Цяньцзяна» (Сю Фу, 2014: 30). Жителі містечка вітали Ду Мінсіна, що сидів у залі, бурхливими оплесками, зазначаючи «повернення односельця здалеку» (там само). Композитор відповів їм: «Тут у Цяньцзяні, в Китаї я знайшов своє коріння. Я – людина з корінням» (там само).

У 2011 році за замовленням Гуанчжоуського балету Ду Мінсін створив симфонічний балет «Фенікс відроджується з попелу». Це стало ще одним важливим твором його пізнього періоду. 17 серпня 2012 року твір вперше був представлений публіці. Того ж вечора Ду Мінсіна запросили до театру Хуанхуаган у Гуанчжоу на прем'єрний показ. Балет «Фенікс відроджується з попелу» заснований на однойменній поемі Го Можо. Ду Мінсін витратив два-три місяці на уважне вивчення поеми та розробку музичної концепції. За словами композитора, весь твір в основному створено відповідно до структури вірша: перша половина більш пригнічена, а при зображенні гострої боротьби добра і зла використовується перекликання фортепіано та трьох ударних інструментів, щоб передати гостроту боротьби, яка завершується перемогою в кульмінації та переходить у світлу коду.

«Фенікс відроджується з попелу» з перших хвилин завоював оплески глядачів креативним сценографічним рішенням: завіса, зібрана з силуетів гілок, змінювала кольори – чорний, червоний, жовтий, фіолетовий – залежно від атмосфери на сцені, просто і велично. Танцюристи, що уособлюють темні сили, були одягнені в однакові костюми чорних кажанів, масовий танець створив похмуру атмосферу. Вистава не розповідає про конкретний сюжет, але за яскравими музичними фарбами та танцювальними образами глядачі без зусиль відчувають гострий конфлікт. У постановці артисти не намагалися імітувати легендарного птаха Фенікса мовою тіла, а через яскраві образи двох груп – добра і зла – показали гостроту боротьби, танець був плавним і витонченим. Фоном слугувало переплетіння гілок старих дерев, що змінюють колір з блідо-зеленого на темно-червоний і темно-синій під музику та танець, наповнені символікою та посилюють враження від вистави. Прекрасний дует солістів Фу Шу та Ван Чживея передав глядачам складні емоції боротьби добрих сил. Коли на сцені нарешті засяяло світло, і танцюристи відродилися, обмиті кров'ю, уся зала зітхнула з полегшенням і вибухнула гарячими оплесками (Сю Фу, 2014: 241).

Стримана та виразна гра артистів Гуанчжоуського балету, напружена та

захоплююча оригінальна музика змусили шанувальників танцю в Янчені вигукнути, що після вистави вони відчули «відродження». Ду Мінсінь зауважив, що порівняно з класичним балетом, у «Фенікс відроджується з попелу» він відмовився від багатьох шаблонних елементів, таких як стандартні сольні та дуетні танці, більше уваги приділяючи зв'язку танцювальних рухів з музикою.

Увечері 20 листопада 2012 року в Пекінському концертному залі відбувся «Концерт нових симфонічних творів Ду Мінсіня». Це був огляд нової музики, створеної ним за майже п'ять років після нагородження. На сцені звучала музика у виконанні Національного симфонічного оркестру Китаю під керівництвом диригента Чжан І. 84-річний Ду Мінсін у костюмі особисто був присутній на концерті і після його закінчення вийшов на сцену, щоб привітати глядачів, які люблять його та його творчість. Захоплені слухачі принесли йому квіти та щиро привітали. Під чудові та свіжі звуки струнних концерт розпочався з симфонічної сюїти «Діанські небеса і земля», написаної Ду Мінсіном у 2009 році. Твір складається з п'яти частин: «Прогулянка стародавнім містом», «Дух вогню», «Шангрі-Ла», «Карнавал води» та «Діанські небеса і земля».

Перша частина струнних передає у звучанні мальовничі краєвиди озера Дяньчи; швидкі пасажі смичків, стрибаючий ксилофон зображують свято факелів у малих народностей; третя частина починається повільно зі струнних, поперечна флейта малює картину раю на землі; четверта частина — жваве *pizzicato*, веселі ударні, що передають атмосферу свята обливання водою; п'ята частина — величні духові, гаряча атмосфера, узагальнення та підсумок попередніх музичних думок і пейзажів. Вся сюїта поєднує розділення та єдність, частини самостійні, контрастні, але структура цілісна, музичний стиль єдиний і традиційний. Твір — не просто ліричний опис пейзажів і народних сцен, у нього вплетені історичні перипетії та життєвий досвід людей.

Наступна п'єса «Мрії про палац Потала» написана Ду Мінсіном для фортепіано та струнного оркестру. Вона починається у фортепіано з атональної

серії, звучання холодне, емоції стримані, що нехарактерно для композитора. Потім струнні нарастають, фортепіано відповідає, але все ще немає співучих мелодій, традиційного музичного образу з розвитком теми. Музика бурхливо розгортається в потоці додекафонії, велично та різноманітно. Зрідка «миготить» тональна мелодія, немов промінь сонця, що пробивається крізь шари хмар; звучання сучасне, зміст глибокий. В анотації твір описується як «палац Потала, що виник нізвідки, величні зали, що гордо стоять на засніжених горах, священні та бездоганні», але в ньому не знайти тибетських музичних елементів, скоріше це вираження особистого внутрішнього досвіду композитора. Партії фортепіано та оркестру написані блискуче, слухаючи, відчуваєш і бурхливі вітри високогірного плато, і безмовність при яскравому сонці, звучання освіжаюче нове, глибокий зміст.

У другому відділенні виконувалися три оркестрові мініатюри: «Осінні думи» з простою народною мелодикою, «Молодь» з живою юнацькою енергією. Фрагмент музики з балету «Русалка» виокремився унікальною атмосферою та живими образами, демонструючи віртуозну майстерність композитора в традиційному балетному жанрі. Головним твором другого відділення стала концертна версія музики балету «Фенікс відроджується з попелу». Музика внутрішньо сильна, відчувається розмах симфонічного балету. Ця балетна музика, завершена у 2011 році, в адаптованій версії більш стисла, компактна та цілісна; через відродження Фенікса з попелу вона виражає труднощі та звивистий шлях особистої долі людини в умовах суспільного прогресу. У кульмінації оркестр грає *tutti*, струнні та духові заповнюють весь звуковий простір – немов Фенікс відроджується та злітає, розправивши крила. Завершив концерт нові варіанти фрагментів музики зі спектаклю «Червоні жінки-воїни» та «Річка Ваньцюань».

На концерті Ду Мінсін високо оцінив Національному симфонічному оркестру Китаю під керівництвом Гуань Ся за ентузіазм та рівень виконання творів сучасних китайських композиторів за потужної підтримки бренду «Луншен хуаюнь». Ду Мінсін щиро подякував музикантам, завдяки

наполегливості яких у творців з'являються кращі можливості та більше простору.

У 2013 році Ду Мінсину виповнилося 85 років, але він продовжував здійснювати викладацьку роботу. Він розповів журналістам: «Враховуючи мій вік, заклад освіти більше не доручає мені викладати студентам бакалаврату, в основному я керую магістрантами й аспірантами. Керівництво аспірантами вимагає вищої кваліфікації» (Чжо І, 2013: 3). Музикант додав, що кілька років тому він викладав студентам бакалаврату, але потім, як тільки починав з ними працювати, підсакував тиск. Лікар сказав, що заняття занадто виснажливі, і потрібно менше викладати. Через це майстр став керувати магістрантами. Керівництво магістрантами теж вимагає багато сил: потрібно пояснювати теорію музики, допомагати з дисертацією, виправляти їх твори (там само).

Останні магістрантки успішно захистилися: одна приїхала з Тяньцзіня, друга – з Уханя. Випускниця з Уханя – онука однокласниці композитора по школі Юкай. Обидві вони успішно отримали ступінь магістра: одна зараз працює в Шанхайському театральному інституті, інша — у творчій групі Оркестру Народно-визвольної армії. Магістрантка з Тяньцзіня приїхала навчатися композиції до Ду Мінсіна за рекомендацією його колишнього учня по композиції Яо Шенчана – ректора Тяньцзіньської консерваторії. Нещодавно у них у Тяньцзіньській консерваторії був концерт народного оркестру в Національному центрі виконавських мистецтв. Вони спеціально запросили Ду Мінсіна послухати концерт з творів викладачів Тяньцзіньської консерваторії, у тому числі й Яо Шенчана. А також твори композиторів – випускників Тяньцзіньської консерваторії, що працюють за кордоном. Відгуки були хороші, оскільки творів було багато.

Кілька років тому Ду Мінсін керував аспіранткою з Південної Кореї, яка приїхала до Пекіна. Вона супроводжувала чоловіка, який вчився в Пекінському університеті, вивчав давньокитайську мову. У Сеулі вона отримала ступінь магістра з композиції, тому приїхала вчитися в аспірантурі. Оскільки вона іноземна студентка, із написанням дисертації було важче. Для докторської

дисертації потрібен певний рівень і глибина, зазвичай це два роки, але в її випадку затрималися на рік. Зараз вона теж у Сеулі, працює. Кожного разу, приїжджаючи до Китаю, до Пекіна, вона відвідує мене. У Кореї дуже поважають учителів, під сильним впливом конфуціанської культури, до учителів ставляться з великою пошаною. Кожного разу, коли приходить, глибоко вклоняється, дуже ввічливо, дуже шанобливо» (Го Синь, Ланг Яхуей, 2017).

Багато хто у певному віці втрачає здатність писати, але «для Ду Мінсіна його художнє дерево вічно зелене» (Ші Циньюе, 2016: 52). Незважаючи на 86-річний вік, кроки Ду Мінсіна в музичній творчості не припиняються. Він каже: «Я ще можу писати, чому б і ні?» (там само). Ду Мінсін розповів журналісту, що він щовечора працює до пізньої ночі, створюючи музику. Більшість його нових творів, як і раніше, пов'язані із симфонічною музикою. Один з таких творів композитор написав на замовлення Цюн Сяо (Цюнся), керівниці Чжухайської оперної трупи, видатної співачки, лауреата театральної премії «Квітка сливи». Вона готує сольний концерт з супроводом симфонічного оркестру. Почувши, що композитор колись писав музику для пекінської опери «Жінки з родини Ян» для симфонічного оркестру, вона звернулася з проханням написати оркестрову партію для вокального твору «Туга за мирським життям», який вона виконає.

З 16 по 22 травня 2014 року у Пекіні відбувся Фестиваль сучасної музики – масштабна подія, організована Центральною консерваторією за підтримки державних відомств. Кульмінацією став вечір закриття: 86-річний Ду Мінсін, патріарх китайської композиторської школи, представив публіці свою нову роботу – «Милий мій» для сопрано та оркестру. Твір був написаний на прохання Е Сяогана, учня Ду Мінсіна та директора фестивалю. «Вчитель погодився одразу, – згадував Є. – Він сказав: Музика – це міст. Навіть у 86 років я зобов'язаний його будувати» (Сю Фу, 2014: 110).

Прем'єра зібрала аншлаги. Зала завмерла, коли зазвучали перші такти – сплетіння традиційних китайських мелодій із сучасною гармонією: «Це

начебто сама історія заговорила через ноти, – писала China News Network. – Від смутку до надії – все в одній партитурі» (цит. за: там само). Після фінального акорду публіка аплодувала стоячи. Сам Ду Мінсін, виходячи на уклін, прокоментував: «Музика не старіє. Вона нагадує: навіть у хаосі є місце краси» (Сю Фу, 2014: 111).

Одним із ключових творів Ду Мінсіна на фестивалі став фортепіанний квінтет «Друзі сосен», пізніше перероблений ним у масштабну композицію «Сон про палац Потала» для фортепіано та струнного оркестру. Її світова прем'єра відбулася 20 листопада 2012 року у межах «Концерту нових творів Ду Мінсіна» Китайського національного симфонічного оркестру. Проте справжнім одкровенням для публіки стала п'єса «Милий мій», чиє створення композитор пов'язував із роками навчання у Москві. «Цей досвід був як рана і благословення одночасно, – зізнавався Ду Мінсін. – Вдалині від дому я дізнався, що музика – єдина мова, яка не зраджує» (там само). Назва твору відсилає до звернення «милий мій», яке, як пояснював автор, існує тільки між найближчими: «Це ніби обійняти людину через звуки. Але тоді, у 1950-ті, я почувався чужим – так народився парадокс: інтимність у звучанні й самотність у підтексті» (там само).

«Милий мій» для сопрано та оркестру стала кульмінацією фестивалю. Сопрано, злітаючи від пошепки до пронизливого крещендо, вело зал через тимчасові пласти: від навчання в консерваторії до прощання з М. Чулакi. Коли затихли останні ноти, Ду Мінсін вийшов на сцену під грім овацій. Він уклонився у бік невидимої ложі, де колись сидів його вчитель. Його обличчя, освітлене софітами, виражало не тільки смиренність майстра, але й тиху радість: через півстоліття він зміг повернути борг вчителю, перетворивши біль втрати на музику. «Люди питають: чому я не плакав на прем'єрі? – казав Ду Мінсін. – Але сльози були у кожній ноті... М. Чулакi навчив мене: “Істинна музика не плаче – вона змушує плакати час”» (Сю Фу, 2014: 113).

У рамках семиденного музичного фестивалю відбулося 14 концертів. На музичній сцені тоді зібралися сотні музикантів із США, Франції, Польщі,

Нової Зеландії, Камбоджі, Індонезії, Казахстану, Китаю та ін. В одному з концертів прозвучав твір для оркестру, написаний композитором Цзінь Піном на честь свого наставника Ду Мінсина «Сентома», який відкрив концерт хвилею потужних, але стриманих акордів. В основі музики покладено образ Сентоми³³, львіноподібної тибетської буддійської захисниці, що символізує силу та милосердя. Композитор Цзінь Пін побачив її статую в монастирі Ганден. Цей твір став музичним втіленням творчих принципів Ду Мінсина. Цзінь Пін так узагальнив своє послання Учителю: «Він завжди навчав нас: “Музика – це мова, де навіть пауза кричить”. Тут я використав лаконічні повтори й тибетські ритуальні ритми, щоб звучання вдарило в серце, уникаючи розуму. Ця музика – міст між Тибетом, Москвою та Пекіном. Між минулим, де учитель боровся за право творити, і сучасністю, де ми вільні» (Ши Циньюе, 2016: 52), – сказав Цзінь Пін зі сцени.

Симфонічна музика Ду Мінсина наділена рідкісним «симфонічним мисленням» (Лян Маочунь, 2008), яке вимагає як технічного рівня – багатоглибини про тембри оркестру, вільного володіння багатоголосною технікою гармонії та поліфонії, так і культурного рівня – здатності керуванням великою формою та драматургічним розвитком музичної мови, а також філософського рівня – глибокого розуміння діалектичного мислення. За роки життя Ду Мінсин виховав у собі суворе, систематичне та стандартизоване симфонічне мислення. У своїй творчості він дуже цінує «економію» всіх засобів: використаний музичний матеріал гранично стиснутий, часом всього кілька звуків, але при цьому він неймовірно багатий – це вміння сказати багато в малому.

Лян Маочунь написав про композитора: «Менталітет вчителя Ду завжди молодий, його музичний стиль дійсно схожий на В. Моцарта. Слухати музику Ду Мінсина – все одно, що милуватися весняними пейзажами, слухати дзюрчання струмка, купатися в легкому вітерці та теплому тумані – це

³³ Сентома, Сігхамукха (тиб. Сенге Донгма, «Львинолика») – гнівна форма дакіні, що уособлює перемогу над незнанням і руйнування перешкод на шляху до просвітлення. Левине обличчя символізує безстрашність, могутність та владу над ілюзіями.

справжня насолода красою. Пан Ду – наш музичний скарб, геній, людина рівня національного надбання. Концерти симфонічних творів Ду Мінсіна проводилися в Гонконзі в 1980-х двічі: у 1982 і 1988 роках, і один раз у США. Але лише коли панові Ду було майже 80, у материковому Китаї відбувся його перший авторський концерт. Це дивно. Змушує замислитися і відображає серйозні проблеми в механізмах нашої музичної сфери. З такими труднощами стикається не лише він, багато композиторів перебувають у складному становищі. Ми сподіваємося, що це зміниться на державному рівні» (Лян Маочунь, 2008: 25).

Сьогодні майстру вже виповнилося 96 років. Він живе в Пекіні, як і раніше зберігаючи активну життєву позицію і художню життєздатність. Він продовжує приймати участь в освітньому процесі Центральної консерваторії музики. Найвідоміші учні майстра – видатні композитори Чжен Цюйфен, Ван Ліпін, Є Сяоган гідно продовжують роль представників національної композиторської школи. Починаючи з 2019 року Ду Мінсін пише один великий симфонічний твір раз на рік. Прем'єра його останньої композиції – Концерт № 4 «Пробудження» для фортепіано з оркестром відбулася в червні 2025 року в Концертному залі Пекіну. Композитор співпрацює з такими відомими музичними колективами, як Лондонський філармонічний оркестр, Сінгапурський національний симфонічний оркестр та ін.

Висновки до Розділу 1

Реконструкція творчої біографії Ду Мінсіна надає можливість виявити періоди еволюції його шляху у музичному мистецтві:

- 1) Період формування особистості (1928-1949): дитинство, початок самостійного життя, перша музична освіта, набуття піаністичних навичок;
- 2) Період становлення професіоналізму (1949-1976): перші кроки у музичній кар'єрі, початок роботи у консерваторії, виступи на Міжнародному фестивалі «Празька весна», навчання композиції в Московській консерваторії, заняття з М. Чулакi, дострокове повернення в Китай, наклеп, роки випробувань

і страждань;

3) Період творчої зрілості (1977-до сьогодні): відновлення свободи, нові обрії творчості, композиторське та педагогічне визнання, концерти та ювілейні заходи на честь вшанування майстра.

Перші двадцять років життя Ду Мінсіна стали періодом формування особистості митця. Майбутній музикант дуже рано став дорослим, переживши жахіття війни, загибель батька, розлучення з матір'ю. Вже в одинадцять років він розпочав своє самостійне життя і навчання в школі Юкай. Талант хлопця був швидко помічений педагогами Тао Сінчжі, Хе Лутином. Спілкування з цими яскравими особистостями, набуття професійних знань сприяло подальшому формуванню власного світогляду Ду Мінсіна та отриманню початкового рівня музичної освіти.

Період становлення професіоналізму розпочинається від початку власної викладацької роботи в Центральній консерваторії музики. Важливу роль у формуванні музичного світогляду Ду Мінсіна відіграли його прагнення до опанування теоретичними дисциплінами, зокрема, метод розвитку слуху через спів з листа голосом, написання диктантів зі співу народних пісень і т.і., який він демонстрував, працюючи зі студентами.

Центральна постать, що доленосно вплинула на композиторське формування Ду Мінсіна – професор М.Чулакї, у якого молодий китайський музикант навчався в Москві. Вплив М.Чулакї важко переоцінити – крізь все своє життя Ду Мінсін проніс надзвичайну вдячність і захоплення своїм вчителем, який надав йому не тільки найважливіші знання навичок композиторської майстерності, але й став його духовним ментором, підтримуючи і після навчання у найтяжчі роки випробувань Ду Мінсіна.

На жаль, становлення Ду Мінсіна як композитора збіглося з періодом жорсткої ідеологізації мистецтва після утворення КНР. Від митців вимагалось створення «нової музики», що служить народові та партії, часто на шкоду індивідуальному вираженню та складним художнім пошукам. Саме в цих умовах Ду Мінсін виявив завидну творчу стійкість. Його геніальність полягає

у винахідливості та стійкості. Замість прямолінійного цитування фольклору чи написання агіток, він почав глибоко вивчати китайську традиційну музику, її ладову систему, характерні інтонації, ритмічні та темброві особливості. Але основою його мови стала західноєвропейська тональність і класичні жанри симфонії, сонати, концерту, які він прагнув наситити *китайським духом*. Його стиль – результат постійного балансу між зовнішніми вимогами та внутрішньою дійсністю. Навіть у популярних, «ідеологічно правильних» п'єсах відчувається не шаблонність, а справжній талант, який зумів висловити національний дух *своєю* мовою.

В кінці 1970-х років, що ознаменували закінчення Культурної революції, у Ду Мінсіна, нарешті, інтенсивність його композиторської діяльності максимально зростає. 1980-90-ті роки розпочинається період творчої зрілості композитора. Після отримання довгоочікуваної свободи творчості, нарешті, здійснюється процес професійної самореалізації митця. Ду Мінсін яскраво розкриває свій композиторський талант, ставши піонером оркестрової та фортепіанної музики. Його внесок у розвиток китайської симфонічної музики (балети, симфонії) та фортепіанного репертуару (від педагогічних п'єс до концертів) є неоціненний. Він вивів ці жанри на професійний рівень, збагативши їх національним змістом.

Після реабілітації Ду Мінсін багато сил віддавав педагогічній діяльності в Центральній консерваторії, виховавши плеяду талановитих китайських композиторів, передавши їм не лише майстерність, а й розуміння важливості професіоналізму та художньої чесності.

РОЗДІЛ 2

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ ДУ МІНСІНА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ

Фортепіанна творчість Ду Мінсіна залишилася однією з мало досліджених сторінок китайської музики, оскільки композитор, перш за все, відомий масштабними симфонічними полотнами, а також хоровими і сольними вокальними творами, обробками народних пісень. В сфері фортепіанної музики Ду Мінсіном зроблено, порівняно з іншими жанрами, не так вже і багато: концерти для фортепіано з оркестром, фортепіанні сюїти, мініатюри, дитяча музика. І все ж, фортепіанна творчість композитора відіграла важливу роль у розвитку китайської музичної культури. Його твори досконалі за формою, свідчать про володіння специфікою фортепіанної фактури і цікаві завдяки багатству образного мислення. Сприяючи зміцненню піаністичного професіоналізму в китайській музиці, Ду Мінсін своїми творами також сприяв розвитку національного виконавського репертуару. Фортепіанний жанр в доробку композитора став невід'ємною частиною реалізованої ним на різних рівнях єдиної естетичної та світоглядної позиції.

1.1. Сольний фортепіанний доробок

2.1.1. Твори інструктивного плану: Етюд (1955), Варіації (1956), «Танець Лотоса» (1958), дитячий цикл «Нове століття», Токата (2000)

Ранній етап кар'єри Ду Мінсіня як піаніста заклав основу для його подальшої композиторської діяльності, що яскраво проявилось у створенні фортепіанних творів, що поєднують технічну доступність та художню виразність. Етюд для фортепіано став першим твором Ду Мінсіна, який він створив, навчаючись композиції у М.Чулакі. Такий підхід до навчання китайського студента, який був закоханий у фортепіано і мав професійні навички піаніста-виконавця. Тому вже перший твір молодого китайського музиканта набув рис повноцінного художнього твору, в якому вміло

поєднуються прийоми композиційної техніки з віртуозними елементами виконавства.

