

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

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ВАН СЯО

УДК 780.616.432.04.082.2(510):78.071.2

ДИСЕРТАЦІЯ

**ВТІЛЕННЯ ПРОГРАМНОСТІ У ФОРТЕПІАННИХ
КОНЦЕРТАХ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ:
ВИКОНАВСЬКИЙ ВИМІР**

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

王笑 数字签名者:王笑
日期:29.06.2026
时间:10:07

Науковий керівник
Чернявська Маріанна Станіславівна,
кандидат мистецтвознавства, професор

Харків – 2026

АНОТАЦІЯ

Ван Сяо. Втілення програмності у фортепіанних концертах китайських композиторів: виконавський вимір. 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, 2026.

Дисертацію присвячено обґрунтуванню ролі програмності у фортепіанних концертах китайських композиторів. Еволюція жанру фортепіанного концерту в Китаї являє собою складний, багатоетапний процес, який відображає історичну зустріч східної та західної культур. Цей шлях можна охарактеризувати як рух від прямого наслідування європейських зразків до глибокого філософського синтезу музичної національної мови та світового авангарду. Найважливішим механізмом адаптації західного жанру концерту у фортепіанній творчості китайських композиторів є програмність, яка дозволила наповнити класичну форму зрозумілими для китайського слухача візуальними асоціаціями та філософськими образами. Програмність постає одним із засадничих факторів позамузичного впливу на розвиток китайського фортепіанного концерту, виконуючи різні функції, еволюціонуючи від інструменту політичної пропаганди до засобу глибокого філософського самовираження. На новітньому етапі програмність у жанрі фортепіанного концерту перетворюється на інтелектуальну систему, яка детермінує не лише емоційне сприйняття, але й власне логіку музичного мислення соліста і оркестру.

Незважаючи на багатство аналітичного матеріалу, в музичній науці відсутня системна теорія, яка б розглядала принцип програмності не як позамузичний (літературний чи філософський) додаток до творчості, а як фундаментальний чинник виконавського мислення.

Отже, *актуальність теми* дисертаційної праці зумовлена необхідністю

обґрунтування принципу програмності як внутрішнього стрижня виконавської свідомості та створення комплексної типології виконавського мислення в китайському фортепіанному концерті. Усвідомлення принципів втілення програмності як важливої риси музичного мислення концертів для фортепіано з оркестром китайських композиторів дасть виконавцю необхідний інструмент для реалізації їх художнього змісту.

Мета дослідження – обґрунтувати роль програмності та специфіку її виконавського втілення в фортепіанних концертах китайських композиторів.

Об’єктом дослідження є жанр концерту для фортепіано з оркестром як феномен музичного мистецтва.

Предмет дослідження – специфіка виконавського втілення програмності у фортепіанних концертах китайських композиторів.

Матеріал дослідження представлений найбільш відомими концертами для фортепіано з оркестром, що мають програмні назви: «Жовта ріка» (1969), створений колективом авторів, «Гірський ліс» (1979) Лю Дуньняня; «Бог надії» (1985) Чжао Сяошена, «Моя Батьківщина» (2019) Чу Ванхуа та ін.

Наукова новизна отриманих результатів. У дисертації *вперше*:

- узагальнено найбільш характерні закономірності й тенденції розвитку жанру фортепіанного концерту у творчості китайських композиторів;
- визначено роль програмності як фундаментального формотворчого принципу виконавського мислення, зокрема, в жанрі фортепіанних концертів китайських композиторів;
- виявлено семантичні функції програмності у фортепіанних концертах китайських композиторів;
- охарактеризовано еволюцію програмності в проаналізованих творах;
- обґрунтовано принципи виконавського втілення програмності у фортепіанних концертах китайських композиторів;
- запропоновано стратегії виконавського втілення програмності для виявлення специфіки мислення музиканта-інтерпретатора;

– встановлено закономірності відтворення програмного змісту через ладо-інтонаційні комплекси, комплекс специфічних художньо-виразових засобів і прийомів.

У Розділі 1 «Фортепіанні концерти китайських композиторів у дзеркалі програмного змісту» визначається специфіка національного музичного мислення, що характеризується тісним зв'язком історико-стильового, загального художнього контексту, філософії та естетики, з різними видами мистецтва, що формує, в свою чергу, особливості стилю, композиційних елементів. Досліджується історичний хронотоп жанру фортепіанного концерту в Китаї, його основні етапи еволюції осмислюються у взаємодії китайської та західної культур. Підкреслено, що найважливіший механізмом адаптації західного жанру концерту у фортепіанній творчості китайських композиторів слугує програмність, яка виконує семантичну функцію в динаміці від певних ідеологічних імперативів та ілюстративності до пейзажно-психологічної лірики та, зрештою, до філософського концептуалізму.

Розділ 2 «Фортепіанний концерт “Жовта ріка”: від ідеології до філософської символіки» присвячений обґрунтуванню ролі програмності одного з найбільш яскравих і визнаних у світовому масштабі творі авторства групи китайських композиторів. Художня програма, закладена у творі, стала способом «легалізації» західного інструмента в умовах політичних репресій. Неймовірно віртуозна партія соліста уособлювала образ вождя як надзвичайної людини, тому перед виконавцем постає завдання не тільки продемонструвати технічну майстерність, а втілити через неї ідеологічний вимір музичної семантики. Це дозволило розширити виконавську свідомість, підкорити технічні завдання, підвищити психологічну відповідальність соліста перед програмним задумом. Як наслідок, твір збагатив музичне мистецтво глибоко своєрідним утіленням образу природи, зокрема, величної річки Хуанхе. Кожна з чотирьох частин Концерту постає як програмна поема, позначена філософсько-символічним сенсом, що втілює через образи природи національний епос – символ Китаю, його тисячолітню історію, стійкість

народу під час війни та культурного гноблення. Програмність не лише виявляє національно характерні ознаки музичної семантики, але й впливає на розуміння виконавцями їх музично-мовних засобів, фактури і тембрової драматургії твору.