Етюд Ду Мінсіна – цікавий зразок віртуозного жанру в китайській фортепіанній музиці. Він привертає увагу простотою задуму, пошуками раціональних піаністичних рішень. Разом з тим цей твір яскраво відбиває концертно-віртуозні характеристики – звукову щільність, застосування різних технічних прийомів, блиск і темброву барвистість фортепіанної фактури у поєднанні з поетичною гармонійністю музичної мови, зіставлення регістрових тембрів тощо. Композитор використовує метод варіювання музичного матеріалу та фактурного збагачення музичної тканини.

Етюд Ду Мінсіна є достатньо популярним у китайській фортепіанній педагогічній практиці. В етюді синтезуються риси класичного і романтичного піанізму. Такі формули фортепіанної фактури, як альбертієви баси, гамоподібні й арпеджовані пасажі, збагачені засобами романтичного мистецтва. Тут відчувається вплив Ф. Шопена і його геніальних етюдів. Особливу спорідненість можна виявити з його етюдом № 23. Ду Мінсін так само розпочинає свою композицію неквапливим вступом задумливого характеру. У низькому регістрі звучить мелодія, близька до китайських народних наспівів. Музика відразу набуває неповторного національного колориту.

Далі звучить запальна віртуозна п'єса. В основі мелодії, котра викладається в лівій руці подвійними нотами, пентатоновий лад. Композитор використовує класичну структуру в фігурації. В середньому епізоді використовуються такі типові класичні фактурні формули, як, наприклад, альбертієви баси. Однак мова музики залишається глибоко національною. Після тривалого і бурхливого розвитку музики знову повертається мелодія початкового мотиву. Етюд завершується віртуозним пасажом, звучання якого немов би розчиняється і зникає. Два останні акорди на *ff* підкреслюють грандіозність і масштабність композиції.

Варіації були наступним твором молодого Ду Мінсіна у прагненні здобути високо професійні композиторські навички. Варіації створені на

оригінальну тему, між тим, темі властива мелодія широкого дихання, максимально наближена до народнопісенної основи і кантилени романтичного плану. Для супроводу характерно прагнення до його мелодизованого, а не пасивно-фігураційного різновиду. У них спостерігається різноманітність методів варіювання та прагнення до вибудовування наскрізної драматургії циклу.

Перші шість варіацій демонструють фактурні зміни, але продовжують єдину лінію динамізації фактури. Особливості фортепіанної фактури складаються в поєднанні властивої романтизму тенденції до багатоплановості і розшарування з типовими рисами народно-підголосочного виконавства; в індивідуалізації мелодійних ліній, що призводять до загальної поліфонізації фактури, переростання гомофонно-гармонійного викладу в поліфонічний і в поліфонічному збагаченні фактури в кульмінаціях, як засобу розвитку образної дії.

Сьома варіація *Adagio* – ліричний центр циклу. Вона утворює драматургічний контраст темпу та характеру, так необхідних у варіаційному циклі. Типовою стильовою рисою Варіацій Ду Мінсіна стає імпровізаційність, що нерозривно пов'язана з варіантним способом викладу. Образний Варіацій Ду Мінсіна розкривається через багату гармонійну мову, якій властиве поєднання романтичних звукових барв і національного колориту, зіставлення пентатоніки і хроматизованих підголосків, барвисті колористичні ефекти і ін. Поряд з розвитком традицій китайської музичної культури, однією з основних ознак стилю фортепіанних творів Ду Мінсіна є засвоєння класико-романтичних засад європейського музичного мистецтва.

Пентатонний лад в синтезі з елементами європейської мажоро-мінорної системи надає композитору всеосяжне коло можливостей для створення широкого спектра різних емоційних станів. Іноді пентатоніка буває майже прихована і лише надає викладу певний колористичний відтінок. Подібне творче ставлення до пентатоніки значно розширює її виражальні можливості. В процесі виконання Варіацій піаніст повинен відчувати найбільш характерні

риси пентатонного лада, плавність, поступінний рух, принцип розгортання на основі оспівування основних тематичних звуків, що створює відчуття чарівності пентатонних мелодій.

Фортепіанна обробка народного танцю «Танець Лотосу» Ду Мінсіна демонструє на фортепіано один з найкращих китайських народних жіночих танців, що поширений у східних районах провінції Ганьсу, який раніше був відомий під назвою «Блукаючі вогні». У 1953 році балетмейстери Дай Ай-Лянь і Цяо Гу здійснили постановку цього танцю під назвою «Танець Лотоса». Цей танець був виконаний 1957 року на IV Всесвітньому фестивалі молоді і студентів і удостоєний другої премії.

Як відомо, символ лотоса в китайській культурі пов'язаний з найбільш світлими і чистими вподобаннями людини. Він символізує благополуччя, мир, здоров'я. У буддійських практиках лотос означає просвітлення і любов. Втілення образу лотоса відбувається в п'єсі Ду Мінсіна через багату гармонійну мову, якій властиве поєднання романтичних барв і національного колориту, зіставлення пентатоніки та хроматизованих підголосків, колористичні ефекти та ін. Вибір тих чи інших фортепіанних прийомів зумовлений не тільки бажанням композитора створити ефектне, зовні яскраве звучання, а й прагненням відобразити засобами фортепіано внутрішній зміст образу. Мелодична мова композитора багата і різноманітна, насичена широким диханням, що відрізняються внутрішньою напруженістю розвитку, тривалістю розгортання.

Вже на етапі своєї творчої зрілості Ду Мінсін з великим задоволенням почав писати дитячу фортепіанну музику. Необхідність композиторської підтримки розвитку музичної освіти в Китаї спонукала митців до створення фортепіанного репертуару для дітей, молоді та юнацтва. Тому в останнє десятиліття XX століття розвиток жанру дитячих фортепіанних циклів досяг своєї вершини, «з'явилося багато творів, що мають новаторське значення не тільки в сфері музичної мови, а й у змісті, виборі тем, стилі і жанрі, в техніці виконання» (Хуан Чжулін, 2009: 10).

Фортепіанна сюїта для юнацтва Ду Мінсіна «Нове століття» (2000) призначена для молодого покоління нового – ХХІ століття. Твір став дуже популярним і сьогодні продовжує активно використовуватися в навчальному процесі. Характерною рисою сюїти став синтез європейських і народних жанрів.

Сюїта характеризується ясным викладом, стрункністю викладу музичного матеріалу, прозорою фактурою. Композитор знайомить маленьких виконавців зі своєю палітрою музичних звучань, користуючись для цього найпростішими засобами і світлими, оптимістичними образами, доступними дитячому сприйняттю. У його дитячій сюїті «Нове століття» спостерігається уважне засвоєння європейських жанрів маршу та вальсу. Про це свідчать і назви п'єс: «Радісне алегро», «Пісня мрії», «Вальс», «Марш молоді нового століття». При цьому спостерігається використання композитором пентатоніки. Пентатонний лад у синтезі з елементами європейської мажоро-мінорної системи надає композитору широке коло можливостей для створення різних емоційних станів. Іноді пентатоніка буває майже прихована і лише надає музиці певного колористичного відтінку.

«Нове століття», як і інші твори для дітей китайських композиторів, покликане виховувати молоде покоління музикантів на навчальному матеріалі, що має конкретні художні завдання та невеликий обсяг. Незважаючи на те, що центральною художньою ідеєю при створенні циклів для дітей стала доступність музичних образів, це жодним чином не пов'язано зі спрощенням технічних засобів їх реалізації.

Твір поєднує найважливіші завдання, що постають перед композиторами, які створюють дитячий репертуар, – простота, «легкість» фортепіанного викладу з педагогічною доцільністю прийомів, що дозволяють засвоїти найбільш важливі піаністичні навички: різні види артикуляції, способи дотику до інструменту, музичне передчуття й здатність інтонувати, технічну витривалість. Одним з найважливіших факторів розвитку є художня

значущість даних творів, в яких створені яскраві музичні образи» (Там само:10–11).

Токата продовжила лінію віртуозного напрямку. В п'єсі панує енергія остинатного руху та ритму, нестримний динамізм та метроритмічна пульсація. Піаністична фактура побудована на зручних фактурних формулах, що дає можливість виконавцю комфортно почувати себе у творі. Незважаючи на це доволі насичена фактура дає відчуття оркестрових барв. Токатні звукоформули включають прийоми *martellato*, відтворюючи виконавські прийоми гри на *янцзинь*. Таким чином, Токата надає можливість молодому піаністу отримати задоволення від яскравого руху моторики та відчуття національного колориту твору.

2.1.2. Час творчого прориву: Сюїта за мотивами балетної музики «Русалка» (1959)

Балет «Русалка» став першим твором Ду Мінсіна після повернення з навчання у М.Чулакї. Щоби відзначити десяту річницю Національного дня, Пекінська школа танців ініціювала ідею створення танцювальної драми «Русалка». Ду Мінсін вважав її своєю першою серйозною роботою після повернення. Вона поєднувала художні та політичні завдання. Режисер наполягав, щоби музику створювали випускники радянських вишів, оскільки від неї залежав успіх усієї постановки. Композитор У Цзунцян, який був призначений другим у команді, вважав таку роботу подарунком до ювілею країни. Обидва композитори «прагнули поєднати китайські народні мотиви із західним балетом, і музика стала ключем до такого синтезу» (Сю Фу, 2014: 118).

Балетний твір, що виявився першоджерелом сюїти «Русалка», – однойменний балет, створений Ду Мінсіном у співавторстві з У Цзунцяном. В основу сюжету балету покладено міф про принцесу моря Русалку, яка разом із земною людиною – Мисливцем, перемогла гірське чудовисько, урешті-решт, Русалка і Мисливець одружилися. Сюжет балету був заснований на міфічній

історії Русалки, яка закохалася в Мисливця. Їхнє кохання руйнує гірський Демон, але за допомогою мудрого старця Женьшеня герої перемагають зло. Твір відображає тему тріумфу добра, а його музична складова отримала високу оцінку. Особливо виділялися загальні сцени, дует головних героїв, а також танці коралів, водоростей та сцена «спокуса зміями». Критики назвали постановку вдалим прикладом інтеграції західних технік у китайську хореографію (там само).

Таким чином, 1950-ті роки, незважаючи на політичні бурі, стали для Ду Мінсіна часом творчого прориву. «Політика двох сотень» проголосила – «нехай квітнуть сто квітів, нехай змагаються сто шкіл», надавши митцям рідкісну свободу. Ду Мінсін згадував: «Ми наче ловили вітер змін: брали народні мелодії та переплавляли їх через західні форми. “Русалка” народилася на цій хвилі – як спроба знайти спільну мову зі світом, не зраджуючи своє коріння» (там само: 174).

Балет, створений до ювілею республіки, виявився більшим, ніж пропагандистський жест. Його музика, то ніжна в «Танці водоростей», то тривожна в лейтмотиві Демона, довела: синтез культур можливий. Навіть їдкі ярлики не змогли стерти головне – «Русалка» залишилася віхою, з якої розпочався діалог китайської традиції з глобальним мистецтвом.

Диригент Хуан Фейлі, що брав участь у постановці «Русалки», згадував: «Ми працювали у тісному контакті. Кожен новий фрагмент музики відразу передавався оркестру для репетицій. Пан Ду Мінсін часто бував на прогонах, щоб пояснити задум. **Він сідав за рояль і грав партії, показуючи нюанси** (виділено Ц.Ю.) – так музиканти глибше проникали у матеріал» (Чжан Юньтін, 2007: 245).

Після прем'єри балет виконували понад сто разів, а Чжоу Еньлай неодноразово включав його до програми дипломатичних прийомів. «Пізніше ми разом створили «Червоний жіночий загін» – перший китайський революційний балет. Працюючи з Ду Минсином, я дивувався його універсальності: він віртуозно поєднував народні мелодії з європейською

гармонією, а його оркестрування відрізнялися майже живописною яскравістю» (там само), – додавав Хуан Фейлі.

У 1961 році за замовленням Китайського симфонічного оркестру Ду Мінсін і У Цзюцян перетворили балет «Русалка» на шестичастинну концертну сюїту, включивши до неї наступні номери: «Танець Женьшеня», «Танець коралів», «Танець водоростей», «Танець квітів солом'яного капелюха», «Танець двадцяти чотирьох русалок» та «Груповий танець весільної сцени». Ду Мінсін, згадуючи роботу над танцювальною драмою, зазначив: «Завдання ми отримали у 1958 році, але до реалізації приступили лише навесні 1959-го. Через стислі терміни ми з У Цзюцяном розподілили епізоди для написання, орієнтуючись на особисті вподобання. Наприклад, па-де-де у першій сцені спочатку викликало суперечки: кожен пропонував написати його іншому. Зрештою, я взяв цей фрагмент» (Лю Цзіньлін, 2015: 143).

Написання основних тем, що відображали музичний образ Мисливця, Женьшеня та Русалки — пройшло без ускладнень. Після завершення чернеток автори спільно коректували переходи між частинами та синхронізацію партитур. Однак створення лейтмотиву гірського Демона виявилось проблемою. «Ми експериментували з дисонансними гармоніями та різкими ритмами, але образ виходив одномірно лякаючим. Нас критикували за відсутність глибини характеру» (Фен Цзіньхца, 2010: 5), – пояснював Ду Мінсін.

Прорив стався при інтеграції елементів китайської традиційної музики. Композитори використали ударні з акцентованим ритмом як основу, поверх якої додали мелодичну лінію, що поєднало агресію та містичність. Це дозволило передати не лише зовнішню лють, але й внутрішню суперечливість образу Демона. Робота над балетом завершилася у вересні 1959 року, незадовго до прем'єри, і отримала схвалення режисера.

Ду Мінсін згадував, що створення музичного образу персонажів вимагало глибокого аналізу. Будь-яка неточність вела до численних правок. Композитори усвідомлювали необхідність відобразити певну національну

ідентичність. Наприклад, весільна сцена з обрядом поклоніння Землі та Небу була стилізована під народні співи. Це рішення, засноване на вивченні фольклору, надало епізоду автентичної чарівності.

Політична ситуація кінця 1950-х років, включаючи кампанію «Великого стрибка», значно ускладнила роботу над балетом. Ду Мінсін і У Цзунцян, як і інші викладачі та студенти Центральної консерваторії, були направлені до приміського села Юнфентун для участі у колективній праці. «Моє завдання полягало в роботі з міхами доменної печі, — згадував Ду Минсинь. — Після виконання норми, ближче до ночі, ми вирушали до штабу комуни з рапортами про виплавку металу» (Сю Фу, 2014: 120).

Незважаючи на ідеологічний тиск, партійний функціонер Чжао Сі організував для композиторів особливий графік: три дні на тиждень вони присвячували складанню музики в місті. До літа 1959 року фортепіанна партитура була завершена, і почалася оркестровка. Студенти оркестрового відділення відмовилися від канікул, щоби вчити партії та репетирувати. Композитори застосували специфічну методику: як тільки фрагмент оркеструвався, його відразу передавали музикантам» (Чжан Юнтін, 2007: 245), — зазначав Ду Мінсін.

Прем'єра відбулася в Пекіні у Палаці національної культури за присутності Лю Шаоці, Чжоу Еньлая та інших керівників КНР. Хореограф П. Гусєв, коментуючи успіх, заявив, що «головне в балеті — це видатна музика» (Сю Фу, 2014: 121). Згодом виставу неодноразово відвідували Ден Сяопін та вище партійне керівництво. Музичні експерти зазначали, що успіх твору зумовлений синтезом характерних лейтмотивів та динамічного розвитку тем. Сюжет був лаконічний, але саме музика через індивідуалізовані теми персонажів надала драмі глибини. Кожен мотив — не просто мелодія, а концентрований образ, що еволюціонує разом із сюжетом.

У сюїті виділяються «Танець водоростей», «Танець коралів» та інші фрагменти, де помітні унікальні риси героїв. Наприклад, епізоди «Світанок» та «Весільна сцена» поєднують програмність з абстракцією, дозволяючи

слухачеві реконструювати візуальний ряд через музичні образи. Наприклад, музичний образ Мисливця: його мелодія, спершу стримана, розвивається через трепетне варіювання, коли він зустрічає Русалку. А лейтмотив Демона – не просто гуркіт ударних, а наростаюча пульсація, в якій чутні лють і страх перед неминучою поразкою.

Слухаючи «Танець водоростей», де арпеджіо імітують коливання стеблів, або «Весільну сцену» з її переплетенням народних співів і балетної класики, глядачі наче бачать історію без декорацій. «Це магія звуку, – писали в рецензіях. – Композитори не копіювали європейські шаблони, а переплавили їх у тиглі китайської традиції» (там само). Навіть самі завзяті й скептичні критики визнавали, що музика «Русалки» – самобутній, але цілком зрілий твір. У рецензіях відзначали вдалий експеримент, називаючи його «китайським наративом, втіленим засобами європейського балету» (там само).

Ду Мінсін стверджував, що музика в танцювальній драмі – не супровід, а самостійна мова. Композитор прагнув, щоби створені ним мелодії жили поза сценою. Теми балету, як і персонажі, розвиваються, набуваючи нових граней. Саме тому окремі фрагменти зберігають силу поза сценічним контекстом. Ось чому «Танець коралів» сьогодні звучить на іспитах у консерваторіях, а «Світанок» виконують на фортепіанних вечорах.

Ду Мінсін і У Цзунцян, обидва – випускники Московської консерваторії, стали несподіваними героями культурної сцени КНР. Їх дебютний твір викликав захоплення навіть у суворого хореографа Гусєва, який визнав професіоналізм молодих авторів, нещодавніх студентів, створивших чудову музику. Проте доля балету виявилася двозначною.

Фортепіанна сюїта за мотивами балету «Русалка», створена Ду Мінсіном у 1959 році, включає вибрані фрагменти з балету – музичний матеріал прологу і п'ятнадцять фрагментів першого, другого і третього актів. П'єси фортепіанної сюїти представляють лінію танцювальних номерів: «Танці Женьшеня», «Танець Русалки і Мисливця», «Танці водоростей», «Танець рибки», «Танці перлин», «Танці коралів», «Весільний обряд», «Танці квітів»,

«Танці захоплення», «Танці черепашок», «Танці солом'яних капелюхів», «Танці нечисті», «Танець трьох нечистих», «Танці 24 русалок». Багато номерів мають життєрадісний, оптимістичний характер.

У сюїті Ду Мінсін проявив свою майстерність не тільки як талановитий композитор, але і як прекрасний піаніст. Виконана ним авторська редакція тяжіє до збереження всіх деталей першоджерела і надзвичайно зручна піаністично. Надзвичайно красива, багата мелодика і гармонія створює відчуття чарівного водного царства. Твір приваблює чарівною мелодикою, тісно пов'язаною з народною музикою, темброво-колеристичною трактовкою інструменту, ігровими прийомами фортепіано із застосуванням віртуозних елементів, оснований на різних видах техніки. Усі танцювальні мініатюри ритмічно вивірені і чудово оброблені.

Танці називаються подібно до епізодів якоїсь гри: «Танець Женьшеню», «Кораловий танець», «Танець Солом'яного капелюшка» тощо. Пролог знайомить слухача з казковим світом підводного царства. Прозорі акорди в широкому розташуванні створюють звукове відчуття водного простору, а гуркіт арфових арпеджіо передає хвилювання водної стихії. Далі на тлі імітування хитких скрипок *divisi* звучить спокійна красива тема. Поступово до неї приєднується другий голос, після чого теми продовжують свій розвиток в поліфонічному поєднанні. Розділ *Allegro Con moto* вносить струмись бурхливих веселощів. Цей епізод – святковий танець, заснований на чотиридольному розмірі і який включає пунктирний ритм. Поступово фактура ускладнюється, додаються стрімкі пасажі, що призводить дане дійство до апофеозу.

Перший акт відкривають «Танці Женьшеню». Неспішний темп *Moderato scerzando* і тридольний розмір створюють атмосферу м'якого погойдування, а переважання високих регістрів – прозорості. У фактурі твору досить багато мелізмів – форшлагів, трелей. Це надає музиці відчуття вишуканості і делікатності. Поступово розвиток музики динамізується, з'являються

розгорнуті акорди, динамічні вказівки *f* і *ff*. Танець закінчується дуже яскраво і урочисто.

«Танець Русалки і Мисливця» демонструє сольний вихід головних героїв. П'єса починається ланцюжком арпеджованих акордів, які поступово розчиняються в *pp*. Розділ *Adagio* є ліричним центром першого акту. Дует героїв втілюється в музиці за допомогою поліфонічного поєднання двох виразних мелодійних ліній. Поступово в фактурі додаються нові оркестрові фарби, музика досягає свого кульмінаційного розвитку. Номер закінчується поступовим згасанням звучності, аж до її повного зникнення.

Другий акт відкривають «Танці водоростей». Незважаючи на загальну вказівку динаміки *p* і *mp*, тут панує більш соковита декоративність оркестрових фарб. У цій п'єсі проявляється висока майстерність Ду Мінсіна – симфоніста, який збагачує оркестрове, а в сюїті і фортепіанне звучання, колористичними фарбами. Автор інтерпретує звуковий образ з урахуванням ігрових можливостей інструменту.

Композитор приділяє велике значення реєстровій драматургії, збагачуючи фортепіанне звучання тембрами оркестру. При цьому він враховує особливості фортепіанної техніки, яка значним чином впливає на результат фортепіанної обробки. Середній розділ, побудований на поліфонічному поєднанні різних мелодійних ліній, викликає асоціації з різними видами струнних інструментів.

«Танець рибки» продовжує сюжетну лінію попередньої п'єси. Як завжди, п'єсі передуює вступ прозорих арпеджійованих акордів, які уособлюють красу підводного царства. На тлі акомпанементу, що постійно переливається всіма «кольорами веселки» з'являється героїня танцю – Рибка. Її образ втілений в дуже красивій гнучкій мелодії, яка викладена акордами або октавами, що дозволяє припустити, що Рибка не проста, а «золота». Велич музики підкреслюють величні тремоло і акорди, що неквапливо розгортають музичне дійство. Але ось, в морській безодні з'явилося деяке хвилювання, яке

передано спадаючими арпеджіо, в результаті яких героїня ховається в безодні моря, залишаючи про себе лише спогад.

«Танець перлин» можна порівняти з класичним зразком фортепіанного етюд на розвиток дрібної пальцевої техніки. Основною ремаркою тут варто було б назвати *brilliante*, оскільки перли переливаються і у воді, і на сонці, а для виконавця важливо оздобити ланцюжки шістнадцятих різноманітними тембровими барвами.

Мініатюра «Танці коралів» відрізняється легкістю і граціозністю. Вся п'єса побудована на безперервному русі шістнадцятих. Музичному образу коралів притаманні також різноманітність і гнучкість, що пов'язане з музично-хореографічними формами балету. Фактурне розташування матеріалу підпорядковано зручності і доцільності позиційної гри. В цілому перед нами постає прекрасний світ підводного царства, намальований суто класичними засобами. У кожній деталі музики спостерігається ясність, чіткість і стрункість класичного оркестру. В середньому розділі на тлі шістнадцятих Ду Мінсін майстерно зображує оркестрові переклички.

П'єса «Весільний обряд» є драматургічним центром сюїти. Музика змальовує пишне дійство. Фактура дуже заповнена, передає оркестрове *tutti*. Поряд з оркестральними елементами тут багато віртуозної техніки, що разом створює чималі труднощі для виконавця, вимагаючи від нього неймовірної масштабності, віртуозності і блиску.

Другий акт завершується частиною «Танці захоплення». Ця п'єса може служити зразком блискучого концертно-віртуозного твору. Для передачі яскравого музичного образу тут майстерно використані такі можливості фортепіано, як передача безлічі оркестрових тембрів, заповнення великого звукового простору, поєднання дрібної і крупної фортепіанної техніки.

Третій акт являє послідовність танцювальних номерів різних представників підводного царства. «Танець черепашок» представляє дещо, схоже на *perpetum mobile*. Він побудований на постійному і безперервному русі восьмих в обох руках. Такий рух протягом досить тривалого часового

відрізка представляє велику трудність для піаніста. По-перше, необхідно мати досить хороший піаністичний апарат, щоб дограти п'єсу до кінця; по-друге, потрібно мати добре вибудований виконавський план, щоб подолати монотонність фактурного малюнка.

П'єса «Танці Солом'яних капелюхів» побудована на пентатоніці і постійно підтримується супроводом восьмушок. Тут явно простежується зв'язок з китайською народною танцювальною музикою. Значна роль в п'єсі належить ударним інструментам, які, зазвичай, супроводжують народний танець – гонг і барабани. Засобами фортепіанної музики автор передав звуковий образ танцю, що виконується під акомпанемент барабана, а мелодія, що супроводжується стрибками, має ясні і живі мотиви і гострий ритм.

«Танець нечисті» веде слухача в містично зловісну атмосферу. Повільний темп і звуки, які постійно «ковзають» по півтонах, пунктирний ритм і тридцятьдругі тривалості протягом великого часового проміжку розгортають грандіозну картину діяльності нечистої сили, яку неодмінно переможуть двоє закоханих героїв.

«Танці трьох нечистих» представляють картину містичної феєрії. Швидкий темп, напружений ритм, стрімкість розвитку роблять цю п'єсу яскравим концертним номером, що запам'ятовується надовго.

«Танці змії» стають повною протилежністю попередньому номеру. Неквапливість змії передано багатоярусними акордами, що утворюють барвисті плями в фактурі твору. Динамізація розвитку відбувається за допомогою поступового ритмічного і фактурного заповнення, малюючи казкову велич героїні танцю.

Заключна п'єса «Танці 24-х русалок» стала апофеозом всього грандіозного балетного дійства. Тут, так само, як і в інших номерах, для передачі оркестрового звучання максимально задіяні всі ресурси фортепіано. Багатопланова фактура передає різноманітні звукові лінії оркестру, які поступово розростаються до грандіозного *tutti*.

Сюїті «Русалка» властиве багатство образно-емоційних трансформацій і музично-виразних прийомів їх втілення. Це цікавий приклад різноманітного драматургічного використання сюїтно-циклічної форми. Композитор органічно втілює принципи романтичної музики, сконцентровані в творчості Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Ліста: поєднання рис варіацій, фантазії і сольного концерту, оркестрове трактування рояля, функція прологу, як симфонічного завершення, поділ циклу на етапи розвитку, застосування у всій повноті віртуозних піаністичних засобів. Тут втілені типові риси романтичної балади: яскрава картинність, підкреслена емоційність, зміна художніх образів і контрастність епізодів, вільна композиція.

Музична тканина твору насичена елементами народно-підголосочного стилю з привнесенням деяких рис народного інструментального виконавства. Особливості драматургії сюїти – утворення об'єднуючих арок циклу у вигляді повернення основного поетичного образу після проходження різних етапів трансформації до свого першоджерела, своєрідне втілення піаністичними засобами поетичного сюжету народної пісні. Розкриттю авторського задуму твору сприяє усвідомлення властивих стилю Ду Мінсина жанрової конкретності, програмності, поліфонічності, глибинного втілення фольклорних джерел. Сильові принципи втілені в метроритмічній, інтонаційній і ладогармонічній сферах і впливають на фразування, агогіку, туше, педалізацію, інтонування фактури.

Для глибокого проникнення в стильові особливості, інтонаційний лад і специфіку музичної мови твору піаністу-виконавцю необхідно враховувати паралелі з іншими жанрами композиторської спадщини. Фортепіанні номери сюїти пройняті інтонаціями народних пісень та інструментальних награвань. У них народна пісня чи інструментальний наспів рідко використовується в цитатній формі. Переосмислені, творчо перероблені, окремі характерні мелодичні, ладогармонічні, ритмічні і навіть темброві риси народної музики є основою музичної мови фортепіанних творів.

Незважаючи на успіх, у 1960-х роках фортепіанну сюїту «Русалка»

назвали «отруйним бур'яном» – ярликом, що кидав тінь на її творців. Критики звинувачували твір у «буржуазному впливі», але історики музики згодом визнали: саме ця робота вивела симфонічну традицію Нового Китаю на новий рівень. «Вона стала мостом між епохами, – зазначали експерти. – Тут вперше національний фольклор зазвучав в унісон з європейською гармонією» (Чжао Сінь, 2014: 173).

Чжу Ванхуа, піаністка і молодша колега Ду Мінсіна, ділилася іншим поглядом: «Ми рідко перетиналися. Я навчалася на фортепіанному відділенні, а він викладав композицію. Пам'ятаю, як розучувала його «Етюд» та «Танець водоростей» – ці п'єси вимагали і техніки, і розуміння китайської традиції. У 1970-х роках ми двічі співпрацювали, обговорюючи фортепіанні концерти. Він вражав скромністю: без натяку на зарозумілість, завжди відкритий до діалогу» (Чжу Ванхуа, 2008: 9).

Незважаючи на рідкісні зустрічі, Чжу Ванхуа підкреслювала, що музика Ду Мінсіна говорила сама за себе. Навіть коли у 1980-х піаністка звернулася за порадою до іншого педагога, це не применшило її поваги до Ду Мінсіна. Його роботи, будь то «Русалка» або «Боротьба з тайфуном», «залишалися еталоном – строгими за формою, але наповненими національним духом» (там само: 10).

Історія мініатюри «Танець водоростей» почалася в творчому «котлі» балету «Русалка», де Ду Мінсін відповідав за музичну характеристику підводного світу. Композитор відзначав, що хотів передати плинність водоростей через ритм – «не статичний, а гнучкий, як рух хвиль» (там само). Спочатку задуманий як епізод для оркестру, «Танець водоростей» набув **самостійного життя у фортепіанній версії, що стала несподіваним хітом** (виділено Ц.Ю.). Для молодих піаністів ця п'єса – ідеальний міст між технічністю та виразністю. Арпеджіо лівої руки імітують коливання водних рослин, а правої – переливи світла у воді. Ду Мінсін уникає буквального повторення теми в репризі, через варіативність фактури та гармонійну напругу виводячи музику до кульмінації, але зберігаючи впізнаваність мотиву.

Композитор порівнював твір з програмним етюдом або віртуозною

п'єсою, пояснюючи, що його твір схожий «на етюд, але він з сюжетом» (там само: 11). Піаністи цінують «Танець водоростей» за видиму простоту. «Складність – у нюансах: динаміка має бути приглушеною, наче звук йде крізь товщу води» (там само), – пояснювала піаністка Чжу Ванхуа.

Ду Мінсін використав пентатоніку, характерну для китайського фольклору, але «вбудував» її у жанрову структуру європейського вальсу. «Він взяв форму, знайому Заходу, і наповнив її східною душею» (У Цзунцян, 1998: 36), – говорив У Цзунцян. Коли один любитель середнього віку зізнався У Цзунцяну, що грає «Танець водоростей» з дитинства, той усміхнувся: «Ми створювали балет, а отримали музичний “вірус” – заразливий і вічний» (там само).

Парадокс «Танцю водоростей» полягає в тому, що **фортепіанна версія, спочатку задумана як ескіз для оркестру, затьмарила «головну» – оркестрову** (виділено Ц.Ю.). Критики відзначають: оркестрова композиторська інтерпретація, хоч і багатша тембрами, втрачає ту тендітну інтимність, що притаманна фортепіано. Арпеджію, що імітують шелест водоростей, на роялі звучать як діалог з природою, а в оркестрі розчиняються у надлишку фарб. Це «не провал аранжування, а свідчення геніальності оригіналу – Ду Мінсін створив музику, де **фортепіано – не інструмент, а голос самої стихії** (виділено Ц.Ю.)» (Фен Цзінхуа, 2010: 48).

Критики сперечалися: одні бачили в успіху вдалий збіг обставин, інші – результат точного розрахунку. Ду Мінсін, однак, не сумнівався, він вважав, що у 1950-ті роки Китай шукав свій голос. Композитори дали слухачам мелодію, де «традиція не сперечалася з прогресом, а танцювала з ним» (там само: 52). Легкість п'єси стала її силою: у роки культурних потрясінь вона лунала і в консерваторіях, і в домах, де фортепіано було символом статусу.

Створений у 1959 році, «Танець водоростей» став творчим дебютом Ду Мінсіна після повернення з навчання композиції під керівництвом професора М. Чулакі, яке заклало основу його професійної майстерності. «Ми вивчали не лише техніку, а й філософію музики – від класики до сучасних експериментів»

(Сю Фу, 2014: 160), – згадував Ду Мінсін.

Один із очевидців народження балету згадував: «У ті роки я, студент Пекінської консерваторії, відвідував репетиції оркестру під керуванням мого друга Хуана Фейлі. Бачив, як народжувалася музика «Русалки» – від чернеток до фінального аранжування. Я тричі ходив на сам балет, і кожного разу знаходив нові нюанси» (цит. за Чжао Сінь, 2014: 174).

Твір Ду Мінсіна вирізняється на тлі китайської фортепіанної музики 1950-60-х років трьома важливими аспектами. По-перше, ця музика створює відчуття «рідного» звучання. Мелодія побудована на пентатоніці, характерній для традиційної музики Китаю. Наприклад, плавні арпеджіо в лівій руці імітують рух води, нагадуючи образи природи з китайського живопису. По-друге, звернення до європейської структури. Композитор використовує принципи розвитку теми, типові для класиків та Й.С. Баха (повторення, секвенції), але адаптує їх під національний мелос. Це надає п'єсі стрункість, зрозумілу західному слухачеві. І, нарешті, лаконізм, наповнений емоційною глибиною. На відміну від масштабних симфонічних опусів сучасників, наприклад, деяких фортепіанних концертів з політичним підтекстом, «Русалка» складається з прозорих мініатюр, кожна з яких створює медитативну атмосферу.

Ду Мінсін уникає складних дисонансів, характерних для авангарду 1960-х років. У Китаї кінця 1950-х – початку 1960-х музика була стиснута в ідеологічні рамки – гасло «музика має бути “зрозумілою народіві”» – виключало радикальний авангард. Негласним правилом для китайських композиторів того часу була орієнтація на радянську школу (С. Прокоф'єв, Д. Шостакович), де дисонанс допускався, але в межах тональності. Ду Мінсін в окремих епізодах, таких як лейтмотив гірського Демона, зробив кілька несподіваних кроків до модернізму, додавши різкі дисонанси та складні нестандартні ритмічні сполучення. Але в інших епізодах для створення напруженості він, замість дисонансів, застосовує кварто-квінтові співзвуччя, замасковані під фольклорні інтонації та імітуючи звучання *гуциня*.

Контрасти досягаються не гучністю, а щільністю фактури. Наприклад, кульмінація будується на накладенні двох незалежних ліній – прийом, запозичений із поліфонії бароко, але переосмислений через китайську естетику. Головна тема, заснована на п'ятиступеневому ладі, легко запам'ятовується, але її варіаційний розвиток із залученням чергуючих терцій та секст додає глибину. І, звичайно, основу танцювальної музики становить ритм. Пульсація восьмими нотами в басу, яку віднайшов композитор у «Русалці», створює гіпнотичний ефект, а синкопи у верхньому голосі створюють легку невизначеність. «Русалка» втілила в собі квінтесенцію китайської філософії, де людина і природа переплітаються в звучать в унісон, де музичні теми наче розчиняють межі між водною стихією та людською душею.

Якщо в «Жовтій річці» Сі Сінхая домінував героїчний пафос, а інші сучасники-композитори, такі як Лі Хуаньчжи, Чжу Цзяньер експериментували в той час з атональністю, «Русалка» Ду Мінсіна зберегла камерність, що зробило її популярною як серед як професіоналів, так і аматорів. Попри явне політичне замовлення, п'єса уникла ідеологічної ангажованості, зосередившись на універсальних образах природи.

Музика до балету «Русалка» – це чудовий баланс простоти форми та глибини змісту. Попри віртуозні елементи, такі як швидкі пасажі в правій руці, вона була дуже піаністичною – зручною для виконання, що значно розширило її аудиторію. Балет «Русалка» Ду Мінсіна, ставши каталізатором взаємодії між академічною та масовою культурою, перевів акцент з ідеологічної повістки на позачасові загальнолюдські цінності, органічно поєднавши звернення до китайських національних коренів з композиційними принципами європейської школи, що дозволило твору набути універсальної художньої значущості.

Ключовим фактором успіху «Русалки» стало глибоке розуміння фортепіанної фактури, набуте під час навчання у Московській консерваторії. Вивчення європейської композиторської традиції (Ф. Шопен, Ф. Ліст) та музики видатних радянських митців (С. Прокоф'єв, Д. Шостакович)

дозволило Ду Мінсіну оволодіти принципами ефективною піаністичною фактури, де технічні прийоми підпорядковані художньому задуму.

Важливим фактором, що збагатив гармонічну мову композитора, був досвід участі в ансамблях з Ма Сисуном та Ян Бінсунем, а також знайомство з фольклором південних регіонів Китаю. Наприклад, використання пентатоніки та кварто-квинтових співзвуків у «Танці водоростей» нагадує звучання традиційних інструментів *гуцинь*, *піпа*, зберігаючи при цьому логіку європейської тональності.

Цей підхід різко контрастує з тенденцією деяких композиторів середини ХХ століття створювати музику надмірної складності, що не рідко призводило до їх поступової втрати в педагогічній та концертній практиці. Як підкреслює У Цзунцян, «легкість» балетних п'єс Ду Мінсіна – «результат не спрощення, а усвідомленого вибору на користь балансу між віртуозністю та доступністю» (У Цзунцян, 2008: 36). Його музика, включаючи знаменитий «Танець водоростей», демонструє структурну ясність і мелодичну інтуїтивність, що дозволяє класифікувати її як зразок помірної складності у педагогічному репертуарі. Однак рівень технічних вимог не применшує її художньої цінності. Як зазначав У Цзунцян, саме «легкість виконання» сприяла популярності п'єси серед широкого кола музикантів – від початкуючих студентів до визнаних віртуозів, таких як Ін Ченцзун та Лю Шикунь, які регулярно включали її до своїх концертних програм.

Можна сказати, що «Танець водоростей», як перлина серед інших фрагментів балету, є канонічним прикладом фортепіанної мініатюри, де композиторська майстерність проявляється не в технічній екстравагантності, а в здатності трансформувати національні інтонації в універсальну музичну мову. Це підтверджує тезу про те, що справжня «фортепіанність» твору визначається не ступенем складності, а адекватністю засобів виразності художньому задуму.

Подібно до традиції, прийнятої серед європейських художників епохи Ренесансу, цією роботою два талановитих і честолюбних молодих артисти

виставили на огляд свої власні творчі здібності в надії вразити своїх старших колег. І вони мали успіх, оскільки «Русалка» вважалася хітом китайського балету, а у списку творів, рекомендованих до виконання в 1985 році, були названі всі три версії «Русалки» – танцювальна драма, фортепіанна сюїта й оркестрова сюїта, основані на цьому музичному творі.

2.1.3. Парадокс суперечностей: Сюїта за мотивами революційного балету «Червоний жіночий загін»

Історія «Червоного жіночого загону» почалася в непростий час. До кінця 1950-х років економіка Китаю, виснажена політикою «Великого стрибка» та трьома роками стихійних лих, перебувала на межі колапсу. Щоб стабілізувати ситуацію, у 1961 році партія прийняла курс на «корекцію, консолідацію, збагачення та вдосконалення». Але країні потрібні були не лише реформи, а ще й символи, здатні об'єднати народ.

Таким символом став фільм «Червоний жіночий загін», що вийшов у липні 1961 року. Стрічка режисера Се Цзіня про жіночу роту Другої дивізії Червоної Армії, яка билася на Хайнані в 1930-х роках, миттєво завоювала любов глядачів і стала народним хітом: пісню «Вперед, вперед» співала вся країна, а образи героїнь У Цюнхуа та Хун Чанцина увійшли до колективної пам'яті.

Вже у травні 1962 року проєкт отримав чотири нагороди на першій церемонії кінопремії «Сто квітів», зокрема, як найкращий повнометражний фільм, за найкращу режисуру, Чжу Сюцзюань була названа найкращою актрисою в головній ролі, а Чень Цян був названий найкращим актором, який зіграв «чоловічу роль другого плану». Нагороди вручав сам Чжоу Еньлай та інші видатні діячі, що підкреслювало значення фільму для держави. Пісня «Вперед, вперед» та образи героїнь У Цюнхуа і Хун Чанцина стали частиною національного культурного коду.

Восени 1963 року в Пекіні відбулася ключова репертуарна нарада. Чиновники, хореографи та композитори вирішували, який сюжет стане

основою «правильного» балету. Заступник міністра культури Лінь Мохань пропонував екранізувати фільм «Дадзі та її батько» про міжетнічну єдність. Але Лі Ченсян, хореограф Національного балету, наполіг на «Червоному жіночому загоні». Його аргументи були простими: фільм уже отримав народне визнання та міжнародні нагороди, тропічні пейзажі Хайнаня та звичаї народу лі давали простір для візуальних експериментів, жіночі образи ідеально підходили для балетної хореографії. Рішення було прийнято одноголосно.

У часи Культурної революції Ду Мінсін працював над балетом «Червоний жіночий батальйон» у співпраці з Ву Зукіаном (*Wu Zuqiang*), Ши Ваншунем (*Shi Wanshun*), Ван Янцяо (*Wang Yanqiao*) і Дай Хонвесем (*Dai Hongwei*). Ця «зразкова» з погляду того часу танцювальна драма триває більше двох годин і відрізняється своєю крайньою політичною тенденційністю. Не варто дорікати талановитим композиторам за цей дуже заангажований твір, бо, ймовірно, на написання балету їх спонукала тодішня влада.

Танцювальна драма має шість чітко визначених сцен, увертюру, прелюдію та інтерлюдії – проміжні епізоди. Назви танців, імовірно, скажуть слухачеві навіть більше, ніж він захотів би дізнатися про балет: «Увертюра»; «Пролог: Втеча з утроби тигра, ненависть у грудях»; «Відкидання ворога від червоного табору під керівництвом Чанг Ксінг»; «Чінг Хуа розповідає про свої образи і йде в Червону Армію»; «Удар з усіх боків. Нічна атака на барліг бандитів»; «Виховані партією герої. Солдати і цивільні – одна сім'я»; «Триматись до кінця в горах; Хоробре вбивство ворога»; «Проміжний епізод: Переслідування ворога з силою лавини» і «Вперед! Уздовж закривавленої доріжки від крові поваленого героя».

Фортепіанна сюїта за мотивами балету «Червоний жіночий батальйон» абстрагується від багатьох жахів першоджерела. Композитор прагне передати життєстверджувальні настрої, прославляючи мужність китайських жінок – бійців. У циклі головне місце відведено героїчним образам. Сюїта включає три номери «Збройні сили і народ – єдина сім'я», «Весела і радісна жінка – боєць» і «Відважно вперед!». Усім трьом номерам

сюїти притаманні імпровізаційність, використання класичних принципів варіювання, збагачених новаторськими виразними засобами романтики, «пишність» засобів виразності, використання поліфонічних прийомів у фактурі.

Фортепіанна сюїта Ду Мінсіна за мотивами балету «Червоний жіночий батальйон» узагальнює образи, сповнені народної сили і гніву. Героїко-патріотична тема військових років знаходить своє продовження як частина єдиної теми, що пронизує роботи багатьох китайських композиторів – теми Батьківщини. Її втіленню сприяло вміле використання композиторами особливостей народного музичного мистецтва. Переважна увага приділяється при цьому інтерпретуванню у фортепіанному звучанні народної історичної пісні.

Перша п'єса циклу «Збройні сили і народ – єдина сім'я» починається вільним вступом у дусі народних імпровізацій з барвистими форшлагами і трелями у верхньому регістрі. Засвоєння традицій романтизму як одного з основних стильових напрямів у фортепіанній музиці композитора здійснюється за допомогою з'єднанням романтичних засобів художньої виразності з національно-характерним мелосом, а саме – з практикою народного вокального та інструментального виконавства.

З перших тактів музика випромінює значну енергію та національний колорит. Легкі пасажі та довгі трелі, що віддзеркалюють ігрові прийоми китайських традиційних інструментів, надають п'єсі жвавий характер, авторська вказівка *Ad lib.* наголошує про часову свободу виконання. Зміст музики виявляється простою мелодією на тлі акомпанементу прозорого, танцювального характеру. Зміст музики виявляється простою мелодією на тлі акомпанементу прозорого, танцювального характеру. Потім вступає друга тема. Обидві теми відчують розвиток з поступовим ускладненням фортепіанної фактури – акордами, фігураційними пасажами, затриманнями, що доводять початкові теми до стану апофеозу. Багато в чому цьому сприяє переможна тональність Ля-Мажор.

П'єса «Весела і радісна жінка – боєць» продовжує народно-танцювальну тему. Вступ вільного характеру відтворює імпровізацію на народних китайських інструментах, він свідчить про переосмислення автором прийомів романтичного піанізму на національному ґрунті. Фортепіанній пісенній мелодії властиві гнучка вокальна декламація і колористичний супровід-тремоло, барвистий гармонійний супровід, внесення елементів драматизації і деяких зображувальних прийомів, багатство мелодійного, гармонійного, фактурного варіювання. Багатоплановість і поліфонічна насиченість фактури стають характерними для фортепіанних п'єс композитора.

Заключна п'єса «Відважно вперед!» – свого роду фортепіанна фреска, що змальовує пафос через заклично-радісні інтонації. Акордова фактура і динаміка, а також рухливий темп передають піднесений настрій і героїчний оптимізм автора. Для всіх трьох п'єс сюїти характерна опора на популярний в китайській народній музиці принцип варіювання на народні теми, а також використання класичних принципів варіювання, збагачених новаторськими виразними засобами романтики. Перш за все, це наскрізний розвиток, багатство романтичних прийомів фортепіанного письма, рішення кульмінації, як розгорнутої віртуозної імпровізаційності, лаконізм засобів виразності, використання поліфонічних прийомів у фактурі.