У Розділі 3 «Антропоцентризм програмних фортепіанних концертів: від пейзажу до інтелектуалізму» репрезентовано фортепіанні концерти китайських композиторів, що уособлюють пейзажно-психологічне та інтелектуально-філософське втілення програмного задуму. В обраній тріаді концертів відчутна певна еволюція: *від* картинної програмності звуко-образного втілення природи та її психологічного сприйняття («Горний ліс» Лю Дуньнана) *через* філософський фундаменталізм та раціональне усвідомлення найвищого сенсу музичного буття («Бог надії» Чжао Сяошена) *до* гуманістичного індивідуального висловлення митця («Моя Батьківщина» Чу Ванхуа). У дисертації антропологізм програмності в концертах отримав семантичну типологізацію: *сюжетний* та *картинний* з певним психологічним наповненням, емоційним вираженням, та інтелектуальними інтенціями. Виявлена семантика безпосередньо впливає на комплекс виконавських засобів та відмову від відвертої театралізації музичного образу. У творах останніх десятиліть програмність вже не спирається на сюжет і вираження певних емоцій, а скоріше опрацьовує *філософію звуку* засобами фортепіано і західного симфонічного оркестру. Виникає рівень національного звукового ідеалу, що постає важливим завданням піаніста як лідера створення виконавської концепції твору. Це стосується трактування звуку, відчуття часу і простору, взаємодії з оркестровою музичною тканиною тощо.

У **Висновках** зазначено, що у світовому контексті китайський фортепіанний концерт є помітним явищем: цей жанр пройшов шлях від запозичення до органічного уособлення *національного музичного символу* глобального світу. Його внесок у розвиток жанру полягає у збагаченні класичної європейської форми *східною національною музичною мовою* (модальністю, асиметричними метрикою і ритмами, специфічною тембро-

фактурою, що імітує звучання традиційних інструментів *чжен, піпа*), що має під собою філософське підґрунтя. Протягом усієї історії жанру в Китаї програмність слугує механізмом взаємоінтеграції західної форми та східного інтонаційного змісту.

Еволюція програмності в китайському фортепіанному концерті безумовно пов'язана з трансформацією програмного задуму митців. Цей процес характеризується *рухом* від ілюстративності до філософського узагальнення. Вектор еволюції програмності спрямований на антропоцентризм музичної семантики і драматургії твору: пейзажно-психологічна лірика, пантеїзм (єднання людини і природи) і, зрештою, ідеї абстрактно-філософських категорій та духовного заповіту змінили плакатний героїзм та відкрити ідеологізацію.

На матеріалі проаналізованих творів виявлено та класифіковано наступні типи програмності:

- *сюжетна* – уособлює політичні мотиви, плакатність ідеології та національно-музичний символізм («Жовта ріка»);
- *пейзажно-психологічна* – символізує нерозривного зв'язок людини з природою («Гірський ліс» Лю Дуньняня);
- *символічна* – увиразнює ідеї патріотизму, любові до природи та культурної пам'яті, (концерт «Моя Батьківщина» Чу Ванхуа);
- *філософський концептуалізм* – найвищий ступінь інтелектуалізації, коли програмність вказує на когнітивний спосіб сприйняття звукообразів як символів вищого порядку (*інь-ян*, Космічний порядок, *Тайцзі*) та звертається до трансцендентного моделювання звукових ідей (концерт «Бог надії» Чжао Сяошена).

Зміна парадигми композиторської творчості – на користь глибокого психологізму та антропоцентричної картини світу у фортепіанних концертах китайських композиторів свідчить про багатовимірність *виконавських стратегій*. Її сенс – у специфічній роботі з музичним часом, особливому

звукovidобуванні в умовах безконфліктної драматургії, етичній функції соліста в створенні художньої концепції жанру.

Моделі програмності детермінують специфіку виконавського мислення. В дисертації окреслено типологію виконавських стратегій:

- *вокально-декламаційна (ораторська) стратегія* (відповідає сюжетній програмності) базується на вокально-мовній природі інтонування (*cantabile*), принципі антифонного співу та усвідомленні ідеологічної відповідальності соліста перед текстом;

- *колористично-просторова стратегія* (відповідає пейзажно-психологічній моделі) потребує від виконавця мислення візуально-асоціативними категоріями («кадрами»), синергійного єднання соліста з оркестром для створення ілюзії відкритого простору за допомогою специфічної педалізації та прозорого звукovidобування;

- *інтелектуально-когнітивна стратегія* (відповідає філософсько-концептуальній моделі) вимагає від піаніста здатності синтезувати полярні музично-мовні елементи (тональність/атональність, консонанс/дисонанс) та диференціювати туше згідно з філософськими структурами (система Тайцзі), перетворюючи виконавця на співтворця математичної матриці твору.

Специфіка виконавського втілення програмності у фортепіанних концертах китайських композиторів полягає у синтезі західноєвропейської віртуозно-концертної традиції з національною філософською символічною парадигмою. Ця специфіка реалізується у звуко-образному мовному комплексі, який здійснює: а) трансляцію філософсько-символічних концептів засобами фортепіанної виразності; б) тембрально-акустичну імітацію звучання традиційних китайських інструментів (*гуцинь*, *піпа*) шляхом адаптації туше, артикуляції, педалізації; в) структурно-семантичне інтонування, де звуковисотна організація (наприклад, система *інь-ян*) визначає енергетичну вагомість звукovidобування; г) особливе відчуття музичного часу і простору, засноване на естетиці «порожнечі» (*Лю-бай*) та циклічності; д)

спосіб взаємодії соліста та оркестру не як змагальності, а як синергії звукокосмосу.

Отже, досягнення принципу програмності як складної інтелектуальної та філософської системи є обов'язковою умовою для адекватного розкриття художньої концепції (в єдності драматургії та композиції) фортепіанних концертів китайських композиторів у сучасній виконавській практиці.

Ключові слова: *фортепіанний концерт, китайські композитори, фортепіано, оркестр, жанр, стиль, програмність, фортепіанна техніка, інтерпретація, виконавська взаємодія, сольна партія, виконавська стратегія, традиція, національна ідентичність, етнічна музика, академічне мистецтво, художня ідея, мистецькі практики, піанізм, музичний текст, техніка письма, інструментування, тембр, фактура, драматургія художнього образу, музичне мислення, естетика.*

ANNOTATION

Wang Xiao. The embodiment of programmatic in the piano concertos of Chinese composers: the performance dimension. 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, 2026.

The dissertation is devoted to substantiating the role of programmaticity (the programmatic principle) in piano concertos by Chinese composers. The evolution of the piano concerto genre in China represents a complex, multi-stage process reflecting the historical encounter of Eastern and Western cultures. This path can be characterized as a movement from direct imitation of European models to a profound philosophical synthesis of the national musical language and the global avant-garde. The most important mechanism for adapting the Western concerto genre in the piano works of Chinese composers is programmatic, which allowed filling the classical form with visual associations and philosophical imagery understandable to the Chinese listener. Programmatic emerges as one of the fundamental factors of extra-

musical influence on the development of the Chinese piano concerto, performing various functions and evolving from an instrument of political propaganda to a means of profound philosophical self-expression. At the contemporary stage, programmatic in the piano concerto genre transforms into an intellectual system that determines not only emotional perception but also the very logic of the musical thinking of the soloist and the orchestra.

Despite the wealth of analytical material, musical science lacks a systemic theory that would consider the programmatic principle not as an extra-musical (literary or philosophical) addition to the work, but as a fundamental factor of performative thinking.

Thus, the relevance of the dissertation topic is determined by the need to substantiate the programmatic principle as the inner core of performative consciousness and to create a comprehensive typology of performative thinking in the Chinese piano concerto. Understanding the principles of embodying programmatic as an important feature of musical thinking in piano concertos by Chinese composers will provide the performer with the necessary tool to realize their artistic content.

The purpose of the research is to substantiate the role of programmatic and the specifics of its performative embodiment in piano concertos by Chinese composers.

The object of the research is the piano concerto genre as a phenomenon of musical art. **The subject of the research** is the specifics of the performative embodiment of programmatic in piano concertos by Chinese composers.

The research material is represented by the most famous piano concertos with programmatic titles: *Yellow River* (1969), created by a collective of authors; *Mountain Forest* (1979) by Liu Dunnan; *God of Hope* (1985) by Zhao Xiaosheng; *My Motherland* (2019) by Chu Wanghua, and others.

The scientific novelty of the obtained results. For *the first time*, the dissertation:

- summarizes the most characteristic patterns and trends in the development

of the piano concerto genre in the works of Chinese composers;

- defines the role of programmatic as a fundamental form-building principle of performative thinking, particularly in the genre of piano concertos by Chinese composers;

- reveals the semantic functions of programmatic in piano concertos by Chinese composers;

- characterizes the evolution of programmatic in the analyzed works;

- substantiates the principles of the performative embodiment of programmatic in piano concertos by Chinese composers;

- proposes strategies for the performative embodiment of programmaticity to reveal the specifics of the interpreting musician's thinking;

- establishes the patterns of reproducing programmatic content through modal-intonational complexes and a set of specific artistic-expressive means and techniques.

Chapter 1, "Piano Concertos by Chinese Composers in the Mirror of Programmatic Content", defines the specifics of national musical thinking, characterized by a close connection between the historical-stylistic and general artistic context, philosophy, aesthetics, and various art forms, which in turn shapes the features of style and compositional elements. The historical chronotope of the piano concerto genre in China is investigated, and its main evolutionary stages are conceptualized through the interaction of Chinese and Western cultures. It is emphasized that the most important mechanism for adapting the Western concerto genre in the piano works of Chinese composers is programmatic, which performs a semantic function in a dynamic shift from certain ideological imperatives and illustrativeness to landscape-psychological lyricism and, ultimately, to philosophical conceptualism.

Chapter 2, "The *Yellow River* Piano Concerto: From Ideology to Philosophical Symbolism", is devoted to substantiating the role of programmatic in one of the most striking and globally recognized works authored by a group of Chinese composers. The artistic program embedded in the work became a way of

"legalizing" the Western instrument under conditions of political repression. The incredibly virtuosic soloist part personified the image of the leader as an extraordinary human being; therefore, the performer faces the task not only of demonstrating technical mastery but also of embodying the ideological dimension of musical semantics through it. This allowed expanding the performative consciousness, subordinating technical tasks, and increasing the soloist's psychological responsibility to the programmatic concept. As a result, the work enriched musical art with a profoundly unique embodiment of the image of nature, specifically the majestic Huanghe River. Each of the Concerto's four movements emerges as a programmatic poem marked by philosophical and symbolic meaning, embodying the national epic through images of nature—a symbol of China, its millennial history, and the resilience of the people during war and cultural oppression. Programmatic not only reveals the nationally characteristic features of musical semantics but also influences the performers' understanding of their musical-linguistic means, texture, and the timbral dramaturgy of the work.

Chapter 3, "Anthropocentrism of Programmatic Piano Concertos: From Landscape to Intellectualism", presents piano concertos by Chinese composers that embody the landscape-psychological and intellectual-philosophical realization of the programmatic concept. A distinct evolution is palpable in the selected triad of concertos: from the pictorial programmatic of the sound-image embodiment of nature and its psychological perception (*Mountain Forest* by Liu Dunnan), through philosophical fundamentalism and rational awareness of the highest meaning of musical existence (*God of Hope* by Zhao Xiaosheng), to the humanistic individual expression of the artist (*My Motherland* by Chu Wanghua). In the dissertation, the anthropologism of programmatic in concertos received a semantic typologization: narrative and pictorial with specific psychological content, emotional expression, and intellectual intentions. The revealed semantics directly influences the complex of performative means and the rejection of overt theatricalization of the musical image. In works of recent decades, programmatic no longer relies on a plot and the expression of specific emotions, but rather processes the philosophy of sound

through the means of the piano and the Western symphony orchestra. A level of national sound ideal emerges, which becomes an important task for the pianist as the leader in creating the performative concept of the work. This applies to the interpretation of sound, the sense of time and space, the interaction with the orchestral musical fabric, etc.