Композитор підкреслює виразність мелодійних зворотів і окремих інтонацій, барвистість зіставлення регістрів, фортепіанну фактуру, що наближається до образотворчості, і назви п'єс, які зобов'язують виконавця розглядати її як програмний твір, що має в основі військову тему. У всьому розвитку фортепіанної фактури використана крупна і дрібна техніка із широко розташованими акордами, тремоло і пасажами. Ясна спрямованість до основної кульмінації перед кодою в кожній п'єсі сприяє чіткості побудови виконавського плану.

З початком епохи реформ і відкритості в Китаї 1990-х років культурний простір країни почав переглядати спадщину Культурної революції. Забуття «Червоного жіночого загону» було нетривалим. Балет, який колись був

символом політичної пропаганди, опинився в центрі цього процесу. У 1992 році Національний балет Китаю, зі схвалення Міністерства культури, вжив сміливий крок – повернути виставі художню автономію, відокремивши її від ідеологічної спадщини Цзян Цін.

Репетиції 1992 року стали спробою відновити первинний задум творців, задушений у роки Культурної революції. Режисери та хореографи відмовилися від жорсткої символіки: зникли такі агресивні жести, як стиснуті кулаки та «королівські» пози, що нагадували плакатний стиль. Хореографія стала м'якішою, рухи стали плавнішими, акценти змістилися з революційного пафосу на лірику та емоційну глибину. Партитуру Ду Мінсінп очистили від пізніх ідеологічних правок, і вона, нарешті, зазвучала, як і було задумано, в якості діалог фольклору та симфонізму.

Оновлений балет розкрив те, що десятиліттями ховалося під шаром політики: персонажі набули психологічної складності. Сцена прощання У Цюнхуа з матір'ю, раніше скорочена, тепер наповнювалася тихим трагізмом. Хореографія підкреслила не стільки героїзм, скільки романтику молодості – поривчастість, мрії, жадобу свободи. Навіть батальні сцени стали нагадувати танець-діалог, де революція постала не як механічна сила, а як порив душі.

Прем'єра оновленої версії у 1993 році викликала неоднозначну реакцію. Консерватори навіть дорікали постановці в «надмірній аполітичності». Критики визнали, що «це дитя своєї епохи, але в його мелодіях – не лише заклики до боротьби, а й туга за людяністю, яку не змогла вбити навіть Цзян Цін» (Чжан Санвей, 2023: 130). Реабілітація «Червоного жіночого загону» стала частиною загального культурного зцілення. Вже у 2000-х його почали вивчати як культурний феномен, символ епохи, де естетика боролася з догмою. Сьогодні балет – не еталон, а історичний артефакт, що нагадує про ціну, яку мистецтво платить за союз із політикою.

Балет «Червоний жіночий загін», колись асоційований виключно з ідеологією Культурної революції, у XXI столітті набув другого життя як явище світового мистецтва. Його повернення на міжнародну арену почалося у 2003

році, коли Національний балет Китаю представив постановку в рамках Року китайської культури у Франції. Виступ у легендарному «Ліонському будинку танцю» (*Maison de la Danse de Lyon*) стало сенсацією: квитки були продані за місяці, а глядачі зустрічали виставу оваціями, не бажаючи розходитися навіть після фінальної завіси. Успіх у Франції поклав початок тріумфальним гастролям – від Італії до США, де балет, всупереч очікуванням, викликав не політичні дискусії, а захоплення художньою сміливістю.

За десятиліття балет подолав межі ідеологічних кліше. Якщо в епоху «Культурної революції» його популярність пояснювалася пропагандою та духовним вакуумом, то сьогодні глядачів приваблює синтез традицій та новаторства. Хореографія, що поєднує військову виправність з ліричною пластикою, музика Ду Мінсіна, що сплітає народні мотиви Хайнаня з симфонічним розмахом, та драматургія, що балансує між героїкою та людяністю, – усе це створило універсальну мову, зрозумілу поза історичним контекстом. Статистика вражає: понад 3000 постановок у всьому світі, мільйони глядачів. Сучасна аудиторія бачить у «Червоному жіночому загоні» не маніфест, а мистецтво, що витримало випробування часом.

Сьогодні «Червоний жіночий загін» посідає особливе місце в китайській культурі. Він більше не «зразковий», але й не заборонений, а музика Ду Мінсіна лунає в несподіваних місцях: у саундтреках серіалів, у рекламі, на спортивних матчах.

Парадокс «Червоного жіночого загону» полягає в тому, що його естетична сила народилася з суперечностей. Як вітражі собору, зібрані з різнокольорових уламків, він прекрасний цілком – але кожен фрагмент зберігає сліди ударів. Як і півстоліття тому, «Червоний жіночий загін» залишається дзеркалом, що відбиває Китай – суперечливий, складний, але нероздільний із тими, хто вірив у його майбутнє. Ду Мінсін сказав: «У певному сенсі «Червоний жіночий загін» – це мікрокосм долі діячів мистецтва в Новому Китаї. Це історичний рубець, красивий ззовні, але болючий всередині» (Ду Мінсін, 2005: 76).

2.2. Чотири Концерти для фортепіано з оркестром

Серед фортепіанних творів видатного китайського композитора Ду Мінсіна центральне місце посідають його чотири Концерти для фортепіано з оркестром: № 1 «Весняне цвітіння» (1986), № 2 (1991), № 3 «Присвячується острову Гулан'юй» (2002), № 4 «Пробудження» (2020) – твори великого художнього масштабу, які музикант створив у період своєї творчої зрілості. Їх особлива роль у музичному доробку композитора визначається тим, що, фортепіано залишається улюбленим інструментом китайського майстра протягом усього життя. Разом з тим китайський митець не уявляє своєї творчості без оркестрової музики. Саме ці дві найдорожчі для композитора складові «зійшлися» у жанрі фортепіанного концерту, який став однією з важливих складових «процесу професійної самореалізації митця» (Савицька, 2010: 4).

Фортепіанні концерти Ду Мінсіна одразу увійшли в репертуар багатьох видатних китайських та деяких європейських піаністів. Зокрема, Концерт № 1 виконували Чжоу Гуанрен, Єно Яндо (1988), Лан Лан (2002), Чжу Сяо-Мей (1995), Шен Юань (2007); Концерт № 2 – Цзоу Чжань (1990), Іво Погорелич (1993); Концерт № 3 – Чень Са (2004), Лан Лан (2010), Бі Ю (2015), Лю Шикунь (2016) та № 4 – Чень Са (2020).

За словами самого композитора, його фортепіанні концерти втілюють «душу китайської мелодії в загальному контексті симфонізму» (Du Mingxing, 2012: 7), утверджуючи рівний статус китайської традиції у світовій академічній музиці. Композитор намагався довести, що «китайська мелодія може бути універсальною без втрати ідентичності» (там само). Це означає перш за все адаптацію національної музичної мови до світового музичного простору, подолання протиставлення понять «Схід–Захід».

2.2.1. Концерт для фортепіано з оркестром № 1 «Весняне цвітіння» (1986)

Створення фортепіанного Концерту №1 у 1986 році ознаменувало прорив Ду Мінсіна в синтезі культур після ізоляції Культурної революції 1966–1976 років. Композитору на той час було вже 58 років, але цей був час, коли він отримав довгоочікувану свободу творчості. У своїх у мемуарах «Мій музичний шлях» (2005) Ду Мінсін порівняв появу концертів з творчим визволенням: «Я зміг сказати те, що накопичилося за роки мовчання» (Ду Мінсін, 2005: 28). Концерт став першим великим інструментальним твором композитора після десятиліть вимушеної роботи над пропагандистською музикою. Тому із цим твором можна асоціювати початок розквіту композиторського таланту митця, про що свідчить назва твору «Весняне цвітіння».

Твір був задуманий композитором як гімн духовному відродженню Китаю. Назва також відсилає до традиційної китайської поезії про пробудження природи, але також метафорично висловлює надію на соціальні зміни. Авторська примітка до партитури цитує вірш Лі Бо: «Весна приходить непомітно – але її пісня лунає в кожному камінці» (Ван Ісінь, Хань Шутін, 2007: 13). Таким чином, «Весняне цвітіння» – це не лише віха у творчості Ду Мінсіна, а й символ відродження китайської академічної музики. Його успіх серед публіки та виконавців довів «життєздатність національного романтизму у глобальному контексті» (Чжан Юй, 2020: 89). Композитор Ши Фу відзначив, що «у цьому концерті сувора західна форма наповнилася подихом китайської традиції» (цит. за Ван Веньтао, 2015: 19), а музичний критик Сю Хайлінь відзначив: «це – данина поваги сучасному китайському фортепіано, яке варто просувати» (там само).

«Весняне цвітіння» – найбільший твір китайської музики в жанрі концерту для фортепіано з оркестром. Концерту передувала ціла низка фортепіанних та симфонічних творів. Цей процес, на думку дослідника Го Хао (2018), починається з 1977 року, коли був створений емоційно-піднесений, «іскристий» «Молодіжний вальс» – композиційно розгорнута блискуча п'єса для фортепіано. У даному контексті слід також відзначити симфонічну картину

«Рідне південне море», симфонічну фантазію «Розелла». За образним ладом, віртуозним володінням фортепіанною та симфонічною фактурою ці твори слід вважати передвісниками фортепіанного концерту. Безпосередньо з ним також пов'язаний і Концерт для скрипки з оркестром № 1 (Го Хао, 2018: 111-112).

Те, що Ду Мінсін звернувся до жанру фортепіанного концерту, багато в чому зумовлено його творчими інтересами, серед яких найважливішою сферою є симфонічна музика, а улюбленим інструментом – фортепіано. «Краса весни» створювалася у кінці 1980-х років у період реформ і відкритості – час високого творчого підйому, надзвичайно сприятливий для роботи. Це стимулювало натхнення композитора, який експериментує із синтезом національних елементів в жанр західноєвропейської музики – фортепіанного концерту. Однак, Ду Мінсін уникає буквального копіювання фольклору, використовуючи пентатоніку як інтонаційну «пам'ять». В такому випадку слухач асоціює її з Китаєм, навіть якщо теми розвиваються за законами сонатної форми. Ці ідеї яскраво втілилися в Концерті № 1 для фортепіано з оркестром, національний стиль якого виражений найбільш через відтворення фольклорних ритмів (Го Хао, 2018: 112).

Концерт складається з трьох непрограмних частин за європейською традицією сонатно-симфонічного циклу. Перша частина – *Largo. Allegro con spirito* – написана в сонатній формі із вступом, активною багатоступеневою розробкою, інтонаційно багатою, яскраво розвиненою каденцією, основаною переважно на прийомах октавної техніки, у чому не останню роль відіграє темпова динаміка. Потужність фортепіано сперечається з оркестром, ніби виражаючи нестримний порив до майбутнього.

Вступ *Largo* вирізняється пасторальною теплотою, заснований на двох повторюваних фразах гобоя, які відрізняються трактуванням метричної опори. У тиші, немов відлуння, гобою відповідає соло фагота. На ніжному акордовому тлі скрипок у високих октавах гобой виводить чарівну мелодію, елементи рельєфу якої згодом перетворюються в інших темах. Завершується вступ ажурними пасажами фортепіано в *tempo rubato*. Партія фортепіано ніби

демонструє не лише семантику прелюдування у його початковому значенні, а й семантику однієї з природних стихій – легкого вітерцю. Так у сукупності малюється картина зародження весняного дня, ледве помітного початку буйного оновлення всього живого.

Основна тема головної партії *Allegro con spirito* – вольова, з яскраво вираженим енергійним танцювальним народним характером, побудованим на ритмічному малюнку зі специфічним синкопованим ритмом. Розширення діапазону теми асоціюється з накопиченням могутніх сил. Енергійний характер посилює чітке октавне викладання партії соліста, що контрастує з мальовничим романтичним вступом. Вже при експонуванні тема активно варіюється, поступово фактурно укрупнюючись, фактурні формули, основані на гармонічних послідовностей трансформуються віртуозні пасажні візерунки, підводячи до каденційного розділу, який приводить до побічної партії.

Побічна партія *Largetto* відрізняється темповим контрастом та зміною метроритму. Її більш спокійний фактурно-ритмічний характер нагадує колискову, сплески арпеджіо направляють на сприйняття образу морських хвиль. Побічна партія має ознаки старовинного китайського жанру вечірнього музикування на природі. В її основі використано імітаційний метод: завершальна висхідна фраза почергово співається кларнетом, фортепіано, флейтою, гобоєм. Їхні «переклики на тлі педального акомпанементу створюють образ химерних сутінкових видінь» (Го Хао, 2018: 119).

При повторному проведенні у фортепіано побічна партія фактурно укрупнюється і переходить у розробку, яка починається потужними покликами мідних, та включає три розділи. Перший розділ – суто оркестровий, у другому вступає соло фортепіано, поступово динамізуючись через *poco accelerando*, проходячи ряд висхідних секвенцій, і підводить до третього кульмінаційного розділу. Віртуозна партія фортепіано викладається через застосування різних пасажних фігурацій, зокрема терціями, акордами та октавами в обох руках із подвійним темповим прискоренням. Після цього настає дзеркальна реприза.

Каденція соліста не передує репризі, а роз'єднує побічну і головну партії. Вона звучить після оркестрового викладення. У динамізованій репризі продовжується розвиток тематизму.

Друга частина – *Largo* – написана у складній тричастинній формі. Це – медитативний ліричний центр концерту в манері традиційного варіювання. Тут мелодія, подібно до шовку, розгортається у вільних імпровізаціях, наповнених поезією Сходу. Другу частину також можна порівняти з «натхненим ноктюрном, який ніби заспіває солююче фортепіано» (Го Хао, 2018: 122). Фактура дуже прозора, заснована або на дублюванні, або на мелодичному контрапункті. Початкове соло роялю підхоплюють духові інструменти на тлі ажурного фортепіанного акомпанементу. У репризі мелодію знову веде фортепіано з супроводом челести, арфи та струнних.

Третя частина – іскрометний фінал *Allegro* – вихрове рондо, де радість і енергія поєднуються у святковому танці, пронизаному віртуозними елементами, що за артикуляційними прийомами можуть бути співставлені з токатою. Ду Мінсін майстерно використовує фортепіанну техніку для відтворення тембрів і характерних прийомів гри на китайських народних інструментах. Так, оптимістичному характеру фіналу також підкреслюють остинатні фігури, засновані на чергуванні низхідної квінти та висхідної кварта, що викликають асоціації з виконавськими прийомами китайського щипкового інструменту *піба*. Монотонні квинтові повторення в лівій руці імітують прийоми барабану *таньгу*, що підкреслюється різкими динамічними контрастами. В цілому тематизм фіналу побудований на загальних формах моторики. В заключній каденції соліста розгортається потужна епіко-драматична картина, в якій максимально задіяні всі піаністичні ресурси виконавства.

Отже, концерт Ду Мінсіна являє собою розгорнуте симфонічне полотно. Відсутність у ньому програмних заголовків у частинах зовні посилює зв'язок із класичним європейським тричастинним циклом. Однак виражальна специфіка тематизму та музичного матеріалу загалом свідчать про іншу

образність, іншу концепцію, яка не втілювалася в європейському концерті.

Використовуючи технічний арсенал фортепіано та оркестрового комплексу, накопичений мистецтвом віденського класицизму та романтизму, Ду Мінсін створив твір у найвищому ступені віртуозний і блискучий, розрахований на масштабну концертну майданчику. Але значення «Краси весни» не обмежується показом віртуозних можливостей соліста та багатою грою симфонічних темброво-фактурних нашарувань.

Це поема про рідну землю в період найшанованішої пори року в Китаї. «Краса весни» не розповідає про драматичні події історії, тут не втілено динаміки боротьби. Абстрагуючись від темних сторін буття, Ду Мінсін втілює у Концерті найживописніші, типові картини життя своєї країни. Це свого роду узагальнений образ, проникнутий виключно оптимістичним світосприйняттям. Реалізація образів природи вимагає відповідних звуконаслідувальних асоціацій, зображальні елементи яких демонструють великий арсенал виражальних засобів концертного піанізму, як композиторських, так і виконавських, у поєднанні з найбагатшим тембровим спектром симфонічного оркестру. Причому оповідання про природу в китайському мистецтві – це не стільки живопис, скільки оповідь про душу людини.

Лише через роки, переосмисливши пережите, Ду Мінсін зміг відкрито заговорити про зв'язок музики Концерту № 1 та особистої драми: «“Весняне цвітіння” – це не лише надія. Це ще й сльози, що застигли в нотах» (Ду Мінсін, 2005: 27.). Композитор розкрив свою таємницю обставин, з якими пов'язаний цей твір. Перше кохання в його житті – жінка, що стала музою його молодості. Їхнє кохання, перерване політичними бурями 1950-х років, залишило шрам, який згодом перетворився на мелодію туги в другій частині. Друге кохання – дружина композитора, яка супроводжувала його крізь роки непорозуміння і творчих криз. Її терпіння та віра стали ґрунтом, з якого виріс фінал концерту – гімн радості попри все. «Це не музика про кохання. Це саме кохання, переплавлене в ноти, – зізнавався Ду Мінсін. – “Весняне цвітіння” – не просто

концерт. Це щоденник життя, де кожна нота – спогад, а кожен акорд – подолання» (Сю Фу, 2014: 170).

Створення Фортепіанного концерту № 1 «Весняне цвітіння» збіглося з одним із найважчих періодів у житті Ду Мінсіна. У 1986 році, коли композитор розпочав роботу над твором, його перша дружина – Юань Цілі, акторка та сценаристка Пекінської кіностудії – дізналася про страшний діагноз: рак носоглотки. Хвороба прогресувала стрімко. До 1988 року вона осліпла, а її тіло, виснажене хіміотерапією, майже втратило імунітет. «Вона боролася до кінця, але вогонь життя випалив її зсередини» (Сю Фу, 2014: 165), – з гіркотою згадував Ду Мінсін. Восени 1988 року, коли Юань Цілі вже була при смерті, Ду Мінсін, як голова делегації китайських музикантів, вирушив до СРСР на Міжнародний музичний фестиваль у Ленінграді. Його «Наньхайська фантазія» мала стати символом культурного зближення двох країн.

Перед вильотом композитор навідав дружину в лікарні. «Вона спала так міцно, як не спала давно. Я не наважився її будити... Сказав доглядальниці: передайте, що я прийшов попрощатися» (Сю Фу, 2014: 167), – розповідав він пізніше. Тієї ж ночі Юань Цілі не стало. Ду Мінсін дізнався про її смерть у Москві. Телеграма з дому вимагала термінового повернення, але дипломатична місія виявилася важливішою за особисте горе. Посольство Китаю в СРСР наполягало: «Скасувати поїздку – означає заподіяти образу приймаючій стороні» (там само). Композитор залишився, придушивши особистий біль заради обов'язку. Похорони організували сестри Юань та колеги з консерваторії. Їхня 19-річна донька, ще недосвідчена у життєвих бурях, залишилася без підтримки батька в найтяжчий момент (Сю Фу, 2014: 165–172). Саме в ці дні, втративши дружину, розриваючись між концертними залами та думками про невимовлені прощання, Ду Мінсін завершував свій фортепіанний концерт «Весняне цвітіння». Друга частина твору, наповнена тихою тугою, стала реквіємом за втраченим коханням. «Вона – та сама, чиє ім'я я пишу в нотах» (Сю Фу, 2014: 171), – згадував композитор. Мелодії, сповнені «туманної поезії», відображали не лише красу весни, а й біль

неможливості бути поруч в останні миті життя близької людини.

Навіть після повернення до Китаю композитор не зміг одразу поринути в жалобу. Прем'єра концерту в Гонконзі 28 жовтня 1988 року пройшла без нього, оскільки він вимушений був залишатися виконувати роль «культурного посла». Спочатку концерт був без назви, але організатори гонконзької прем'єри попросили автора дати йому назву. Ду Мінсін вибрав метафору весни – не лише як символ оновлення, а й як ключ до особистої драми, до історії кохання, яка була важкою і гіркою. У концертній залі Цуен Вана відбулася світова прем'єра Концерту № 1. Угорський піаніст-віртуоз Єно Яндо, «чия гра поєднувала точність математика із пристрасстю поета, виконав сольну партію» (Сю Фу, 2014: 168). Гонконзький філармонійний оркестр під керуванням американського диригента Мінгана Шиффа став «ідеальним союзником, підкресливши контрасти твору» (там само).

У 1994 році Концерт «Весняне цвітіння» увійшов до антології «Класична китайська музика XX століття» разом із балетами «Русалка» та «Червоний загін жінок». Ду Мінсін виявився єдиним композитором, три роботи якого були удостоєні цієї честі: «Він говорить універсальною мовою, зрозумілою і селянину, і академіку» (там само), – зазначав його учень і колега Ши Фу. У тому же 1994 році фортепіанний Концерт №1 був відзначений першою премією на VIII Всекитайському композиторському конкурсі. Назвою «Краса весни» композитор позначив образ, відтворений у цьому творі, емоційний світ, що спонукав його народження.

Лише через 19 років після прем'єри, у 2007-му, Концерт № 1 уперше пролунав на материку. Китайський піаніст Шен Юань з Пекінським симфонічним оркестром надав музиці нових відтінків – більш споглядальних, ніби відображаючи зрілість самого автора. Смерть дружини композитора Юань Цілі залишила шрам у душі митця, але й подарувала світові твір, де скорбота перетворилася на гармонію. Критики, захоплюючись структурною суворістю й технічною досконалістю концерту, рідко здогадувалися, що його фінальне життєрадісне престо – не тріумф, а спроба примирення із втратою. «Я

розігрував радість, щоб заглушити свій провину» (Ду Мінсін, 2017: 23), – зізнавався він роками потому.

Концерт «Весняне цвітіння» став не лише музичним шедевром, а й пам'ятником людської стійкості. Коли Ду Мінсін у 2012 році розкрив журналістам історію своєї особистої драми, світ зрозумів: за суворими нотами концерту ховається сповідь людини, яка навчилася перетворювати біль на красу. Композитор говорив: «Мистецтво не лікує рани, але воно дає голос тим, хто вже не може плакати» (Ань Люксін, 2012: 25). Коли Ду Мінсіна запитували, чому його твір позбавлений пафосу його ранніх балетів, він усміхався: «Молодість пише кров'ю, зрілість – тишею. А тиша, якщо прислухатися, голосніша за будь-який марш» (там само: 26).

2.2.2. Концерт для фортепіано з оркестром № 2 (1991)

У 1991 році був написаний фортепіанний концерт № 2, творча доля якого склалася менш удаю через критику за його «політичну амбівалентність». Твір був написаний як відгук на події, що відбувалися з квітня по червень 1989 року на площі Тяньаньмень. Масові протести студентів та багатьох громадян були жорстко придушені військовими, що призвело до численних жертв, точна кількість яких досі невідома.