The Conclusions state that in the global context, the Chinese piano concerto is a notable phenomenon: this genre has traversed a path from borrowing to the organic embodiment of a national musical symbol in the globalized world. Its contribution to the development of the genre lies in enriching the classical European form with the Eastern national musical language (modality, asymmetrical metrics and rhythms, specific timbral texture imitating the sound of traditional instruments such as the *zheng* and *pipa*), which has a philosophical foundation. Throughout the history of the genre in China, programmatic has served as a mechanism for the mutual integration of Western form and Eastern intonational content.

The evolution of programmatic in the Chinese piano concerto is undoubtedly linked to the transformation of the artists' programmatic concepts. This process is characterized by a movement from illustrativeness to philosophical generalization. The evolutionary vector of programmatic is directed towards the anthropocentrism of musical semantics and the dramaturgy of the work: landscape-psychological lyricism, pantheism (the unity of man and nature), and, ultimately, ideas of abstract-philosophical categories and spiritual testament have replaced poster-like heroism and overt ideologization. Based on the analyzed works, the following types of programmaticity have been identified and classified:

- **narrative** – embodies political motives, declarative ideology, and national-musical symbolism (*Yellow River*);
- **landscape-psychological** – symbolizes the inseparable connection between man and nature (*Mountain Forest* by Liu Dunnan);
- **symbolic** – emphasizes ideas of patriotism, love for nature, and cultural memory (*My Motherland* concerto by Chu Wanghua);
- **philosophical conceptualism** – the highest degree of intellectualization,

where programmatic indicates a cognitive mode of perceiving sound images as higher-order symbols (Yin-Yang, Cosmic Order, Taiji) and addresses the transcendental modeling of sound ideas (*God of Hope* concerto by Zhao Xiaosheng).

The paradigm shift in compositional creativity—in favor of profound psychologism and an anthropocentric worldview in piano concertos by Chinese composers—testifies to the multidimensionality of performative strategies. Its essence lies in specific work with musical time, special sound production in conditions of conflict-free dramaturgy, and the ethical function of the soloist in creating the artistic concept of the genre.

Models of programmaticity determine the specifics of performative thinking. The dissertation outlines a typology of performative strategies:

- **vocal-declamatory (oratorical) strategy** (corresponds to narrative programmaticity) is based on the vocal-speech nature of intonation (*cantabile*), the principle of antiphonal singing, and the awareness of the soloist's ideological responsibility to the text;

- **coloristic-spatial strategy** (corresponds to the landscape-psychological model) requires the performer to think in visual-associative categories ("frames") and achieve a synergistic unity between the soloist and the orchestra to create the illusion of open space through specific pedaling and transparent sound production;

- **intellectual-cognitive strategy** (corresponds to the philosophical-conceptual model) requires the pianist's ability to synthesize polar musical-linguistic elements (tonality/atonality, consonance/dissonance) and differentiate the touch (*toucher*) according to philosophical structures (the Taiji system), transforming the performer into a co-creator of the work's mathematical matrix.

The specifics of the performative embodiment of programmaticity in piano concertos by Chinese composers lie in the synthesis of the Western European virtuosic-concert tradition with the national philosophical symbolic paradigm. This specificity is realized in a sound-image linguistic complex that performs: a) the translation of philosophical-symbolic concepts through means of piano expressiveness; b) the timbral-acoustic imitation of the sound of traditional Chinese

instruments (*guqin*, *pipa*) through the adaptation of touch, articulation, and pedaling; c) structural-semantic intonation, where pitch organization (e.g., the Yin-Yang system) determines the energetic weight of sound production; d) a special sense of musical time and space based on the aesthetics of "emptiness" (*Liubai*) and cyclicity; e) a mode of interaction between the soloist and the orchestra not as a competition, but as a synergy of the sound cosmos.

Thus, comprehending the programmatic principle as a complex intellectual and philosophical system is a mandatory condition for the adequate revelation of the artistic concept (in the unity of dramaturgy and composition) of piano concertos by Chinese composers in contemporary performative practice.

Keywords: *piano concerto, Chinese composers, piano, orchestra, genre, style, programmatic, piano technique, interpretation, performance interaction, solo part, performance strategy, tradition, national identity, ethnic music, academic art, artistic idea, artistic practices, pianism, musical text, writing technique, instrumentation, timbre, texture, dramaturgy of artistic image, musical thinking, aesthetics.*

ПУБЛІКАЦІЇ

Статті у фахових виданнях України (категорія Б):

- Ван Сяо (2025). Втілення принципу програмності у фортепіанному концерті «Жовта ріка». *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*, 76, 86–107 (у співавторстві з Чернявською М.С.).
<https://doi.org/10.34064/khnum1-76.05>
<https://intermusic.kh.ua/index.php/pvm/article/view/919>
- Ван Сяо (2025). Втілення програмності у фортепіанному концерті Лю Дуньнана «Гірський ліс». *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*, 77, 314–328.
<https://doi.org/10.34064/khnum1-77.17>
<https://intermusic.kh.ua/index.php/pvm/article/view/945>
- Ван Сяо (2026). Фортепіанні концерти китайських композиторів у контексті розвитку жанру: Семантика жанрових перетворень. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*, 78, 168–192.
<https://doi.org/10.34064/khnum1-78.09>
<https://intermusic.kh.ua/index.php/pvm/article/view/955>

Тези конференції:

- Ван Сяо (2026). Специфіка виконавського втілення програмності у Першому фортепіанному концерті Чжао Сяошена «Бог надії». Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : тези доповідей за матеріалами XXII Міжнар. наук.-тв. конф. студентів, аспірантів, докторантів, 24-25 березня 2026 р. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 21–24.
<https://repo.num.kharkiv.ua/items/56309c0a-2115-4beb-ae95-6a34957b85b7>

ЗМІСТ

ВСТУП.....	17
РОЗДІЛ 1. ФОРТЕПІАННІ КОНЦЕРТИ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У ДЗЕРКАЛІ ПРОГРАМНОГО ЗМІСТУ.....	24
1.1. Програмність як визначальна ознака музичного мислення та індикатор естетики.....	24
1.2. Шляхи розвитку жанру фортепіанного концерту в Китаї.....	35
1.3. Програмні фортепіанні концерти китайських композиторів у музикознавчому дискурсі.....	55
Висновки до Розділу 1.....	75
РОЗДІЛ 2. ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ «ЖОВТА РІКА»: ВІД ІДЕОЛОГІЇ ДО ФІЛОСОФСЬКОЇ СИМВОЛІКИ.....	78
2.1. Авторська концепція кантати Сі Сінхя та її втілення в фортепіанному концерті «Жовта ріка».....	78
2.2. Реалізація програмного змісту у музичній драматургії концерту...	90
Висновки до Розділу 2.....	109
РОЗДІЛ 3. АНТРОПОЦЕНТРИЗМ ПРОГРАМНИХ ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТІВ: ВІД ПЕЙЗАЖУ ДО ІНТЕЛЕКТУАЛІЗМУ.....	111
3.1. Фортепіанний концерт «Гірський ліс» Лю Дуньняня: оспівування національної ідеї крізь пейзажно-психологічну програмність.....	111
3.2. Перший фортепіанний концерт Чжао Сяошена «Бог надії»: втілення філософсько-концептуального типу програмності.....	126
3.3. Фортепіанний концерт «Моя Батьківщина» Чу Ванхуа: осмислення національної традиції у глобальному контексті.....	144
Висновки до Розділу 3.....	163
ВИСНОВКИ.....	165
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	177
ДОДАТОК.....	196

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. У творчості китайських композиторів ХХ століття Концерт для фортепіано з оркестром став уособленням найвищого рівня засвоєння європейської жанрової системи та техніки письма. Цей період музиканти Піднебесної пройшли достатньо швидко – від першої фортепіанної п'єси «Марш миру» Чжао Юаньженя (1915) до першого фортепіанного концерту ор.16 Цзяна Веньє (1936) минуло всього двадцять років. «Загалом історія китайських фортепіанних концертів – це історія зустрічі Сходу та Заходу», – зазначає Yan Kou (2018: 123). Дослідник вважає, що відмінності між двома культурними шарами достатній час створювали певні складності для китайських митців. Особливо це стосувалося жанру концерту з оркестром, коріння якого ґрунтуються у багатовікових традиціях західної музики (Там само).

Еволюція жанру фортепіанного концерту в Китаї являє собою складний, багатоетапний процес, який відображає історичну зустріч східної та західної культур. Цей шлях можна охарактеризувати як рух від прямого наслідування європейських зразків до глибокого філософського синтезу музичної національної мови та світового авангарду. Найважливішим механізмом адаптації західного жанру концерту у фортепіанній творчості китайських композиторів є програмність, яка дозволила наповнити класичну форму зрозумілими для китайського слухача візуальними асоціаціями та філософськими образами.

Програмність постає одним із засадничих факторів позамузичного впливу на розвиток китайського фортепіанного концерту, виконуючи різні функції, еволюціонуючи від інструменту політичної пропаганди до засобу глибокого філософського самовираження. Цей процес демонструє глибинний психологічний та інтелектуальний механізм того, як саме програмна ідея змінюється від політичного наративу до гуманістичного, пейзажного втілення та абстрактно-філософських категорій гексаграм Тайцзі.

Отже, у китайській музиці програмність виступає складною філософською системою, яка безпосередньо впливає на виконавський процес, керуючи тим, як піаніст має торкатися клавіш і вибудовувати драматургію. На новітньому етапі програмність у жанрі фортепіанного концерту перетворюється на інтелектуальну систему, яка детермінує не лише емоційне сприйняття, але й власне логіку музичного мислення соліста і оркестру.

Сучасне музикознавство накопичило значний масив досліджень, присвячених фортепіанним концертам китайських композиторів, де висвітлюється історичний контекст (У Цзядзюнь, 2016; Yan Kou, 2018, Го Хао, 2018), композиторські техніки, структурно-гармонічні особливості та національну специфіку цих творів (Сунь Тянь, 2017; Yan Kou, 2018; A. Wise, 2018; Цінь Юйхан, 2025; Чернявська & Чжан Гуанцзянь, 2025). Окремі автори (Ван Цзюнь, 2008; Фен Цань, 2020; Лу Їлін, 2023) порушують деякі питання виконавської специфіки – артикуляції, імітації звучання народних інструментів, втілення традиційних національних естетичних категорій тощо. Проте, незважаючи на багатство аналітичного матеріалу, в музичній науці відсутня системна теорія, яка б розглядала принцип програмності не як позамузичний (літературний чи філософський) додаток до творчості, а як фундаментальний чинник виконавського мислення.

Існуючі праці переважно відповідають на питання «як це написано композитором» або «які технічні прийоми слід використати», але залишають поза увагою глибинний психологічний та інтелектуальний механізм того, як саме програмна ідея концерту впливає на архітектонічне, тембрально-кolorистичне та ансамблево-оркестрове (змагальне) мислення піаніста-інтерпретатора. Отже, *актуальність теми* даної дисертаційної праці зумовлена необхідністю обґрунтування принципу програмності як внутрішнього стрижня виконавської свідомості та створення комплексної типології виконавського мислення в китайському фортепіанному концерті. Усвідомлення принципів втілення програмності як важливої риси музичного мислення концертів для фортепіано з оркестром китайських композиторів

дасть виконавцю необхідний інструмент для реалізації їх художнього змісту.

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 грудня 2022 року). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол вченої ради № 3 від 28 жовтня 2021 року) та уточнено (протокол вченої ради № 6 від 29 січня 2026 року).

Мета дослідження – обґрунтувати роль програмності та специфіку її виконавського втілення в фортепіанних концертах китайських композиторів.