Концерт № 2, відзначений «драматургією боротьби та подолання» (Лі Сяовей, 2018: 48), не має офіційної назви, але в партитурі автором було вказано присвяту «Тим, хто шукає світло в темряві» (Ду Мінсін, 2005: 58). Прем'єру було відкладено через цензурні перешкоди. Вона відбулася лише в 1993 році в Шанхаї. Партію фортепіано виконав тодішній студент Шанхайської консерваторії Цзоу Чжань, Шанхайським симфонічним оркестром керував диригент Чень Сеян.

Європейська прем'єра Другого концерту Ду Мінсіна відбулася у Берліні в 1995 році: соліст – відомий югославський піаніст Іво Погорелич, диригент – Юй Лі. Трохи пізніше у своєму інтерв'ю композитор зазначив, що Другий концерт був написаний як відклик на буремні події 1989 року: «Це музичний

пам'ятник колективній травмі, де фортепіано – голос душі, що бореться з хаосом» (Су Лан, 1998: 5).

Цей твір став експериментом застосування нових прийомів полістилістики – поєднання атональних кластерів, додекафонії та елементів китайських народних тем. Перша частина *Largo inquieto* – драматичний монолог фортепіано на тлі дисонантного оркестру. Композитор застосовує техніку контрапункту культур: у розробці зіставляє європейську фугу з китайською гетерофонією. Віртуозна каденція соліста символізує ліричний опір.

Друга частина *Adagio doloroso* – реквієм, оснований на мелодії з цитуванням буддійського дзвону. Композитор застосовує фортепіано як носія китайської тембральності, імітуючи звук *гучжена* через педальні обертони. У розвитку тематизму залучено великий комплекс виражальних засобів, сформованих європейською музичною класикою. Це – мелодизм, метроритм, фактурна організація, темброва палітра. Зазначений комплекс збагачений національно характерною інтонацією. Незважаючи на прагнення композитора «оволодіти всім виражальним арсеналом європейської музики, цей процес пов'язаний із чітким відбором, зумовленим національно орієнтованим змістом» (Го Хао, 2018: 130). Таким чином, у концерті Ду Мінсін вибудовує дивовижний діалог між західною гармонією та китайською ладовістю, де європейські функціональні принципи не скасовуються, а трансформуються..

Фінал концерту *Allegro feroce* – неймовірно складний у технічному та ритмічному відношенні. Асиметричні розміри (5/8, 7/8) відсилають до ритмів шаманських танців Маньчжурії. Друга тема фіналу основана на мотивах пекінської опери та написана у формі варіацій. Включення театральної семантики в художній текст природньо для свідомості та сприйняття китайця. Система широко поширених символів здавна присутня в китайських творах мистецтва. Про це досить переконливо свідчить такий популярний жанр, як традиційна опера, де цілий комплекс виражальних засобів, як суто музичних, так і візуальних (включаючи деталі гриму, костюма, жесту, руху тощо), є нічим

іншим, як системою символів, покликаних передавати певний зміст. По суті тут фортепіано стає «оркестром» китайських інструментів, відтворюючи тембри, артикуляцію та ритмічні формули оперних *баниш*.

На думку Лян Маочуня, це – найреволюційніша композиція Ду Мінсіна його пізнього періоду творчості, яка постала не тільки технічним, а й політичним викликом автора. У Другому концерті «відчувається вплив музики С. Прокоф'єва, але з китайською “шовковістю” у звучанні фортепіано. Особливо вражає фінал, де тональність раптово зміщується, ніби пробиваючись крізь чад історичних потрясінь» (Лян Маочунь, 2017: 210). Надмірний драматизм та жорсткість музики, а також «небажаний» контекст змісту твору сприяли тому, що Концерт № 2 не став популярним серед китайських піаністів. Він найменш виконуваний серед усіх фортепіанних концертів Ду Мінсіна.

2.2.3. Концерт для фортепіано з оркестром № 3 «Присвячується острову Гулан'юй» (2002)

Значно краща творча доля очікувала фортепіанний Концерт № 3, який був створений у 2002 році, а остаточно завершений у липні 2003 року. Композитор назвав його «Присвята острову Гулан'юй» на честь маленького китайського острова в морі Наньхай у провінції Фуцзянь, який називають Островом фортепіано. Гулан'юй розташований на південно-західній околиці острова Сямень, навпроти міста Сямень, через протоку. Він став колискою фортепіанної освіти в Китаї, тут розміщений єдиний у країні музей фортепіано, відбувається багато культурних заходів національного масштабу. На цьому маленькому острівці понад 600 фортепіано – найвища щільність у країні. Варто прогулятися вуличками, як то й чується приємний звук фортепіано. Музика стала особливо яскравою рисою острова Гулан'юй. У травні 2002 року тут пройшов перший міжнародний фестиваль фортепіанного мистецтва Гулан'юя. Це був великий музичний фестиваль, організований спільно Китайською асоціацією музикантів та урядом району Гулан'юй.

Згодом фестиваль стали проводити раз на два роки.

Третій фортепіанний концерт був замовлений Ду Мінсіну урядом району Гулан'юй міста Сямень спеціально для Другого міжнародного фестивалю фортепіанного мистецтва на острові Гулан'юй. Композитор був дещо здивований, оскільки вперше для фестивалю спеціально замовили фортепіанний концерт. Але щира прихильність жителів Гулан'юя до фортепіано зворушила композитора, він з великим ентузіазмом поринув у створення фортепіанного концерту «Присвята острову Гулан'юй».

У квітні 2002 року Ду Мінсін завершив початковий нарис фортепіанної партитури, привіз його на Гулан'юй, щоб учителі фортепіано з Сяменьської музичної школи спробували зіграти, а також запросив експертів музичних шкіл Сяменя висловити думки. Один експерт тактовно запропонував не використовувати в другій частині тему пісні «Хвилі Гулан'юя», а написати свою власну гарну й глибоку мелодію (Сю Фу, 2014: 203).

Повернувшись до Пекіна, Ду Мінсін без вагань відкинув важко написаний другий розділ і почав створювати його наново, одночасно доопрацьовуючи першу і третю частини. У липні 2003 року «Присвяту острову Гулан'юй» було завершено. Композитор дуже сподівався, що твір оцінять жителі Сяменя, для нього це було дуже важливо. Ду Мінсін вважав створення концерту «Присвята острову Гулан'юй» художньою перемогою після Другого концерту, який критикували за зв'язки з політичною темою і сам композитор вважав невдалою спробою. Тому Концерт №3 визначив лінію продовження ідей Концерту №1.

Напередодні відкриття фестивалю 76-річний Ду Мінсін спеціально приїхав із Пекіна до Сяменя, щоб керувати репетиціями фортепіанного концерту «Присвята острову Гулан'юй». У концертній залі «Острів музики» він разом із музикантами Сяменьського філармонічного оркестру рано почав репетиції. Композитор слухав і давав вказівки. Він був дуже зосереджений, щоб краще чути деталі. Оскільки твір присвячений Гулан'юю, то вся музика Концерту має «аромат Сяменя» (Сю Фу, 2014: 204). Однак композитор

застосував діалог із західною модерністською естетикою. Ду Мінсін використовує «атональні фрагменти, але “в’яже” їх мелодійними мотивами, наче нагадуючи: навіть у хаосі можна знайти гармонію» (Rao, 2019: 87).

Концерт має тричастинну структуру. Перша частина – *Larhetto* – починається з оркестрового вступу і зображує гуркіт хвиль, які розбиваються об скелі. Ця тема насичена діатонічними кластерами, що мають звукозображальну роль, імітуючи бурхливе море. Потім вступає фортепіано, переходячи в радісне *Allegro brio*, яке змальовує чарівні пейзажі Гулан’юя зі співом птахів і ароматом квітів. Інша тема використовує матеріал місцевих, усім відомих рибальських пісень, виражаючи мрії про майбутнє.

Друга частина – *Adagio* – написана у тричастинній формі. Образний лад звернений до китайського епосу, стихії природи, перш за все водної – є найважливішим компонентом музичного змісту. Перша тема проникнута глибокою ніжністю, акварельним звучанням, виражає добрі побажання автора жителям острова. Драматичний середній епізод викликає спогади про минулі дні.

Третя частина – *Allegro* – основана на пульсуючих ритмах. Основна тема використовує типові інтонації південно-фуцзяньської музики *nan’yi* і проходить крізь усю частину. Весь твір завершується в радісній й урочистій атмосфері. Ця музика подібна до гімну, що виражає любов і благословення Ду Мінсіна острову Гулан’юй.

Багато поетичних і грандіозних моментів у музиці здаються божественним натхненням, відображаючи гостре сприйняття й миттєве втілення художніх осяянь композитора. Твір поєднує сучасні техніки композиції з традиційними, доречно використовуючи сучасні композиторські прийоми для посилення «відчуття сьогодення» (Сю Фу, 2014: 204). Обробка й прикраса місцевої народної музики, доповнені стилізованою типовою гармонією повною мірою розкривають чарівність національної музики. За висловом самого композитора, національного колориту він досягав в основному через використання «кварт і квінт у поєднанні з басом, який

рухається в протилежному напрямку, що за звучанням утворює потужну енергію» (там само).

Прем'єра «Присвяти острову Гулан'юй» відбулася на Фестивалі в Сямені у 2004 році за участю солістки Чень Са та диригента Чжан І. Згодом, у 2010 році, Концерт № 3 був виконаний у США в знаменитому концертному залі «Карнегі-хол» з американським симфонічним оркестром, соліст – усесвітньо відомий китайський піаніст Лан Лан.

2.2.4. Концерт для фортепіано з оркестром № 4 «Пробудження» (2020)

Концерт для фортепіано з оркестром № 4 «Пробудження» був створений Ду Мінсіном восени 2020 року. Композитор назвав свій твір «духовним заповітом» (Ван Лі, 2021: 57): «Це роздум про циклічність життя: пробудження природи, свідомості, історії...» (там само). Основними джерелами натхнення твору стала філософія буддизму і його концепція «просвітлення» (там само: 60). На сьогодні це остання робота в такому жанрі, написана до 92-річчя композитора. Треба відзначити, що вперше композитор написав чернетку твору, не торкаючись до фортепіано. Прем'єра Концерту відбулася 13 грудня 2020 року в Національному театрі. Солісткою, як і раніше, була Чень Са, керував оркестром диригент Ся Сяотан.

Структура Концерту тричастинна. Перша частина *Lento misterioso* – масштабна, розпочинається з повільного вступу, який змальовує філософські роздуми мудрості. Велично звучать струнні інструменти, поступово до них приєднуються інші групи інструментів, духові вступають у філософський діалог. У розділі *Allegro ritmico* вступає фортепіано, уносячи в музику динамізм, демонструючи вир усіх життєвих подій. Остинатний ритм ударних уособлюється з імітацією серцебиття. Побічна партія виступає образним контрастом зі своєю розсудливістю, поступово розгортаючись у віртуозну каденцію.

Друга частина *Adagio luminoso* – гімн життю: прозорий, світлий і

прекрасний. Це – чарівна лірична сповідь у виконанні гобою та арфи, далі вступають струнні. Фортепіано природно вплітається в оркестрову фактуру, насичуючи її своїм звучанням. Поступово музична картина розгортається у велику епічну драму людського життя.

Фінал *Allegro* – блискучий і віртуозний, сповнений енергії. Це свідчить про молодість духу 92-річного автора. Музика світла і життєстверджувальна, але вона не агресивна, вона сповнена піднесеної лірики і краси, оскільки сам композитор вважає життя головним джерелом мистецтва (Сю Фу, 2014: 204).

На переконання композитора, мистецтво народжується з життя, підноситься над ним і впливає на нього. Через музику відчувається пристрасний пошук життя Ду Мінсіном, глибинне дослідження емоцій, аналіз і вираження його внутрішнього світу. Лише щирий потік музичних думок, глибоке занурення в почуття можуть виразити прагнення вилити душу через музику. Гарний твір – це також результат осідання таких факторів, як особиста культура, творче мислення, індивідуальний стиль і світогляд. Лише так можна створити таку чудову музику (там само).

Китайські засоби масової інформації, висвітлюючи творчий процес митця, так охарактеризували його художнє кредо: «Ду Мінсін виходить із сутності музики, дотримуючись концепції, що зміст визначає форму, форма служить змісту, а техніка – носій мистецтва. Ще більш зворушливим є те, що будучи всесвітньо відомим композитором, він завжди наполягав, що музичні твори повинні служити звичайним людям, бути популярними, відповідати їх естетичним психологічним особливостям, підкреслюючи тісне поєднання художньої краси й духу часу. Він вважав, що високе мистецтво не повинно відриватися від народу, “високе мистецтво” має ґрунтуватися на соціальній реальності, задовольняючи різноманіття й широту художніх потреб. Це сильне почуття художньої відповідальності, яке Ду Мінсін зберігає все життя – відповідальність перед твором, собою, колегами й слухачами. Якщо автор підсвідомо дотримується якогось художнього принципу, то це принцип ціннісної орієнтації музичної творчості, що включає естетичні характеристики

мистецтва» (цит. за: Сю Фу, 2014: 205).

Висновки до Розділу 2

Фортепіанні твори Ду Мінсінґа становлять не досить значну частину його музичної спадщини. Але ці його роботи охоплюють широке розмаїття музичних інтересів, вони також розташовуються на шкалі труднощі виконання від елементарного до рівня віртуоза. Ця музична і технічна широта показує глибоке знання композитором особливостей фортепіанної гри, і так само говорить про досвід композитора, який пише для інструменту, яким він сам досконало володіє.

Однією з особливостей фортепіанної творчості Ду Мінсінґа є його нерозривна єдність з образами та ідеями симфонічних і балетних композицій, взаємозбагачення різних жанрів. Для Ду Мінсінґа улюбленим фортепіанним жанром стали циклічні твори. Композитор є автором кількох фортепіанних сюїт – перекладень уривків своїх балетів для фортепіано. Важливе місце у творчості композитора займають його авторські транскрипції – фортепіанні сюїти за мотивами власних балетів «Червоний жіночий батальйон» і «Русалка». Жанр сюїти найчастіше осмислюється музикантом як ліричне або героїко-драматичне оповідання, пов'язане з образом батьківщини. Продовжуючи усталені традиції національної фортепіанної музики, композитор збагатив її новою тематикою – жінки на війні.

Надання мелодії виразності – найвидатніша особливість музики Ду Мінсінґа. Він підкреслює використання тональної або політональної музики та виступає проти сліпого використання атональності саме тому, що тональна мелодія з усіх музичних елементів найлегше сприймається широким колом слухачів. Більшість його творів програмні, композитор використовує текстові заголовки, що «налаштовують» на зміст, навіть частини чи розділи всередині твору також мають назви, щоб допомогти слухачам вловити яскравий музичний образ. Жанри його творів – переважно балети, симфонічні поеми та симфонічні картини, в яких майстерно використовуються барвисті прийоми

оркестровки, мають дуже наочну образність і відчуття близькості для слухачів.

За п'ятдесят років музичної практики Ду Мінсінь незмінно дотримувався своїх музичних концепцій і творчих ідей, виражав свої почуття та душевні переживання через музику. Його фортепіанні твори демонструють не просто органічний синтез західної мажоро-мінорної системи та пентатонних ладів, а переосмислення композитором ладових основ музики на користь національного начала. В його музиці відбувається всебічна демонстрація вираження китайської національної стилістики засобами західної традиційної композиторської техніки, а також сильним зіткненням західної сучасної музичної думки, естетичних концепцій із китайськими концепціями національної фортепіанної музики, духом часу та навіть самосвідомістю композитора.

Ду Мінсін вільно балансує між абсолютністю та відносністю індивідуального стилю, поступово формуючи визнаний китайськими музичними колами свій індивідуальний композиторський стиль. Він заснований на глибокій традиційній композиторській майстерності, спрямований на елегантну, витончену, щирі й хвилюючу музичну мову, що використовує як точку входу поєднання тональної системи з народним музичним матеріалом, відзначається унікальною, свіжою, сучасною за духом мелодикою і увібрав у себе індивідуалізоване художнє бачення. Стиль – це людина, фортепіанні твори Ду Мінсіня відповідають тенденціям розвитку епохи, мають високий, глибокий художній смак і чисту романтичну художню спрямованість, що й є джерелом їх потужної життєздатності та унікальної привабливості.

Серед стилістичних пріоритетів композитора – зв'язок з концертним стилем, розумінням віртуозності як досконалого володіння інструментом, як засобу розкриття в музиці художньої складової образно-емоційного змісту. Інша грань його піанізму проявляється в тяжінні до камерного типу висловлювання, акварельних фарб, скромності фактурного малюнка. Ця складова доповнюється невпинним інтересом до світу дитинства – як в

образно-змістовному, так і дидактично-виховному планах. Необхідно відзначити також важливу роль фортепіанної творчості Ду Мінсіна у створенні навчально-педагогічного репертуару, що сприятиме розвитку на різних стадіях навчання виконавської індивідуальності.

Композитор суттєво збагатив національну вітчизняну фортепіанну літературу, підняв її до рівня професійного концертного виконавства репертуару. Глибоко усвідомлюючи необхідність створення національного виконавського репертуару, Ду Мінсін «рухається» у своїй творчості через синтез фольклорних традицій і професійної європейської майстерності, розширення кола жанрів і форм фортепіанної літератури.

Стратегія синтезу західних форм з китайською музичною мовою однаково застосовується і в фортепіанних мініатюрах, і в грандіозних балетних партитурах. Використання пентатоніки, специфічних ладів, ритмів народних танців, образності китайської поезії та живопису – це константа його стилю, незалежно від складу. Кришталева ясність форми, логіка розвитку, домінування виразної мелодії та ліризм – ці риси, відточені в камерному просторі фортепіано, стають основою і його масштабних оркестрових полотен. Навіть у складних епізодах його музика залишається доступною та емоційно зрозумілою. Емоційна відкритість, драматизм, любов до віртуозного блиску та співучості, що йдуть від романтичної традиції, пронизують як його фортепіанні концерти та п'єси, так і балети, симфонічні поеми.

Таким чином шлях еволюції творчості композитора відбувався таким чином: фортепіанні п'єси та мініатюри часто були первинними, утворюючи апробування стилю, а великі оркестрові роботи, такі, як балети, – їх масштабним втіленням. Досвід створення масштабних оркестрових форм, в свою чергу, збагачує драматургію більш пізніх фортепіанних творів Ду Мінсіна. Одночасно, поглиблення ліризму та рефлексії у фортепіанній музиці знаходить відображення й у камерних ліричних сторінках оркестрових партитур. Фортепіанний концерт – жанр, де цей взаємозв'язок проявляється найнаочніше. Партія соліста – це квінтесенція фортепіанного стилю

композитора (віртуозність, ліризм, національний колорит), а оркестр – повноцінне симфонічне полотно, що розвиває теми в діалозі з солістом і демонструє всю багатогранність його оркестрового мислення. Концерт стає мостом між двома світами.

Взаємозв'язок оркестрових та фортепіанних творів Ду Мінсіня – це динамічний діалог усередині єдиної творчої системи. Отже, фортепіано було для композитора первинним інструментом мислення й народження ідей, джерелом фактурних та артикуляційних прийомів, які згодом отримували своє оркестрове втілення. Оркестр став для композитора простором для втілення творчих ідей у всій їх багатогранності, сферою, де фортепіанні знахідки набували нового, оркестрового життя.

ВИСНОВКИ

Ду Мінсін – постать, що увібрала в себе «світло й морок» бурхливих подій китайської історії XX століття. Його музика, особливо для фортепіано, – це гімн ліричній красі, національному духу та ясності думки. Його доля – це драма таланту, що пережив жахиття ідеології та історичних катаклізмів. Композитор став живим символом Культурної революції, втіленням абсурдної подвійності: автор гімну епохи, оголошений її ворогом. Але саме його творча стійкість, вміння знайти й зберегти свій унікальний голос – ліричний, ясний, глибоко китайський за суттю, незважаючи на західну форму, – робить його видатною особистістю.

Ду Мінсін – майстер, що заклав основи сучасної китайської музики, і одночасно – «мученик», чия доля нагадує про крихкість мистецтва перед обличчям політичного божевілля. Його мелодії, що пережили і славу, і забуття, звучать сьогодні як свідчення тріумфу творчого духу китайського музиканта над ударами долі. Для піаніста, який виконує твори Ду Мінсіна, знання життєвого шляху композитора – це не додаткова інформація, а необхідна умова для автентичної, глибинної інтерпретації. Реконструювання життєтворчості митця дозволяє виокремити і охарактеризувати наступні важливі етапи його шляху у музичному мистецтві.

Перші двадцять років життя Ду Мінсіна стали періодом формування його особистості. Батьки надали сину перші особистісні настанови та прищепили в дитинстві любов до музики, культури та загальнолюдських цінностей. Майбутній музикант дуже рано став дорослим, переживши жахиття війни, загибель батька, розлучення з матір'ю. Вже в одинадцять років він розпочав своє самостійне життя і навчання в школі Юкай. Спілкування в яскравими особистостями, набуття професійних знань від музикантів Тао Сінчжі та Хе Лутіна приляло подальшому формуванню його власного світогляду та початкового рівню музичної освіти.

Першим музичним інструментом Ду Мінсіна стало фортепіано. Цей інструмент супроводжує майстра усе його життя, він став опорою всієї його діяльності, своєрідною творчою лабораторією, в якій народжувалися та апробувалися всі музичні ідеї. Першим викладачем фортепіано хлопця став піаніст Б. Лазарєв, який надав йому основи піаністичного професіоналізму. Заняття фортепіано були продовжені з видатною китайською піаністкою У Леї, яка крім виконавського професіоналізму також надала Ду Мінсіну можливість отримати практику в якості концертмейстера з видатними китайськими вокалістами та виконавцями на традиційних інструментах.

Період становлення професіоналізму розпочинається від початку власної викладацької роботи в Центральній консерваторії музики. Важливу роль у формуванні музичного світогляду Ду Мінсіна відіграли його прагнення до опанування теоретичними дисциплінами, зокрема, метод розвитку слуху через спів з листа голосом, написання диктантів зі співу народних пісень і т.і., який він демонстрував, працюючи зі студентами. Однією з форм роботи, започаткованих Ду Мінсіном, також було написання фортепіанної партії до вокальних або інструментальних творів молодих китайських композиторів та подальше її виконання у складі ансамблю. Дана навичка дозволила музиканту вдруге блискуче проявити себе у практичній діяльності як концертмейстера на таких відповідальних заходах, як Міжнародний музичний фестиваль «Празька весна».

Але головне прагнення Ду Мінсіна – вираження власних ідей через композиторську діяльність – могло бути здійснено тільки завдяки отриманню високопрофесійної композиторської освіти. Таку освіту китайський музикант отримав в Москві у видатного музиканта М.Чулакi, який став для нього не тільки взірцем професійної композиції, а й загально людських цінностей. Вплив М.Чулакi мав визначальне значення на формування особистості Ду Мінсіна, його світоглядних настанов, можливості протистояти труднощам життєвих ситуацій, збереження волі та прагнення до реалізації своїх музичних ідей у власній композиторській діяльності.