Поставлена мета визначила наступні **завдання**:

- з'ясувати роль програмності у китайському музичному мистецтві;
- визначити шляхи розвитку фортепіанних концертів у творчості китайських композиторів в контексті загальної картини динаміки жанру;
- узагальнити їх найбільш характерні закономірності й тенденції еволюції;
- визначити семантичні функції програмності у фортепіанних концертах китайських композиторів;
- охарактеризувати еволюцію програмності в проаналізованих творах;
- обґрунтувати принципи виконавського втілення програмності у фортепіанних концертах китайських композиторів;
- розробити стратегії виконавського втілення програмності у фортепіанних концертах китайських композиторів для виявлення специфіки мислення музиканта-інтерпретатора;

– встановити закономірності відтворення програмного змісту через ладо-інтонаційні комплекси, комплекс специфічних художньо-виразових засобів і прийомів.

Об'єктом дослідження є жанр концерту для фортепіано з оркестром як феномен музичного мистецтва.

Предмет дослідження – специфіка виконавського втілення програмності у фортепіанних концертах китайських композиторів.

Матеріал дослідження представлений найбільш відомими концертами для фортепіано з оркестром, що мають програмні назви: «Жовта ріка» (1969), створений колективом авторів, «Гірський ліс» (1979) Лю Дуньнана; «Бог надії» (1985) Чжао Сяошена, «Моя Батьківщина» (2019) Чу Ванхуа та ін.

Методи дослідження. В роботі були використані такі методи:

- *історико-культурний* – дає змогу простежити зв'язок твору з національною традицією та політичним контекстом;
- *жанрово-семантичний* – дозволяє виявити синтез жанрів (кантата, концерт, сюїта, симфонічна поема) та розшифрувати смисли, закодовані в назвах частин і музичному тематизмі;
- *феноменологічний* – направлений на усвідомлення індивідуального особистісного досвіду у творчості авторів (поета, композиторів, аранжувальників) і виконавців твору;
- *системний* – сприяє осягненню художньої цілісності фортепіанного концерту;
- *виконавсько-інтерпретологічний* – для виявлення механізмів виконавської реалізації програмного змісту твору.

Теоретичною базою роботи є наукові праці дослідників різних країн, присвячені:

- програмності в музичному мистецтві (Niecks, 1907; Klauwell, 1910; Муха, 1966; Orrey, 1975; Han Kuo-Huang, 1978; Floros, 1982; Petersen, ed., 1983; Кияновська, 1987; Хуан Сяочжун, 1999; Фрайт, 2000; Kregor, 2015; Борух, 2020; Лу Цзе, 2017; Лі Ян, 2019; Тищик, 2021);

– жанру фортепіанного концерту (Irving, 2003; Keefe, 2011; Kregor, 2015, 2018; Iddon & Thomas, 2020; Chen Shing-Lih, 1995; Shan Bai, 2006; Jung Eian Tham, 2009; Charlton, 2012; Li Jingdi, 2014; Hu Jinghua, 2015; Ван Лы, 2021; У Цзядзюнь, 2016; Сунь Тянь, 2017; Chun-Ya Chang, 2017; Tham, 2009; Yan Kou, 2018; Wise, 2018; Лю Цзінцзін, 2018; Фу Даньдань, 2019; Хао Фейфей, 2008; Лю Те, 2015; Чжен Юйтун, 2024; Лі Ці, 2004; Цзі Годун, 2018; Бурган, 2018; Дашак, 2021; Решетілов, 2021; Стахевич, 2018; Гаспаров, 2025; Шестеренко, 2025; Цінь Юйхан, 2025; Чернявська & Чжан Гуанцзянь, 2025);

– виконавській інтерпретації (Безбородько, 2023; Денисенко, 2010; Касьяненко, 2003; Катрич, 2000; Кашкадамова, 2014; Москаленко, 2013; Ніколаєвська, 2020; Чернявська & Тимофєєва, 2022; Муляр, 2022; Шаповалова, 2008; Шукайло, 2017; У Юйян, 2023; Янь Веньян, 2017; Chernyavska, Ivanova, Timofeyeva, Syriatska, Mits, 2023);

– проблемам жанру та стилю в музиці (Катрич, 2000; Кияновська, 2002; Коханик, 2009; Малий, 2018; Москаленко, 2013; Нагай, 2017; Самойленко, 2003; Хуторська, 2009; Чекан, 2009; Шаповалова, 2008; Шип, 1998; Шестеренко, 2025; Dahlhaus, 1989; Klotins, 2019; Taylor, 2021; Sun Zhonghua, 2023);

– національній специфіці китайського фортепіанного мистецтва (Бай Є, 2014; Ван Гуанці, 2007; Лян Маочунь, 2017; Сунь Ле, 2025; Сун Мейсюань, 2024; Цінь Тянь, 2012; Цінь Юйхан, 2025; У Гуанмін, 2003; Ван Вей, 2017; Brace, 2017; Han Kuo-Huang & Mark Lindy Li, 1980; Chernyavska, Meixuan Song, Rui, Peng, 2023; Kraus, 1989; Xu Keli, 2001; Li Jingdi, 2014; Shen Sin-Yan, 2001).

Наукова новизна отриманих результатів. У дисертації *вперше*:

- узагальнено найбільш характерні закономірності й тенденції розвитку жанру фортепіанного концерту у творчості китайських композиторів;
- визначено роль програмності як фундаментального формотворчого принципу виконавського мислення, зокрема, в жанрі фортепіанних концертів китайських композиторів;

- виявлено семантичні функції програмності у фортепіанних концертах китайських композиторів;
- охарактеризовано еволюцію програмності в проаналізованих творах;
- обґрунтовано принципи виконавського втілення програмності у фортепіанних концертах китайських композиторів;
- запропоновано стратегії виконавського втілення програмності для виявлення специфіки мислення музиканта-інтерпретатора;
- встановлено закономірності відтворення програмного змісту через ладо-інтонаційні комплекси, комплекс специфічних художньо-виразових засобів і прийомів.

Набуло подальшого розвитку питання:

- ролі програмності у китайському музичному мистецтві;
- шляхів розвитку жанру фортепіанного концерту у творчості китайських композиторів;
- специфіки образного змісту, особливостей жанру, форми, музичної мови програмних фортепіанних концертів;
- виконавського відображення через програмний зміст фортепіанного концерту національної своєрідності, особливостей художнього сприйняття, традицій народного виконавства тощо;
- виконавської інтерпретації жанру фортепіанного концерту.

Практичне значення дослідження полягає в тому, що його результати можуть бути використані у роботі над певним типом виконавського репертуару – програмним концертом для фортепіано з оркестром. На прикладі творів китайських авторів виконавці і диригенти, а також музикознавці можуть знайти цінну інформацію стосовно ролі програмності у музичному мистецтві взагалі, і у фортепіанному концерті, зокрема. Аналітичні розділи роботи та її наукові висновки можуть бути використані у класі спеціального фортепіано, а також у навчальних курсах з історії музики, історії фортепіанного мистецтва, методики викладання фортепіано та диригування. Представлене дослідження

розширює уявлення про сучасне світове музичне мистецтво, що сприяє збагаченню репертуару піаніста та надає йому важливої інформації про нові мало відомі твори китайських композиторів для фортепіано з оркестром.

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 «Вища музично-театральна освіта Харкова: 100 років єднання» (Харків, 2023), «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 2024), «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 2023, 2024, 2026), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2026).

Публікації. Основні положення роботи відображені у 3 статтях в спеціалізованих наукових виданнях категорії «Б», затверджених МОН України, та тезах конференції.

Структура дослідження. Дисертація складається зі Вступу, трьох Розділів (із розподілом на підрозділи, пункти та висновки), загальних Висновків, Списку використаних джерел і Додатку. Загальний обсяг наукової роботи – 197 сторінок, з них основного тексту – 160 сторінок, Список використаних джерел – 179 найменувань.

РОЗДІЛ 1

ФОРТЕПІАННІ КОНЦЕРТИ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У ДЗЕРКАЛІ ПРОГРАМНОГО ЗМІСТУ

1.1. Програмність як визначальна ознака музичного мислення та індикатор естетики

Програмність у музичному мистецтві перебуває у фокусі західноєвропейських вчених від початку XX століття й до сьогодні. Зокрема, у перших фундаментальних наукових дослідженнях F. Niecks (1907), O. Klauwell (1910) намагалися дати визначення явища програмної музики, дослідити її витoki та подальший розвиток протягом попередніх століть. Основу вивчення цього феномена складали аспекти диференціації абсолютної та програмної музики, для чого композитор звертається до літературного або живописного матеріалу у своїй творчості, яким чином у музиці втілюються позамузичні ідеї тощо.

Історичний виклад каталогу програмної музики XVI–XIX століть, запропонований F. Niecks, подається автором через її всеосяжність як «внесок у історію музичної виразності» (Niecks, 1907: 10). Її розвиток учений пояснює прагненням композиторів втілити у своїх творах «те, що хвилює серце і розум» (там само: 545). При цьому програма повинна стати не тільки інструментом власного натхнення митця, а й ключем для слухача – «до незрозумілих таємничих речей, які він чує» (там само: 550). Згодом дослідники звужують ракурс вивчення програмності до суто інструментальної музики (Orrey, 1975), розглядають підкатегорії «мовчазних» або «прихованих» програм у цьому жанрі (Floros, 1982), залучаючи твори композиторів XX століття (Petersen, ed., 1983).

Монографія J. Kregor (2015) – одна з останніх фундаментальних наукових праць, що охоплює кілька значних аспектів вивчення програмної музики. Автор, як і його попередники, вибирає переважно хронологічний

принцип огляду матеріалу, доповнюючи його обговоренням естетичних, філософських, композиційних та інших концептуальних питань, пов'язаних із програмністю у музичному мистецтві «„довгого” XIX століття, 1789–1914» (Kregor, 2015: 22). Розуміючи музику як засіб вираження та носія фіксованого значення, J. Kregor намагається пояснити розквіт програмної музики в той час «прагненням діалогу з іншими мистецтвами, особливо з літературою, що привело до виникнення п'єс з поетичними назвами, програмних симфоній, симфонічних поем та звукових картин. Однак, на думку критиків, ці жанрові гібриди розбавляли унікальність музики та порушували її природні, випробувані часом герменевтичні межі» (Там само). У збірці за редакцією J. Kregor (2018) дослідник продовжує обговорення цієї теми з іншими дослідниками, представляючи різні рецепції програмної музики, такі, як наратив у музиці, композиційні стратегії та позамузичні впливи, у тому числі на симфонічні та інші програмні жанри.

Порівняно з європейськими дослідниками, маємо вельми скромну за чисельністю базу вивчення програмної музики, однак представлену іменами таких видатних українських учених, як А. Муха (1966) та Л. Кияновська (1987). У XXI столітті українське музикознавство поповнили захищені дисертації авторів О. Фрайт (2000), І. Борух (2020), В. Тищика (2021), тематика яких переважно зосереджена на вивченні доробку українських композиторів. Незважаючи на те, що до питань програмності на сучасному етапі дослідники проявляють менший інтерес, існує «тісний зв'язок цієї категорії пізнання із музичною семантикою» (Тищик, 2021: 14). Дослідник підкреслює тісний зв'язок програмності ті іншими видами мистецтв, що відбивається на творенні звукового образу твору, який часто має символічну природу та пов'язаний в першу чергу з національною мовою, літературою та поезією (Там само).

Специфіку втілення програмності в національному музичному мистецтві розробляють і китайські дослідники Nan Kuo-Huang (1978), Хуан Сяочжун (1999), Лу Цзе (2017), Лі Ян (2019), але кількість таких робіт є

невеликою. Першою науковою публікацією у цьому плані стала стаття «The Chinese Concept of Program Music» Han Kuo-Huang (1978), у якій автор розглянув основні ментальні засади, що зумовили прихильність китайських композиторів до створення програмної музики. Дослідник доводить, що з часів давньої китайської традиції різні види мистецтва були тісно пов'язані між собою. Тому й образне мислення музикантів Піднебесної «залежить від конкретних прикладів, а не абстрактних ідей» (Han Kuo-Huang, 1978: 18), композитори завжди дають назви своїм творам, віддаючи перевагу чуттєво-образному, а не теоретичному підходу до розуміння музики: «Традиційний китайський інтелектуал чуйний, але стриманий» (Там само).