У період навчання у М.Чулакї Ду Мінсін написав ряд творів, серед яких, – «Варіації», «Етюд» для фортепіано, «Фортепіанне тріо», «Дивний квартет», оркестрова сюїта «Пастушка і ткаля», «Фестивальна увертюра», вокальні твори для меццо-сопрано. Успіх не змусив довго чекати. Під керівництвом Лі Делуна, колеги з навчання, прозвучали перші твори Ду Мінсіня. «Це був момент істини, – згадував він. – Я зрозумів, що музика, побудована за законами мистецтва, знаходить шлях до серця, навіть якщо летить через океани та гори» (Сю Фу, 2014: 105). Навчання в консерваторії було передчасно перервано через погіршення політичних відносин між країнами, і Ду Мінсін був відкликаний додому без отримання диплому про вищу освіту.

Після закінчення навчання в Московській консерваторії Ду Мінсін повернувся до Китаю в 1958 році, зіткнувшись з політичними кампаніями Великого стрибка та подальшої Культурної революції. Його звинуватили у «буржуазних схильностях» та направили на «ідеологічну перебудову» до Центральної консерваторії. Цей жахливий період став справжнім випробуванням для молодого композитора, який щойно отримав професійні знання. Тому перші композиторські навички Ду Мінсіня «загартовувалися» у суворих умовах приниження творчості, знецінення мистецької особистості, знеособлення індивідуальності через політичну заангажованість та вимогу створення колективних «зразкових» робіт. Але навіть в таких жахливих обставинах Ду Мінсін не загубив всі навички та світоглядні принципи людяності, набуті їм протягом років свого формування і спілкування з вчителями.

Після закінчення Культурної революції з відновленням свободи починається період творчої зрілості композитора. 1980-90-ті роки стали найбільш плідними в його діяльності, оскільки саме на цей час припадає основна кількість найкращих творів Ду Мінсіня: Симфонія: «Молодість», Концерти № 1 та № 2 для скрипки з оркестром, симфонічна сюїта «Подорож до Сіньцзяну», симфонія «Велика стіна», Концерти № 1 «Весняне цвітіння», № 2 для фортепіано з оркестром, симфонія «Історія весни», балет «Таємний

вечір», симфонічна увертюра «Китайська весна» музика для кинофільмів, в тому числі, до серіалу «Сі Сінхай» та ін. В багатьох симфонічних творах присутня партія фортепіано.

У 1988 році, очолюючи делегацію китайських музикантів на Міжнародному фестивалі в Ленінграді, Ду Мінсін відвідав Москву, щоб останній раз зустрітися зі своїм вчителем М. Чулакі. На той час професор перебував у важкому стані. Важливість цієї зустрічі для обох музикантів важко переоцінити. Для Ду Мінсіна, який таємно покинув делегацію для того, щоби ще раз побачити майстра, це була єдина можливість віддати пошану і виразити вдячність за свій композиторський професіоналізм та особистісні принципи людяності. Для М. Чулакі зустріч була не меш важливою, і він, незважаючи на слабкість, використав свої останні сили для того, щоби вдягнути парадний костюм. Після смерті вчителя Ду Мінсін підтримував вдову М. Чулакі, відправляючи їй грошові перекази. Вдова зазначала, що його допомога стала для неї суттєвою підтримкою, особливо на тлі знецінення заощаджень та «шокової терапії», яка позбавила багатьох митців колишніх привілеїв наприкінці XX століття. Лише у 1993 році Московська консерваторія офіційно підтвердила диплом Ду Мінсіня (№ 013506), визнавши його відповідність найвищим стандартам. Але життя і творчість Ду Мінсіна свідчили більш переконливо, ніж наявність паперового примірника диплому, про його професійну зрілість.

XXI століття стало часом визнання досягнень Ду Мінсіна. Відбуваються численні концерти в Китаї та інших країнах. Автор продовжує створювати великі композиції: симфонія «Весняна свіжість Великої стіни», музика до пекінської опери: «Жінки з роду Ян», Концерти № 3 «Присвята Гулан'юй» та №4 для фортепіано з оркестром, симфонічна поема «Спогади про сонячне світло», симфонічна сюїта «Діанські небеса і земля», балети «Піонова фея», «Фенікс відроджується з попелу» та ін.

Практично для кожної композиції незалежно від того, для якого складу інструментів вона була написана, автором спочатку створювалася фортепіанна

партитура, яка згодом перетворювалася в кінцеву версію твору. Отже, фортепіано протягом життя композитора залишалося Всесвітом його композиторських ідей. Лише у віці 85 років через брак часу композитор вперше написав оркестровий твір «Спогади про сонячне світло» без попереднього фортепіанного «начерку». Розквіт композиторської творчості в настільки поважному віці свідчить про світоглядну молодість духу музиканта, його «молодість зрілості» (за Н.Савицькою). Це всіляко підтверджується семантикою творів, навіть у назві яких часто фігурують поняття символів свята життя – весняне цвітіння, сонячне саяво, Фенікс, що відроджується з попелу, пробудження і т.і.

Визначною подією стало святкування 50-річчя творчої діяльності майстра у 2008 році. В знак шанування його творчості відбувся науковий семінар, на якому китайські музикознавці вперше здійснили спробу наукового вивчення музичного доробку китайського майстра, назвавши його «патріархом» китайського симфонізму. Таким чином, було з'ясовано, що багаторічна діяльність Ду Мінсіна має визначальне значення для розвитку китайського музичного мистецтва XX – початку XXI століть, а його музичні твори, сповнені пристрасті, набувають унікальної художньої цінності для історії розвитку китайської музики та її сьогодення.

Таким чином, періодизацію життєтворчого шляху Ду Мінсіна можна представити таким чином:

1) Ранній період – час формування особистості (1928-1949): дитинство, початок самостійного життя, перша музична освіта, набуття піаністичних навичок;

2) Середній період – етап становлення професіоналізму (1949-1976): перші кроки у музичній кар'єрі, початок роботи у консерваторії, виступи на Міжнародному фестивалі «Празька весна», навчання композиції в Московській консерваторії, заняття з М.Чулакi, дострокове повернення в Китай, наклеп, роки випробувань і страждань одночасно з першим композиторським успіхом;

3) Пізній період – доба творчої зрілості (1977-до сьогодні): відновлення свободи, нові обрії творчості, композиторське та педагогічне визнання, концерти та ювілейні заходи на честь вшанування майстра, узагальнення власного музикантського шляху.

Роль фортепіано в творчості Ду Мінсін є фундаментальною, багатогранною та визначальною, що виходить далеко за межі простого вибору інструменту. Фортепіано стало для Ду Мінсін інструментом професійного самовираження. Його можна вважати головним «співавтором» та «творчою лабораторією» композитора протягом усієї його кар'єри. Будучи сам відмінним піаністом, він блискуче знав можливості інструменту. Його фортепіанна музика завжди ідеально лежить під пальцями, ефектна, враховує акустику рояля, використовує весь його діапазон і багатство тембрів. Вона написана піаністом для піаністів. Через фортепіанні твори, особливо концерти та складні віртуозні п'єси, композитор утверджував найвищий рівень професіоналізму китайської композиторської школи.

Фортепіано залишається для Ду Мінсін інтимним щоденником, що дозволяє висловити його внутрішні відчуття, ліризм і глибину, не завжди можливі у великих оркестрових жанрах. Воно є також основним інструментом композиторських та виконавських творчих пошуків органічного синтезу китайської музичної естетики із західними формами та гармонією. Саме у фортепіанних п'єсах, особливо ранніх, він почав формувати свій індивідуальний стиль.

Саме за фортепіано відбувалася кристалізація прийомів та адаптації китайської пентатоніки та специфічних ладів у межах тональної гармонії, національного колориту через характерні ритми, орнаментику, фактурні прийоми (імітація звучання китайських інструментів), темброве трактування (використання високих прозорих регістрів, що імітують китайські флейти), ліризму та образності, заснованих на китайській поезії та пейзажності. Ці твори Ду Мінсін стали еталоном нової китайської академічної музики для

цього інструменту, демонструючи, як можна бути глибоко національним, не відмовляючись від досягнень світової культури.

Взаємозв'язок між оркестровими та фортепіанними творами Ду Мінсін – глибокий, органічний і багатоплановий. Це не просто твори для різних складів, а прояви єдиного творчого мислення, де фортепіано часто виступає як лабораторія, а оркестр – як простір для повномасштабного втілення ідей. Фортепіано стає своєрідною «книгою ескізів» для оркестрових творів, апробуванням ідей композитора. Багато оркестрових тем, гармонійних побудов, структурних рішень вперше народжувалися й відпрацьовувалися за роялем.

Ду Мінсін, будучи чудовим піаністом, використовував фортепіано як інструмент композиторського пошуку. Мелодії, які згодом зазвучать у гобоя чи скрипок у симфонії або балеті, часто вперше отримували своє звучання під його пальцями у фортепіанних начерках або закінчених п'єсах. Прозорість фортепіанної фактури дозволяла йому відточити ясність гармонійної мови та логіку голосоведіння – якість, що стала візитівкою і його оркестрової музики. Якщо складна гармонія чи контрапункт «працювали» на роялі, вони з великою ймовірністю переконливо звучали й в оркестровому викладі.

Таким чином, можна констатувати нерозривний зв'язок піаністичного та оркестрового мислення композитора. Оркестр став, в свою чергу, «підсилювачем» звукової палітри фортепіанних ідей. Універсальність фортепіано, яка досягається на інструменті диференціацією регістрів, артикуляції та використанням педалі, в оркестрі набуває неймовірного багатства тембрів і нюансів різних інструментів. Між тим, оркестрування творів Ду Мінсін часто відбувалося виходячи з його розуміння фортепіанної фактури гомофонно-поліфонічного складу. В цьому сенсі Ду Мінсін по праву можна назвати послідовником Л.Бетховена.

В творчості Ду Мінсін прослідковується цікава закономірність: фортепіанні прийоми безпосередньо впливають на оркестрування. Так, наприклад, чітка артикуляція (*staccato*, *marcato*) у фортепіанних творах часто

трансформується у виразні, ритмічно гострі *pizzicato* струнних, дерев'яних духових чи ударних інструментів в оркестрі. Співучі *legato* та кантилена на роялі знаходять продовження у довгих мелодійних лініях солюючих інструментів – гобой, скрипка, віолончель, або групи струнних. Акордові послідовності можуть перетворюватися на щільні, барвисті *tutti* оркестру чи діалоги груп. Імітація тембрів китайських інструментів гуциня, піпи, ударних, які Ду Мінсін майстерно створював на роялі за допомогою специфічних прийомів (педаль, кластери, гра біля струн), в оркестрі природно реалізується справжніми китайськими інструментами чи їх відтворенням західними інструментами (флейта-пікколо, арфа, челеста, ударні).

Багатогранна творча діяльність Ду Мінсіна охоплює всі галузі фортепіанного мистецтва: композиторську творчість, виконавство і педагогіку. Музикант зробив вагомий внесок у збагачення вітчизняної фортепіанної музики, створивши чудові зразки професійного педагогічного і концертного репертуару. Глибоко усвідомлюючи необхідність розвитку національного фортепіанного виконавства, Ду Мінсін бачив подальший шлях розвитку китайської музики в синтезі народних традицій і професійної європейської майстерності, у розширенні кола жанрів і форм фортепіанної літератури.

Фортепіанна творчість Ду Мінсіна пройшла значний шлях розвитку, сутність якого визначається еволюцією в системі його ідейно-художнього мислення, яке розкриває весь його життєвий досвід. Його перші фортепіанні твори виникли на ґрунті, підготовленому китайською фортепіанною музикою початку ХХ століття. Вони розвивалися у руслі загальноєвропейських традицій, що дали імпульс розквіту національної композиторської школи.

Фортепіанна музика Ду Мінсіна є яскравим прикладом втілення класико-романтичного стилю в китайському мистецтві завдяки органічному синтезу досягнень європейського фортепіанного класицизму і романтизму з китайським фольклором. Він не цитує народні теми, а переосмислює їх, вплітаючи в тканину західних жанрів так, що китайська сутність відчувається

в інтонації, ритмі, тембрових рішеннях, а не лише в мелодійному матеріалі. Це – його особистий шлях до справжньої національної ідентичності в академічній музиці. Доля композитора була нелегкою не лише через ідеологічний тиск, але й через особисті випробування та необхідність постійно балансувати між вимогами системи та внутрішнім творчим імпульсом. Знайти й відстояти цей баланс – стало життєвим кредо композитора.

Ду Мінсін є прихильником тонального мислення, і, навіть, естетичних настанов мистецтва XIX століття, віддаючи перевагу фортепіанній мініатюрі або циклічним формам. Серед жанрів переважають програмні сюїти, концертні п'єси та мініатюри, обробки фольклору. У програмних п'єсах відображені історичні події, портретні замальовки, картини природи, обряди, взаємини героїв, казкові образи, лялькова тематика і т.п. Ду Мінсін – автор значущих фортепіанних концертів. Він демонструє майстерне володіння формою, віртуозне використання солюючого інструменту й оркестру, і все той самий впізнаваний лірико-епічний стиль з національним відтінком. Ці концерти стали важливою частиною репертуару китайських піаністів.

Становлення композиторської майстерності проходило під жорстким тиском соцреалізму, який вимагав створювати «зрозумілу» і «оптимістичну» колективну музику, часто на шкоду власній індивідуальності. Творча винахідливість та стійкість Ду Мінсіна виявилася в тому, що він знайшов баланс між зовнішніми вимогами та внутрішньою правдою. Навіть у популярних, «ідеологічно правильних» п'єсах відчувався справжній талант, який зумів висловити національний дух індивідуальною музичною мовою. Тому, виконуючи віртуозні або «святкові» п'єси, піаніст і слухач відчуває не лише енергію, а й приховану напругу цього балансу. За блиском – праця майстра, який відстояв право на власне звучання.

У більш камерних, особистих творах, особливо мініатюрах, відчуваються моменти відносної творчої свободи, які він виборов. Тому інструктивних фортепіанних творах раннього періоду (Етюд, Варіації, «Танець Лотоса» та ін.), в яких він здобував всі основи композиторської майстерності

в класі у М.Чулакi, стали «островком щастя» власної індивідуальності, пошуків свого стилю.

Ду Мінсін був піонером у створенні органічного сплаву західної фортепіанної традиції з глибинними елементами китайської музичної естетики (пентатоніка, специфічні лади, інтонації народної та традиційної музики, образність). Вивчаючи ранні фортепіанні п'єси Ду Мінсіна (Етюд, Варіації, «Танець Лотоса»), музиканти осягають національно забарвлену, але загальнодоступну фортепіанну музику найвищого професіоналізму. Композитор продовжив створення національний педагогічний репертуару (дитячий цикл «Нове століття», Токата та ін.) і в пізній період, коли його свободі нічого не заважало. Його п'єси, особливо збірники для дітей та юнацтва, блискуче поєднують розвиток технічних навичок (різноманітна артикуляція, моторність, акордова техніка, педаль) з вихованням музичності – почуття фразування, динаміки, темпу, виразності.

Граючи фортепіанні твори Ду Мінсіна, учні з раннього віку занурюються в інтонаційний світ китайської музики, розвиваючи специфічне інтонаційне відчуття та розуміння національного колориту, чого неможливо досягти лише на західному репертуарі. Його музика відрізняється кришталевою ясністю форми, логікою гармонійного розвитку та мелодійною виразністю. Це ідеальний матеріал для навчання основам музичного мислення та стилю.

В середній період творчості композитору випало пережити виклик долі – абсурдний парадокс, коли він, будучи автором головного хіта епохи («Танець золотих змій», «Танець водоростей»), одночасно був оголошений ворогом народу, вигнаний і принижений. Його музика лунала всюди, а сам він перебував у «таборі перевиховання». Така глибока психологічна травма надає революційним творам композитора моторошного «подвійного дна»: тріумфальна музика, використана системою, яка намагалася зламати її творця.

Музика до балету «Червоний жіночий загін» є яскравим прикладом офіційно санкціонованого «революційного мистецтва», що досягло неймовірної популярності. Аналіз цієї музики, її енергії, використання

народних елементів у пропагандистських цілях, віртуозності, дає унікальне розуміння механізмів взаємодії мистецтва та влади в той період.

Багато оркестрових фрагментів з балетів Ду Мінсінґа стали неймовірно популярними у фортепіанних перекладеннях. Дві фортепіанні сюїти Ду Мінсінґа на музику балетів можна вважати неофіційним хітом тієї страшної епохи, яскравим прикладом його віртуозного, енергійного, насиченого ритмами та оркестровим звучанням стилю. Ці перекладення – не просто спрощення, а самостійні фортепіанні шедеври, що доводять, що оркестрова ідея спочатку містила в собі потужний фортепіанний потенціал. Незважаючи на політичні настанови того часу, ці твори є віддзеркаленням прекрасної лірики, витонченості, камерності та уособлення найкращих ознак китайського мелосу. Дані твори стали символами складної епохи та його особистої драми, що відбиває долю художньої індивідуальності в часи правління тоталітарних режимів.

Вивчення фортепіанних творів пізнього періоду Ду Мінсінґа дозволяє побачити, як композитор, який пережив травму Культурної революції, знаходив нові шляхи вираження – можливо, більш стримані, поглиблені, але які зберігають вірність ліризму та ясності. У період творчої зрілості композитора відчувається стриманість, поглибленість, можливо, відлуння пережитого, навіть якщо музика формально світла. Усвідомлення цієї трагедії кардинально змінює підхід, відчувається не лише феєрверк віртуозності та національного духу, а й гірка іронія долі. Це додає драматизму, глибини, знімаючи наліт «простого свята». Тому, виконуючи пізні твори Ду Мінсінґа, в його ліриці необхідно шукати відтінки мудрості, рефлексії, можливо, приглушеного болю. Звук має бути більш вдумливим, «пережитим».

Вершиною фортепіанної творчості Ду Мінсінґа постають його фортепіанні концерти. Ці значущі фортепіанні твори стали важливою частиною репертуару китайських піаністів. Усі чотири Концерти для фортепіано з оркестром, які були написані автором у час творчої зрілості, виявилися важливим етапом професійної самореалізації митця і свідчать про

«молодість» його пізнього періоду творчості. Сам композитор відзначав, що Перший концерт є його весною, Другий – буревієм, Третій – мудрістю, Четвертий – найвищою точкою свого досягнення. Але «лише разом ці твори складають істину» (цит. за: Ван Лі, 2021: 55).

Концерт для фортепіано з оркестром № 1 – один з перших і найуспішніших творів у цьому жанрі, написаних композитором у післяреволюційний період. Фортепіанний концерт «Краса весни» став одним з найвизначніших зразків жанру в китайській музиці XX століття. Створений у період творчої зрілості автора, він поєднує віртуозність європейської концертної традиції з глибоко національною образністю. Цей твір став важливою віхою не лише у творчості самого Ду Мінсіна, а й у розвитку китайської академічної музики загалом. Концерти № 2 та № 3 доводять, що Ду Мінсін є не лише видатним мелодистом, а й експериментатором, який переосмислює місце китайської музики в сучасному світі. Останній Концерт № 4 став уособлення надзвичайного досвіду музиканта, його одкровенням, демонстрацією найважливіших ознак творчого шляху майстра.

Фортепіанні концерти Ду Мінсіна – це діалог, де оркестр часто розвиває фактурні та темброві ідеї, закладені в партії соліста. Оркестрова та фортепіанна партії в концертах рівноцінні за експонуванням тематизму та його розвитку. У них гармонійно синтезуються риси класичного концерту-змагання симфонізованого типу. Незважаючи на це, фортепіанні концерти Ду Мінсіна насичені віртуозністю, у них апробується блискучий технічний арсенал лістівського піанізму та симфонізму. Однак говорити про пріоритет фортепіанної партії в них не можна, оскільки ці твори включають як ознаки віртуозного, так і симфонізованого концерту.

Таким чином, загальну еволюційну лінію розвитку жанру фортепіанного концерту у творчості Ду Мінсіна можна охарактеризувати як шлях від чіткого мелодико-тонального синтезу (у концерті № 1) через уведення дисонантності (у концерті № 2) до лірико-філософської рефлексії (у концерті № 3) та узагальнення багатозначності буття (у концерті № 4).

Отже, фортепіанна музика Ду Мінсінa – це завжди бездоганна майстерність. Твори композитора завжди ефектні, зручно лягають під пальцями, мають чітку драматургію та розвиток, доводячи свою універсальної художню значущість. Незважаючи на зовнішню доступність багатьох фортепіанних творів Ду Мінсінa, його найкращі композиції наповнені щирим ліризмом, поетичністю, глибиною почуття, що забезпечують їм виконавську та слухацьку життєвість. Між тим, виконуючи їх без знання долі музиканта, виконавець ризикує відтворити «пусту оболонку». Розуміючи, що довелося пережити композитору, чому він дійсно радів, а що приносило йому нестерпний біль – піаніст отримує можливість здобути справжньої глибини творів, особистої драми, стійкості та тріумфу людського духу над обставинами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Антонова, О. (1989). *Жанрові ознаки інструментального концерту та їх втілення в передкласичному періоді*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ: Київська консерваторія імені П. І. Чайковського.
- Бай, Є. (2014). Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва: дис. ... канд. мистецтвознавства: Харків. 198 с.
- Батанов В.Ю. (2020). Європейські традиції фортепіанної музики в творчості китайських композиторів ХХ століття. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв №1. С. 61-69.
- Безбородько, О. А. (2010). *Національно-вербальний фактор музичної творчості*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ.
- Берегова, О. (2020). Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі. Київ: Інститут культурології НАМ України.
- Берегова, О. (2013). Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть: монографія. Київ: Інститут культурології НАМ України.
- Бодіна, О. (1975). Творча природа музичного виконавства. (Автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства). Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського. Київ.
- Бондарчук, В. (2019). Феномен творчості Дмитра Гнатюка в музично-театральній культурі України другої половини ХХ – початку ХХІ століття. (Дисертація... доктора мистецтвознавства). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ.
- Борисенко, М. Ю. (2005). Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Харків. 20 с.
- Бурська, О. П. (2018). Динамічні особливості фактурного мислення піаніста у

пошуку інтонаційної виразності звукового образу. Музичне мистецтво.

Серія: Мистецтвознавство, 2 (39), 90–102.

Бурська, О. П. (2022). Інтонаційний аналіз фортепіанної фактури як засіб розвитку виконавського мислення піаніста: зміст, слухові стратегії та прийоми. *Музичне мистецтво і культура*, 34 (1), 173–194.

<https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-14>

Ван Те (2008). *Явище національного стилю в контексті поетики опери*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеса: Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.

Веркіна, Т. Б. (2008). Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Одеса.

Ву, Гуолінг. (2006). Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці 19-20 століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавець. Одеса.

Вей, Дзюнь (2006). Жанрова система народно-пісенної культури Китаю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ. 17 с.

Виноградова, Т. П. (2004). Динаміка мелодико-гармонічних зв'язків в системі «лад-склад-фактура». (Автореф. дис ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

Генкін, А. (2012). Жанр етюду як тезаурус концертно-виконавської техніки піаніста. *Вісник ХДАДМ*, 12, с. 132–134.

Гоменюк, С. Г. (2006). Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ.

Го Хао. (2018). Еволюція концерту для фортепіано з оркестром в китайській музиці. (Дисертація ... кандидата мистецтвознавства).

Ден Кайюань. (2018). Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980 - 90-х років: жанрова стилістика. (Дисертація кандидата мистецтвознавства) Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, Харків.

- Ігнатченко, Г. (1999). Ритмо-фактурний комплекс музичного твору: теоретичні передумови дослідження. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 4, 3–16.
- Калашник, М. (2010). Музичний тезаурус композитора: аспекти вивчення. Монографія. Київ; Харків: СПДФО Мосякін В. М.
- Касьяненко Л. О. (2003). Робота піаніста над фактурою: посібник з вивч. викон. інтерпретація фактури фортепіанного твору. К. НМАУ.
- Катрич, О. Т. (2000). *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ.
- Каширцев, Р. (2021). Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття. (Дис. ... доктора філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Кашуба, Д. В. (2023). *Діалог у Фортепіанних концертах Й. Брамса: композиторський та виконавський аспекти*. (Дис. ... доктора філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Коновалова, І. (2019). Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти. (Дисертація ... доктора мистецтвознавства). Харківська державна академія культури. Харків.
- Копелюк О. (2019). Феноменологія стилю як музикологічний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. статей. Харків : ХНУМ, 55, 7-21.
- Копелюк, О. (2018). Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю. (Ареф. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревсько. Харків.
- Коханик, І. М. (2017). Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*, 55, 70–81.
- Кравцов, Т. (1984). Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. Київ: Музична

Україна.

- Кияновська, Л. (2010). Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю. *Мистецтвознавство України: науковий часопис*. Львів, 11, 62–64.
- Кушнірук, О. (2009). Рефлексія національного в музичному дискурсі. *Студії мистецтвознавчі*, 4 (28), 43–47.
- Лисса, З. (1964). О сущности национального стиля. В *Вопросы эстетики*, 6, 191–221. Москва.
- Лігус, О. М., Лігус, В. О. (2020). Методологічні засади дослідження романтизму в європейському музичному мистецтві XIX – XX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 140–144.
- Лу, Цзе (2017). Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики XX – початку XXI ст.: дисертація кандидата мистецтвознавства. Львівська національна музична академія ім. М.В.Лисенка.
- Малий, Д. М. (2022). «Відкрита» нотація як інструмент створення композиторського тексту (автокоментар). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 63, 26 –51. Режим доступу: https://intermusic.kh.ua/vypusk63/problem_63_2_maliy.pdf.
- Малий, Д. М. (2018). Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини XX – початку XXI ст.: дис. канд.мистецтвознав. Харків.
- Москаленко, В. (2008). Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. Часопис національної музичної академії України імені П.І.Чайковського: науковий журнал.. № 1. К.: НМАУ. С. 106–112.
- Москаленко, В. Г. (2013). Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ: Нац. муз. акад.. України ім. П. І. Чайковського, 134 с.
- Москаленко, В. (2001). Музичний твір як текст. Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія: зб. ст. К.: [б.в.], Вип. 7. С. 3–10.

- Москаленко, В. (1994). Творчий аспект музичної інтерпретації. К.: Муз. Україна. 205 с.
- Москаленко, В. Г. (1988). Творчий аспект музичного стилю. Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра, Вип. 1 С.87-93.
- Менжулін, В. (2011). Історико-філософська біографістика: провідні тенденції та віхи становлення. Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія». Т. 115 : Філософія та релігієзнавство. Київ, 18–25.
- Ніколаєвська, Ю. (2011). Комунікативні умови досягнення національної ментальності в музиці. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 32, 99–109.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть*. (Монографія). Харків: Факт.
- Освятнікова-Трель, О. (2021). «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві. Кваліфікаційна наукова праця у вигляді монографії. (Дисертація доктора мистецтвознавства) Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Пен Жуй (2024). Фортепіанне виконавство в Китаї: етапи історичного розвитку. (Дисертація... доктора філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревсько. Харків.
- Пясковский, І. (2010). До питання національної ідентифікації в музичному мистецтві. *Українське музикознавство*, 36, 300–304.
- Ракочі, В. О. (2021). *Інструментальний концерт ХVІІ–ХVІІІ століть: генеза, класифікація, оркестр*. (Дис. ... докт. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.
- Розман, І. (2020). Педагогічна біографістика: навчальний посібник. Ужгород: РІК-У. ISBN 978-617-7692-83-5
- Приходько, В. І. (1997). Музична фактура та виконавець. Фоліо, Харків. 206 с.

- Рябуха Н. (2014). Звукообраз у виконавському мистецтві (етимологічний дискурс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 40, 71–84.
- Савицька, Н. (2010). Вікові аспекти композиторської життєтворчості. (Автореферат дис. ... доктора мистецтвознавства). Національна музична академія України. Київ.
- Савченко, Г. (2022). Обґрунтування специфіки оркестрового мислення: теоретичний аспект. *Музичне мистецтво і культура*, 2(34), 80–92. doi:[10.31723/2524-0447-2022-34-2-7](https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-7).
- Савченко, Г. С. (2024). Поняття “оркестрове письмо” у науковому дискурсі. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство», 50, 74-81. <http://arts-series-knukim.pp.ua/article/view/306796/298332>
- Самойленко, О. (2020). Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса: Видавничий дім Гельветика.
- Сун Мейсюань. (2024). Взаємодія жанрової та виконавської стилістики в фортепіанних творах китайських композиторів. (Дисертація... доктора філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревсько. Харків.
- Сухленко, І. Ю. (2017). Твір композитора у виконавській практиці: тотожність/ідентичність-відкритість-цілісність. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 169–180.
- Туровська, Н. А. (2012). Ранній період композиторської творчості як феномен еволюційного процесу: музикознавчий дискурс. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*, 3, 146–151. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2012_3_27.
- У, Юйян (2022). Художня цілісність музично-виконавської інтерпретації та семантика фортепіанного звучання. *Музичне мистецтво та культура*. Вип. 1. Кн. 1. С. 125-136.

- Хуан Чжулін. (2009). *Шляхи розвитку дитячої фортепіанної музики в Китаї*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Цінь Юйхан. (2024). Сольні фортепіанні твори Ду Мінсіна: жанрово-стильовий та виконавський аспекти. *Аспекти історичного музикознавства*, 37, 167–181. DOI 10.34064/khnum2-37.08.
- Цінь Юйхан. (2025). Митець та його час: життєтворчість композитора Ду Мінсіна. *Аспекти історичного музикознавства*, 38, 158-186. (у співавторстві з Чернявською М.С.). DOI. 10.34064/khnum2-38.07
- Цінь Юйхан (2025). Фортепіанні концерти Ду Мінсіна в контексті еволюції його творчості. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 74, 82-99. DOI10.34064/khnum1-74.04.
- Чернявська, М. (2015). Деякі особливості актуалізації виконавського інтонування фортепіанної фактури. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 44, 128-140.
- Чернявська, М. (2015). Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури : навчальний посібник. Харків : Смуґаста типографія.
- Чернявська М. С., Тимофєєва К. В. (2022). Вектори оновлення фортепіанного репертуару сучасного виконавця. *Аспекти історичного музикознавства*, Харків : ХНУМ, 29, 43–67.
- Чжу Фендайцзяо. (2019). Життєтворчість Чжу Цзяньєра: історіографія особистості композитора. *Аспекти історичного музикознавства*, 18, 190–212.
- Шаповалова Л. В. (2008). Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості (Автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства). Київ.
- Шаповалова, Л. В. (2007). Рефлексивний художник. Проблеми рефлексії у музичній творчості. Харків.
- Шип, С. В. (1998). Музична форма від звуку до стилю. К. : Заповіт.
- Шукайло, В. Ф. (2017). Шлях до майстерності піаніста : навч.-метод. посіб.

Запоріжжя : Запорізь. нац.ун-т.

Ян, Веньян (2017). Категорія піанізму у контексті виконавської типології фортепіанної творчості. (Дис. ...канд. мистецтвознав). Одеса.

Baidu 百度 (n. d.). 杜鸣心. 中国著名作曲家、教育家, 中央音乐学院特聘教授

[https://baike.baidu.com/item/%E6%9D%9C%E9%B8%A3%E5%BF%83/45](https://baike.baidu.com/item/%E6%9D%9C%E9%B8%A3%E5%BF%83/4581843)

81843 (Baidu (н.р.). Ду Мінсін. Відомий китайський композитор і педагог, заслужений професор Центральної консерваторії музики.

[https://baike.baidu.com/item/%E6%9D%9C%E9%B8%A3%E5%BF%83/45](https://baike.baidu.com/item/%E6%9D%9C%E9%B8%A3%E5%BF%83/4581843)

81843)

Bai, Ye (2018). Conceptual Models of Chinese Piano Music Integration into the Space of Modern Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 49, No. 1 (June 2018), P.137-148.

<https://www.jstor.org/stable/26844635>

Bryant, Lei Ouyfing. (2004). "New songs of the Battlefield": Songs and Memories of the Chinese Cultural Revolution. (D.M.A. diss.). University of Pittsburg.

Chang, P. M. (1995). Chou Wen-chung and His Music: A Musical and Biographical Profile of Cultural Synthesis: Ph. D. diss.; Univ. of Illinois at Urbana-Champaign.

Chernyavska, Marianna; Meixuan, Song; Rui, Peng (2023). Ways of forming performing stylistics in the historical dynamics of Chinese piano art: AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research. Volume: 13 Issue: 2 Pages: 207-211. Special Issue: XXXV.

https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/130235/papers/A_37.pdf

<https://doi.org/10.33543/j.130235.207211>

Du Mingxing. (2012). Creating music for the ballet «The Red Women's Troop». *Beijing Literature and History*. 1, 6-9.

Du Mingxing. (2012). Creating music for the ballet "The Red Women's Troop". *Beijing Literature and History*. 1, 6-9.

- Du Mingxing. (2019). Piano Concerto №3. – “Dedicated to the Island Gulangyu”. Peopel’s Music Publishing House.
- Du Mingxing. (2011). The Piano Concerto №1. – “The Elegance of Spring”. Peopel’s Music Publishing House.
- Gabrielsson, Alf (1999). The Performance of Music. The Psychology of Music. Cognition and Perception (Second Edition). pp. 501-602.
- Govorukhina, Nataliya; Smyrnova, Tetiana; Polska, Iryna; Sukhlenko, Iryna; Savelieva, Ganna (2021). Style as a Topical Category of Modern Musicology and Music Education. *Studia Universitatis Babes-Bolyai Musica*. Vol. 66. Issue 2, pp. 49-67.
- Kang, Le. (2009). The Development of Chinese Piano Music. *Asian Culture and History* 1, no.2 (July 2009): 18-33.
- Kim, Jin-Ah. (2015). Cultural Transfer as a Branch of Research for Music Sociology and Music Anthropology. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* Vol. 46, No. 1 (JUNE 2015), pp. 43-53.
- Lam, J. (2008) Chinese Music and its Globalized Past and Present. URL: <http://digitalcommons.macalester.edu/macintl/vol21/iss1/9>.
- Lei, Weng (2008). Influences of Chinese Traditional Cultures on Chinese Composers in the United States since the 1980s, as Exemplified in Their Piano Works: D.M.A. diss. ; Division of Graduate Studies and Research of the University of Cincinnati [USA].
- Palmer, C. (1997). Music performance. *Annual Review of Psychology* 48(1). P. 115-138. DOI: 10.1146/annurev.psych.48.1.115
- Qiao, J. (1999). Chinese Music. Beijing : Culture and Art Pub. House. 75 p.
- Rao, Nancy Yunhwa. (2019). Du Mingxin’s Piano Concertos: Between Tradition and Modernity. *Chinese Music and Its Global Dimensions*, 134-150.
- Wei Tingge (ed.) (1996). 30 Famous Chinese Piano Pieces [Note]. *Zuoqujia yu Zuopin Jianjie* [Brief Introduction to the Composers and their Compositions], - Renmin Yinyue Chubanshe [People's Music Press].

- Wei Tingge (ed.) (1995). Selection from Chinese Classical Music for piano [Note] / Editors-in-Chief: Wei Tingge, Li Mingjun, Xu Min, - ShiDaiWenYi Publishing House.
- Zhou Guangren. (1990). Basic Training of Piano Performance. Beijing: Higher Educational Press.
- 安鲁新.(2012). 甘醇之乐自心中流淌 – 论杜鸣心先生的音乐人生. 音乐创作, 01, 23–28.(Ань Люксінь (2012). Чарівна музика ллється з серця – Про музичне життя пана Ду Мінсіна. Музична творчість, 01, 23–28).
- 博林。(2016). 谭利华：一支永不休止的交响。《光明日报》报刊。2016年5月7日，第9版。(Бо Лін. (2016). Тан Ліхуа: нескінченна симфонія. Газета "Guangming Daily". 7 травня 2016 року, 9 випуск.)
- 卞萌。(1996). 中国钢琴文化之形成与发展 . 北京：华乐，1996. (Бянь Мен. (1996). Формирование и развитие фортепианной культуры в Китае . Пекин：Хуа Юе.)
- 王文韬。(2015). 乐为心声 心为乐鸣—杜鸣心钢琴协奏曲《春之采》的创作思想与文化内 .当代音乐. (Ван Веньтао. (2015). Музика – голос серця, серце – звук музики: творча думка та культурний контекст фортепіанного концерту Ду Мінсіна «Весняне цвітіння». Сучасна музика).
- 王震亚。(2004). 中国作曲技法的衍变.北京：中央音乐学院出版社. (Ван Женья. (2004). Еволюція китайських композиційних технік. Пекін: Видавництво Центральної консерваторії музики).
- 王颖峰。(2006). 杜鸣心《第一钢琴协奏曲》的和声研究. 河南大学硕士学位论文. (Ван Інфен. (2006). Дослідженні гармонії у Першому фортепіанному концерті Ду Мінсіна. Магістерська робота. Хенанський університет)

- 王迎馨, 韩树廷. (2007). 乐与诗的交融 情与爱的升华 – 浅谈钢琴协奏曲《春之采》的旋律特色. 艺术教育. 10, 12-14. (Ван Ісінь, Хань Шутін. (2007). Злиття музики та поезії, сублімація емоцій та кохання - Короткий огляд мелодійних характеристик фортепіанного концерту «Весняне цвітіння». Мистецька освіта. 10, 12-14).
- 王丽. (2021). 杜鸣心四部钢琴协奏曲的和声语言研究. (上海音) 乐学院博士论文. (Ван Лі. (2021). Дослідження гармонічної мови чотирьох фортепіанних концертів Ду Мінсіна. (дисертація доктора філософії), Шанхайська консерваторія музики).
- 王次昭. (2008). 杜鸣心作品音乐会题词. 人民音乐. 7, 12-14. (Ван Цічжао. (2008). Передмова до концерту творів Ду Мінсіня. Народна музика. 7, 12-14).
- 汪毓和. (1992). 中国近代音乐家评传. (上.册). 北京: 文化艺术. (Ван Юйхе. (1992). Критика китайського сучасного музиканта. Ч. 1. Пекін: Мистецтво і культура.)
- 汪毓和. (1984). 杜鸣心的交响音乐创作. 人民音乐. 5, 12-15. (Ван Юйхе. (1984). Симфонічна музична творчість Ду Мінсіна. Народна музика. 5, 12–15).
- 魏明. (2012). 杜鸣心《第一钢琴协奏曲》(春之采) 音乐本体研究. 陕西师范大学. (Вей Мін. (2012). Дослідження музичної онтології «Першого фортепіанного концерту» Ду Мінсіня (Весна). Педагогічний університет Шеньсі).
- 郭新, 郎雅慧. (2017). 器乐曲旋律写作溯源及独特风格的技术构成 – 杜鸣心近期课程教学中个人阐述撷英. 中央音乐学院学报, 04, 24-46. (Го Сінь, Ланг Яхуей. (2017). Походження мелодійного написання інструментальної музики та технічна композиція унікального стилю – Уривки з особистого пояснення Ду Мінсіна в нещодавньому викладанні курсу. Журнал Центральної консерваторії музики. 04, 24-46).

- 董敏. (2018). 中国钢琴作品的演奏理念与技术特点. 长春师范大学学报. 2, 24-25. (Дон Мін. (2018). Виконавські концепції та технічні характеристики китайських фортепіанних творів. Журнал Чанчунського педагогічного університету. 2, 24-25).
- 杜鸣心 (2005). 我的音乐之路 . Beijing: People's Music Publishing House. (Ду Мінсін. (2005). Мій музичний шлях. Пекін: Народна музика).
- 杜鸣心. (2017). 我的创作与分析的新思路. 中国音乐 , 02, 19-24. (Ду Мінсін. (2017). Мої нові ідеї для творчості та аналізу. Китайська музика, 02, 19-24).
- 杜鸣心.(2005). 敏兴 新世纪[注释].上海钢琴作品集, 第72-84页。(Ду Мінсін. Нове століття [Ноти]. Збірка фортепіанних творів. Шанхай, С. 72–84).
- 杜鸣心, 吴祖强. (1982). 美人鱼[注意]. 北京 : 纳尔. 音乐. (Ду Мінсін, У Цзунцян. Русалка [Ноти]. Пекін : Народна музика.)
- 赵晓生. (2000). 钢琴文化. 北京 : 韵华. (Жао Сяошен. (2000). Фортепіана література. Пекін: Юйхуа Прес.)
- 荣英涛. (2012). 在建立中国交响乐学派的道路上矢志不渝地前行. 人民音乐》期刊. 9, 28-29. (Жун Інтао. (2012). Неухильно рухаючись вперед на шляху до створення китайської симфонічної школи. Журнал Народна музика. 9, 28-29.)
- 李小伟. (2018). 杜鸣心钢琴协奏曲的创作技法与民族风格研究. 音乐探索, 45-52. (Лі Сяовей. (2018). Дослідження композиційних технік і національного стилю фортепіанних концертів Ду Мінсіня. Музичні дослідження, 45-52).
- 李红梅, 王颖峰. (2007). 钢琴协奏曲《春之采》的民族化和声结构 .电影文学. (Лі Хунмей, Ван Іфен. (2007). Національна гармонійна структура фортепіанного концерту «Весняне цвітіння». Кінолітература).

- 李琪. (2004). 钢琴协奏曲《山林》和《春之采》之分析研究. 西北师范大学.
- (Лі Ци. (2004). Дослідження фортепіанних концертів «Гірський ліс» та «Весняне цвітіння». Північно-західний педагогічний університет).
- 刘金玲. (2015). 钢琴组曲《鱼美人》的创作特征分析. 大舞台, 01, 143-144.
- (Лю Цзіньлін. (2015). Аналіз творчих особливостей фортепіанної сюїти «Русалка». Велика сцена, 01, 143-144).
- 刘滑滑. (2007). 写自己动情的音乐去打动人——对杜鸣心访谈的思考. 音乐创作, 01: 79.
- (Лю Хуахуа. (2007). Пишіть музику, яка спонукає вас вражати інших: Роздуми над інтерв'ю з Ду Мінсінном. Music Creation, 01: 79).
- 刘玉芳. (2010). 杜鸣心《第一钢琴协奏曲》（春之采）的创作与演奏风格. 乐府新声. 3, 10-12.
- (Лю Юйфан. (2010). Композиція та стиль виконання «Першого фортепіанного концерту» Ду Мінсіня (Весна). Нова музика. 3, 10-12).
- 刘禹廷. (2022). 浅谈钢琴曲《军民团结一家亲》的创作特征及演奏诠释. 黄河之声, 06, 38-41.
- (Лю Юйтін. (2022). Про творчі особливості та виконавську інтерпретацію фортепіанного твору «Військова та цивільна єдність». Звук Жовтої річки, 06, 38-41).
- 梁茂春. (2015). 中国钢琴音乐创作研究. 人民音乐出版社. (Лян Маочунь. (2015). Дослідження китайської фортепіанної музики. Народне музичне видавництво).
- 梁茂春. (2017). 20世纪中国钢琴音乐. 人民音乐出版社. (Лян Маочунь. (2017). Китайська фортепіанна музика ХХ століття. Народне музичне видавництво).

- 梁茂春. (2005). 中国音乐通史教程, 陈秉义. 北京: 中央音乐. (Лян Маочунь. (2005). Підручник китайської музичної історії. Пекін: Державна музика.)
- 梁春茂, (2008). 阳光交响诗 – 评杜鸣心的交响诗《对阳光的忆念》 人民音乐 (评论版) , 7, 24–25. (Лян Маочунь, (2008). Симфонічна поема «Про сонячне світло». Коментарі Ду Мінсіна. Народна музика (обзорна версія) 7, 24 – 25).
- 苏澜深. (1998). 抚琴鸣心曲 挥笔谱佳音 – 杜鸣心先生访谈录. 钢琴艺术, 05, 4–7. (Су Лан (1998). Гра на фортепіано, щоб співати музику свого серця, та письмо, щоб створювати прекрасну музику – інтерв'ю з паном Ду Мінсіном. Мистецтво фортепіано, 05, 4–7).
- 秀夫, [原名朱振雷]. (2014). 杜鸣心:大音希声 . 北京中国文联出版社 年. (Сю Фу, [Чжу Чженьлей]. (2014). Ду Мінсін: Чудові звуки мовчать. Преса Пекінської федерації літературних і мистецьких кіл).
- 向延生. (1994). 中国近现代音乐家传. (2册) . 沈阳: 春风文艺. (Сян Яньшан. (1994). Біографії сучасних музикантів. Ч. 2. Шень Ян: Культура Чунь Фен.)
- 徐璐 (2006). 拉达中国作曲家钢琴套房的特色. Chi Lu Yu. 2, 61–65. (Сюй Лу. (2006). Ладові особливості фортепіанних сюїт китайських композиторів. Чи Лу Юй. 2, 61–65).
- 夏衍洲. (2004). 中国当代音乐史. 西安: 陕北音乐. (Ся Яньчжоу. (2004). Історія китайської сучасної музики. Сіань: Північна музика.)
- 童道锦. (2001). 钢琴艺术研究文集 (下册) . 下册载. 中国钢琴曲. 国外钢琴作品 . 北京: 人民音乐. (Тун Даоцинь. (2001). Зібрання досліджень з питань фортепіанного мистецтва. Т. 2. Китайські фортепіанні твори. Зарубіжні фортепіанні твори. Пекін: Народна музика).

屠金梅. (2008). 永远的春之采 – «杜鸣心先生从事音乐创作50周年学术研讨会»

综述. 人民音乐, 07, 26-28. (Ту Цзиньмей. (2008). Вічне весняне цвітіння – огляд «Академічного симпозіума пана Ду Мінсіна, присвяченого 50 – літтю музичної творчості». Народна музика, 07, 26 – 28).

吴祖江. (1998) .分析钢琴周期“美人鱼”. 钢琴艺术. №4. 页. 36. (У Цзюцян. (1998). Аналіз фортепіанного циклу «Русалка». Фортепіанне мистецтво. № 4. С. 36).

冯敬华. (2010). 吴祖强、杜鸣心钢琴组曲《鱼美人》的音乐与演奏分析. 东北师范大学. (Фен Цзінхуа. (2010). Музичний аналіз фортепіанної сюїти У Цзюцяна та Ду Мінсіна «Русалка». Північно-східний педагогічний університет).

傅显舟. (2008). 杜鸣心其人其作及研究. 人民音乐, 07, 18-23. (Фу Сяньчжоу. (2008). Ду Мінсін, його праці та дослідження. Народна музика, 07, 18-23).

曹梦媛. (2001). 中国音乐历史与著名作品分析. 杭州: 浙江大学. (Цао Мейюнь. (2001). Історія китайської музики та аналіз найбільш відомих творів. Хан Чжоу: Чжецзянський університет.)

居其宏. (1997). 当代中国音乐. 青岛: 青岛. (Цзюй Цихон. (1997). Сучасна китайська музика. Цинь Дао: Цинь Дао).

建佳婧. (2021). 钢琴组曲《红色娘子军》民族创作特征与演奏分析. 广西师范大学. (Цзянь, Дж. (2021). Аналіз особливостей національної творчості та виконання фортепіанної сюїти «Червоний жіночий загін». Гуансїський педагогічний університет).

- 陈华. (2005). 中国钢琴作品的演奏理念与技术特点. 西北师范大学. (Чень Хуа. (2005). Виконавські концепції та технічні характеристики китайських фортепіанних творів. Північно-західний педагогічний університет).
- 陈宏. (2015). «中国第一棒»从艺50周年 陈燮阳: 执棒和执念 文娱速递 2015年11月2日(Чень Хун. (2015). «Китаєць номер один» святкує своє 50-річчя в мистецтві. Чень Сяян: тримання естафети та одержимість». Розважальний експрес. 2 листопада 2015, 11.)
- 张丹琼. (2017). 杜鸣心音乐作品概述.黄河之声, 04: 5. (Чжан Даньцюн. (2017). Огляд музичних творів Ду Мінсіня. Звук Хуанхе, 04: 5).
- 张蕾. (2007). 众星捧月 “春之采” –杜鸣心作品音乐会成功举办.北方音乐.11: 23. (Чжан Лей. (2007). Концерт творів Ду Мінсіня пройшов успішно. Північна музика. 11: 23).
- 张少飞. (2008).1949~1981年间的中国管弦乐创作研究. (南京艺术学院博士学位论文). (Чжан Шаофей. (2008). Дослідження китайської оркестрової музичної творчості з 1949 по 1981 рік. (Докторська дисертація Нанкінського університету мистецтв)).
- 张云婷. (2007). 浅析钢琴组曲《鱼美人》之《水草舞》的艺术特色. 科技信息 (学术研究), 19, 244-245. (Чжан Юньтін. (2007). Короткий аналіз художніх характеристик фортепіанної сюїти «Танець водоростей» з балету «Русалка». Науково-технічна інформація (академічні дослідження), 19, 244-245).
- 赵昕. (2014). 谈钢琴组曲《鱼美人》的多元化特征.大舞台, 07, 173-174. (Чжао Сін. (2014). Про різноманітні характеристики фортепіанної сюїти «Русалка». Велика сцена, 07, 173-174).

赵倩. (2016). 聆听杜鸣心的音乐世界.文艺报, 07: 3. (Чжао Цянь. (2016).

Слухаючи музичний світ Ду Мінсіня. Літературна газета, 07: 3).

张三未. (2023). 杜鸣心钢琴组曲《红色娘子军》艺术特征及演奏分析门.艺术

研究, 4, 129-131. (Чжан Санвей. (2023). Художні характеристики та аналіз виконання фортепіанної сюїти Ду Мінсіня «Червоний жіночий загін». Art Research, 4, 129-131).

张建成. (2010). 中西合璧的杰作 —《春之采》之研究.音乐创作. (Чжан

Цзяньчен. (2010). Шедевр, що поєднує китайські та західні елементи: дослідження «Весняного цвітіння». Музична композиція).

张宇. (2020). 论杜鸣心〈春之采〉中的浪漫主义与民族性. 中央音乐学院学报.

1, 88-95. (Чжан Юй. (2020). Про романтизм і національність у «Весняному цвітінні» Ду Мінсіня. Журнал Центральної консерваторії музики. 1, 88-95).

张云婷.(2007). 浅析钢琴组曲《鱼美人》之《水草舞》的艺术特色. 科技信息

(学术研究), 19, 244-245. (Чжан Юньтін. (2007). Художні особливості п'єси «Танець водоростей» з фортепіанної сюїти «Русалка». Науково – технічна інформація (академічні дослідження), 19, 244 – 245).

庄永平. (1984). 我国民族音乐的节奏特征.音乐艺术. (Чжуан Юнпін. (1984).

Ритмічні характеристики китайської народної музики. Музичне мистецтво).

赵莹. (2020). 钢琴曲《常青就义》的音乐分析及演奏处理. 北方音乐, 08, 79-

80. (Чжао Ін. (2020). Музичний аналіз та виконання фортепіанної п'єси «Мучеництво Чан Ціна». Північна музика, 08, 79-80).

储望华. (2008). 杜鸣心与《水草舞》.钢琴艺术, 02, 8-11. (Чжоу Ванхуа.

(2008). Ду Мінсін та «Танец водоростей». Мистецтво фортепіано, 02, 8 – 11).

- 周畅. (2003). 中国现当代音乐家与作品. 北京: 人民音乐. (Чжоу Чжан. (2003). Сучасні китайські композитори та їх музичні твори. Пекін: Нац. музика).
- 卓颐, 程兴旺. (2013). 中的为工 独抒性灵—杜鸣心钢琴协奏曲《春之采》音乐的阐释. 交响. 西安音乐学院学报. 12: 3. (Чжо І, Чен Сінван. (2013). Працювати заради мистецтва та виражати власний дух – Інтерпретація музики фортепіанного концерту Ду Мінсіна «Весняне цвітіння». Симфонія. Журнал Музичної консерваторії Сіаня. 12: 3).
- 钟秋月. (2015). 浅析钢琴改编曲《快乐的女战士》. 音乐时空, 24, 70-71. (Чжун Цюйюе. (2015). Аналіз фортепіанної обробки «Щаслива жінка – воїн». Музичний простір, 24, 70 – 71).
- 储望华. (2008). 杜鸣心与《水草舞》. 钢琴艺术, 02, 8-11. (Чжу Ванхуа. (2008). Ду Мінсін і «Танець водоростей». Фортепіанне мистецтво, 02, 8-11).
- 史青岳. (2016). 《心的鸣放 – 访新中国第一代作曲家杜鸣心》, 《中国艺术时空》. 6, 52. (Ши Циньюе. (2016) «Голос серця – інтерв'ю з Ду Мінсіном, композитором першого покоління Нового Китаю. China Art Time and Space, 6, 52).

ДОДАТКИ

Додаток А

Нотні приклади фортепіанних творів Ду Мінсіна

Етюд

Andante 較慢的速度 杜鳴心

2. Allegro 較快速的速度

Фортепіанна сюїта за мотивами балетної музики «Русалка»

海边的黎明
Largo $\text{♩} = 56$

鱼美人独舞
 $\text{♩} = 44$ Tranquillo

鱼美人和猎人的双人舞
Comodo $\text{♩} = 66$

Moderato scherzando $\text{♩} = 108$ 人 参 舞 Маньшэ Жэншэня

8

sf

p

8

Adagio $\text{♩} = 50$

mp espres.

p

Andantino ($\text{♩} = 108$) 杜鸣心

p grazioso

5

4

1

2

3

1

2

3

3. Tranquillo
pp

p

Andante ♩=106

mp

Moderato ♩=120

mf

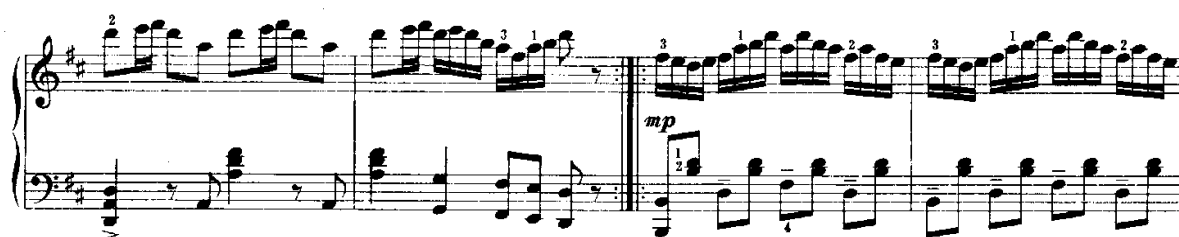


1. Allegro (♩ = 152)

杜鸣心



Allegro festoso





Larghetto $\text{♩} = 60$

mp

p

Andante sostenuto $\text{♩} = 80$

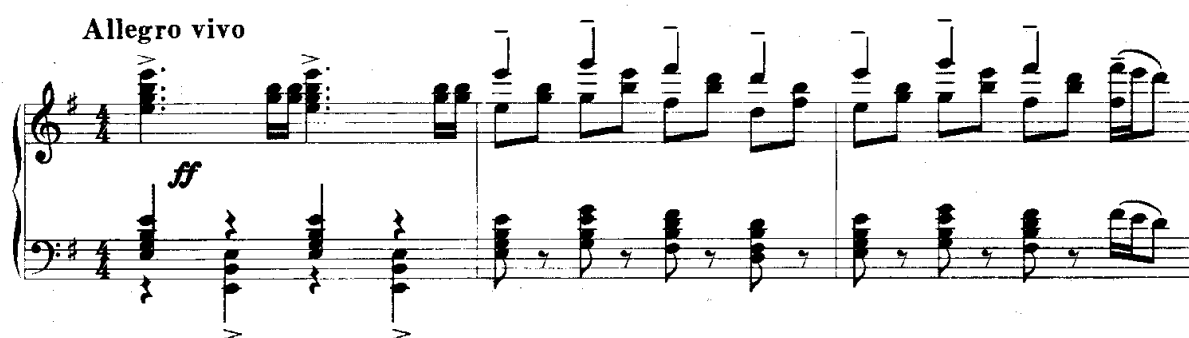
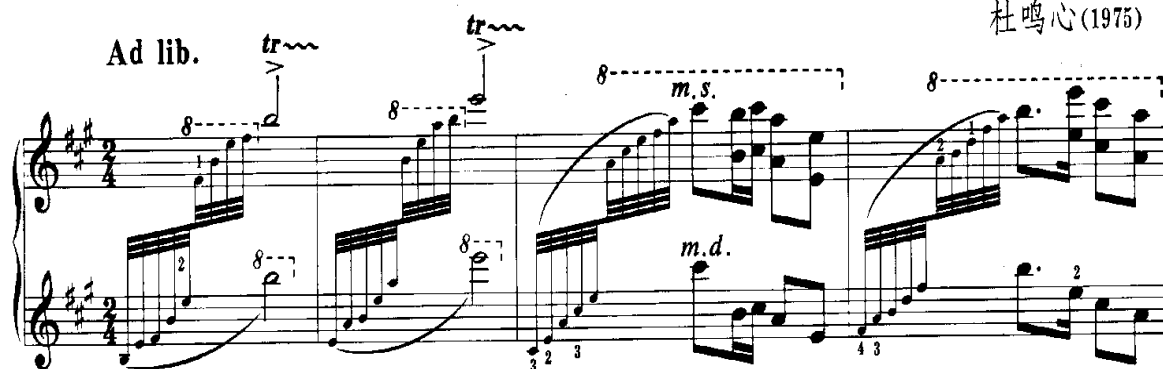
A₁₃

p sempre

p

Фортепіанна сюїта за мотивами революційного балету «Червоний жіночий загін»

杜鸣心(1975)



дитяча сюїта «Нове століття»

Allegro $\text{♩} = 138$

f

mf

Largo $\text{♩} = 60$

mp

p *mf*

Moderato $\text{♩} = 120$

p *mf*

8

Концерт №1 «Весняне цвітіння» для фортепіано з оркестром

Largo $\text{♩} = 58$

I 5

Fl. 1 2

Ob. 1 2

Clar. 1 (B) 2

Fag. 1 2

I Solo
mp dolce

Largo $\text{♩} = 58$

Cor. 1 2 3 4

Tr-be 1 2 3

Tm. 1 2 3

Tuba

Timp.

Triangolo

Piatti

Arpa *mf*

Piano

Solo

Largo $\text{♩} = 58$

Vi. 1 2 *mp*

Vla

V.c

div.

Fl.
Ob.
Cl. B
Fag.
Piano Solo
V.c
c.b.
Cl. B
Fag.
Piano Solo
V.c
c.b.
Fag.
Piano Solo
V.c
c.b.

I.
mf
mf
mf
mf
Pizz.
mp
Pizz.
mp
mf
55
55
Arco
Arco

Largo $\text{♩} = 54$ II

molto espres.

Piano Solo

Clar. 1

Fag. 1

Triang.

Piano Solo

Fl. 1

Cl. 1

Fag. 1

Triap.

Arpa

Piano Solo

10

8

15

15

mf

Allegro $\text{♩} = 132$

III

Picc.
Fl.₂
Ob.₂
Clar.₁
B.₂
Fag.₂

1
2
3
4
Cor

1
2
3
Tr-be

1
2
Tr-ni

3^o
Tuba

Timp.

Piatti

Arpa

Piano
Solo

Allegro $\text{♩} = 132$

Archi

Pizz.
Pizz.
mf

mp
mp
mp
mp
mp

The image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The page is numbered 'II' at the top center. The tempo is marked 'Adagio' with a metronome marking of 66 (♩=66). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4.

The instruments listed on the left side of the page are:

- Piccolo
- Flauti I, II
- Oboi I, II
- Clarinetti (B♭) I, II
- Fagotti I, II
- Corni (F) I, II, III, IV
- Trombe (B♭) I, II, III
- Tromboni I, II, III
- Tuba
- Timpani
- Piatti
- Arpa
- Pianoforte
- Violini I, II
- Viola
- Violoncelli

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings include *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *dolce* (dolce). The Arpa part has specific chord markings: D♭ and G♭. The Violini and Viola parts have markings for *div.* (divisi) and *un.* (unison).

III

Allegro (♩=132)

Piccolo

Flauti I

Flauti II

Oboi I

Oboi II

Clarinetto(A) I

Clarinetto(A) II

Fagotti I

Fagotti II

Coro(F) I

Coro(F) II

Coro(F) III

Coro(F) IV

Trombe(B♭) I

Trombe(B♭) II

Trombe(B♭) III

Trombe(B♭) IV

Tromboni I

Tromboni II

Tromboni III

Tromboni IV

Tuba

Timpani

Piatti

Arpa

Pianoforte

Allegro (♩=132)

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

66

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Trbe. I

Trbe. II

Trbn. e

Tub.

Timp.

Piat.

VL I

VL

V

Додаток Б

Відеозаписи творів Ду Мінсіна

Фортепіанні твори Ду Мінсіна

Етюд 曲谱同步 练习曲 (1955) _杜鸣心_中国钢琴作品 (演奏: 佚名)-哔哩哔哩 <https://b23.tv/XMayk4M>

Варіації. Виконує У Теїн 杜鸣心变奏曲 (1956) (曲谱同步) -哔哩哔哩 <https://b23.tv/nEFPTdy> 演奏: 吴铁英

Токата. Виконує Бай Яньфен 杜鸣心 托卡塔-哔哩哔哩 <https://b23.tv/TdThgHj>
演奏: 白岩峰

Сюїта за мотивами балетної музики «Русалка»
Виконує У Їн 钢琴组曲《舞剧〈鱼美人〉选曲》 [部分] 吴迎 演奏-哔哩哔哩 <https://b23.tv/fd7rqaO> 演奏: 吴迎

Сюїта за мотивами революційного балету «Червоний жіночий загін»
Виконує Ін Чензун 钢琴组曲《红色娘子军》 殷承宗/吴迎 演奏-哔哩哔哩 <https://b23.tv/3QiHZz1> 1.娘子军操练 2.赤卫队员五寸刀舞3.清华参军4.军民一家亲5.快乐的女战士6.常青就义7.奋勇前进

Концерт № 1 «Весняне цвітіння» для фортепіано з оркестром
Виконує Шен Юань 杜鸣心《第一钢琴协奏曲“春之采”》盛原与中央音乐学院少年交响乐团 徐新、冀瑞铠指挥-哔哩哔哩 <https://b23.tv/puAc7FT> 演奏盛原

Концерт № 3 «Присвячується острову Гулан'юй» для фортепіано з оркестром
Виконує Ду Нінву 【杜鸣心】第三钢琴协奏曲“献给鼓浪屿” (2002-03) (曲谱同步) -哔哩哔哩 <https://b23.tv/gqDkqpd> 演奏 杜宁武

Концерт № 4 «Пробудження» для фортепіано з оркестром
Виконує Чень Са (转载) 杜鸣心第四钢琴协奏曲《觉醒》 (夏小汤指挥中国

交响乐团，陈萨钢琴，2020.12.13满江红交响音乐会) -哔哩哔哩

<https://b23.tv/6PoJncb> 演奏者:陈萨

Оркестрові твори Ду Мінсіна

Молодіжна симфонія (1979) (Синхронізація партитур) - 杜鸣心 青年交响乐 (1979) (曲谱同步) -哔哩哔哩 <https://b23.tv/DuuH2My>

Симфонічна сюїта «Небо і земля Юньнаня» (диригує Бянь Цзушань, Хубейський симфонічний оркестр опери та танцю) 【【杜鸣心】交响组曲“天地之滇” (卞祖善指挥湖北省歌剧舞剧院交响乐团) (曲谱同步) -哔哩哔哩】 <https://b23.tv/Q7f0c37>

Симфонічна фантазія «Фенікс Нірвана» (2011)(Синхронная партитура) 【杜鸣心】交响幻想曲“凤凰涅槃” (2011) (曲谱同步) -哔哩哔哩】 <https://b23.tv/wkYidAO>

«Плаваючий червоний нефрит», для арху, янціня, піби та гучжена (1997) 【杜鸣心】飘红玉，为二胡、扬琴、琵琶、古筝而作 (1997) (曲谱同步) -哔哩哔哩】 <https://b23.tv/qwKg81B>

Симфонічний звук і зображення «Південнокитайське море Батьківщини» (1978) 【杜鸣心】交响音画“祖国的南海” (1978) (曲谱同步) -哔哩哔哩】 <https://b23.tv/pCBd8Jv>

«Дорога до цвітіння» (2024) (лише аудіо) 【杜鸣心、杜咏】交响音画《盛放之路》 (2024) (仅音频) -哔哩哔哩】 <https://b23.tv/5iiE30n>

Симфонічна фантазія «Богиня річки Луо» - Кохання короля Чень Сі (1982) 【杜鸣心】交响幻想曲“洛神”——陈思王之恋 (1982) (曲谱同步) -哔哩哔哩】 <https://b23.tv/mTATwgm>

Симфонічна поема «Спогади про сонячне світло» 【曲谱同步】杜鸣心——对阳光的忆念-哔哩哔哩 <https://b23.tv/8APwsiW> 交响诗

Симфонічна поема «Підніми флаг» **【杜鸣心】** 交响诗“飘扬吧，军旗！”
(1977) (曲谱同步·新录音) -哔哩哔哩】 <https://b23.tv/MiDVBKB>

Симфонічна поема «Весняна історія» (Оригінальна музика: Ван Югуй) (1999)
【杜鸣心】 交响诗“春天的故事” (原曲: 王佑贵) (1999) (曲谱同步) -哔哩哔哩】 <https://b23.tv/BoYANqn>

Концерт для скрипки з оркестром № 1, Такако Нішізакі та Гонконгський
філармонічний оркестр, диригент Ян Цзяньхао 杜鸣心 《第一小提琴协奏曲》
西崎崇子与香港管弦乐团 甄健豪指挥-哔哩哔哩 <https://b23.tv/8eX2Tvz>

Сюїта для скрипки 小提琴组曲《新疆之旅》西崎崇子与新加坡交响乐团 朱晖
指挥-哔哩哔哩】 <https://b23.tv/iOE1N54>

Балетна сюїта «Піонова фея» **【曲谱同步】** 杜鸣心—芭蕾舞剧组曲《牡丹仙子》
(2005) -哔哩哔哩 <https://b23.tv/vBwENTD>

Симфонічна увертюра «Ода до Жовтої річки» (2015) **【杜鸣心】** 交响序曲“黄河颂”
(2015) -哔哩哔哩 <https://b23.tv/VWkGMIw>

Святкова увертюра 仅音频杜鸣心-节日序曲-哔哩哔哩 <https://b23.tv/bcb6j8E>

Інтерлюдія танцювального епосу «Схід червоний»). Композитор Ду Мінсінь,
адаптація Дін Чжінуо, партитура для струнного оркестру 情深谊长 (舞蹈史诗
东方红 插曲) 杜鸣心 作曲 丁芷诺 改编 弦乐团总谱-哔哩哔哩
<https://b23.tv/vUPwTO2>

Осенні думки **【管弦乐《秋思》** 香港管弦乐团 甄健豪指挥-哔哩哔哩】
<https://b23.tv/8ymXle7>

Вальс Молодості 今天，让我们一起聆听《青年圆舞曲》-哔哩哔哩
<https://b23.tv/JAUisAG>

Сюїта про втрачене життя, кіномузика 杜鸣心-伤逝组曲-哔哩哔哩
<https://b23.tv/vKlZo22>

Додаток В

ПУБЛІКАЦІЇ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у фахових виданнях України (категорія Б):

1. Цінь Юйхан (2024). Сольні фортепіанні твори Ду Мінсина: жанрово-стильвий та виконавський аспекти. Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XXXVII (37). Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; Харків, ХНУМ. С. 167-181. DOI 10.34064/khnum2-37.08.

https://aspekty.kh.ua/vypusk37/ASPECTS_37-167-181_TsinYuihan.pdf

2. Цінь Юйхан (2025). Митець та його час: життєтворчість композитора Ду Мінсина. Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XXXVIII (38). Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; Харків, ХНУМ. С. 158-186. (у співавторстві з Чернявською М.С.). DOI 10.34064/khnum2-38.07.

https://aspekty.kh.ua/vypusk38/aspekt_38_7_159-186_Chernyavska.pdf

3. Цінь Юйхан (2025). Фортепіанні концерти Ду Мінсина в контексті еволюції його творчості. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 74. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; Харків, ХНУМ. С.82-99. DOI 10.34064/khnum1-74.04.

https://intermusic.kh.ua/vypusk74/problemy_74_4_Yuhan_82-99.pdf

Конференції:

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

2. Міжнародна науково-практична конференція «Поетика музичної творчості» науково-творчого проєкту «Практична музикологія» (Харків,

Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 14–17 січня 2022 року);

3. III Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 13–14 лютого 2023 року);

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

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

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

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