Дослідник Хуан Сяочжун, будуючи свою концепцію на основі західної методології, проводить порівняння між китайською програмною та «абсолютною» («чистою») музикою (Хуан Сяочжун, 1999: 43). Він вважає, що між ними немає принципової різниці, оскільки «абсолютна музика», так само як і програмна, є відображенням визначеної сфери життя людей в авторському сприйнятті. І навпаки, деякі виразові засоби, характерні для програмної музики, можуть бути застосовані до «чистої» музики (там само).

З'ясуванню специфічних особливостей програмності в китайському фортепіанному сольному доробку присвячено дисертацію Лу Цзе (2017). Для цього дослідниця вибирає філософсько-естетичну категорію «концепту» та поширену від неї категорію «концептосфери» (Лу Цзе, 2017: 6), зазначаючи, що в національній фортепіанній музиці знайшли віддзеркалення такі концептосфери китайської культурної традиції, як природа, ритуально-обрядова та міфологічна (там само: 168).

Дослідниця Лі Сяо Сяо (2010), вивчаючи багатообразну жанрову сферу китайської фортепіанної мініатюри, звертається до програмності як важливого фактору «формування її своєрідних ідейно-змістовних та музично-язикових аспектів» (Лі Сяо Сяо, 2010: 8). Підкреслюючи значення програмності як важливої ознаки китайського музичного мислення у сучасній фортепіанній

музиці, авторка не виходить за межі досліджуваного матеріалу, зосереджуючись виключно на мініатюрі.

Лі Ян (2019) досліджує поняття програмного інструменталізму на матеріалі творів для флейти соло сучасних китайських композиторів. Дослідник трактує його як «принцип художнього мислення в китайському музичному мистецтві, що базується на сукупності специфічних форм і художніх засобів, спрямованих на сконцентроване вираження внутрішнього духовного світу особистості крізь призму особливостей національної ментальності» (Лі Ян, 2019: 77).

Дослідник Го Хао (2018), розглядаючи еволюцію жанру фортепіанного концерту китайських композиторів, наголошує на важливості значення програмного елементу (Го Хао, 2018: 23). Однак, автор лише констатує статус цей факт, вбачаючи витoki китайської програмності із зв'язками з національним театром. Таким чином, на думку Го Хао, «якщо в європейському фортепіанному концерті, за рідкісним винятком, програмність не знайшла стійких прихильників, то в китайському концерті, мабуть, намітився досить стійкий процес їх зближення» (Го Хао, 2018: 29). Однак, у наведеній роботі фортепіанні концерти не розглядаються з позиції принципів програмності. Між тим це важливе питання вимагає ретельного вивчення, оскільки специфіка втілення багатьох зразків цього жанру у китайському музичному мистецтві безпосередньо пов'язана із відображенням національного мислення, є проявом ментальних ознак культури Піднебесної та своєрідним індикатором китайської музичної естетики.

Програмність як одна з визначальних рис китайського музичного мислення в цілому виявляє національно характерні риси змістовно-сміслового ладу китайської фортепіанної музики і стає провідним фактором в розумінні її своєрідних ідейно-змістовних і музично-мовних аспектів. Разом з тим, специфіка програмного мислення в китайській музиці характеризується тісним взаємозв'язком музичних аспектів і загального художнього контексту, який пов'язує музику з мовою, літературою, образотворчим мистецтвом, що

формує, в свою чергу, особливості стилю, композиційних елементів, музичної мови фортепіанної музики ХХ століття.

Під програмної музикою зазвичай мають на увазі інструментальні твори, в яких образний задум додатково позначений позамузичними засобами (Муха, 2018). Програмність «містить докладний і послідовний виклад перевтіленого в музиці сюжету, запозиченого з літературного твору або фольклорного джерела, історичного переказу тощо» (Муха, 2018: 436). Вона допомагає слухачам і виконавцям краще зрозуміти ідею твору, оскільки «доповнює музичний зміст підвладними слову предметно-поняттєвими даними, необхідними для більш точного й повного розуміння джерел і суті авторського задуму, окреслює (в кращих випадках тактовно й обережно) коло супутніх асоціацій» (Там само).

У європейській музично-художній традиції програмною вважається музика, яка була введена в художню практику композиторами-романтиками ХІХ століття і мала затвердити таку ідеологію мистецтва, що породжувала би нову музично-теоретичну і виконавську системи (Stephenson, 1961). Європейські композитори-романтики, сміливо вводять в музику нові принципи програмної, орієнтувалися на вирішення низки принципово нових завдань, що постали перед мистецтвом ХІХ століття, серед яких, зокрема, прагнення до передачі в музиці характерного, індивідуально-неповторного змісту і кола образів, бажання яскраво і рельєфно втілити поетичні картини природи, і – не в останню чергу – втілити романтичний принцип зближення, синтезу різних мистецтв (Taylor, 2021). Своєрідне мислення і методи створення романтичної програмної музики широко вплинули на майбутнє музичної творчості. Багато з цих позицій були співзвучні творчим пошукам китайських композиторів ХХ століття (Лі Сяо Сяо, 2010).

Розквіт програмної музики в ХІХ столітті сприяв значному розвитку європейської музики в сфері синтетичного мистецтва. Незважаючи на те, що програмна музика створювалася у різні історичні періоди розвитку європейської музики, саме в ХІХ столітті видатні композитори Ф. Ліст,

Р. Шуман, Г. Берліоз здобули у цій сфері найвищих історичних досягнень. Проголошуючи синтез мистецтв як джерело збагачення образного змісту творів, вони написали непересічні за своїми художніми якостями музичні програмні твори. Концепція програмності тісно переплітається з музичною естетикою та поняттями музичного образу, змісту, сюжету твору тощо (Dahlhaus, 1989).

Ф. Ліст вважав однією з найважливіших специфічних рис програмної музики взаємодію мови і музики. Він вбачав роль програми у роз'ясненні слухачеві авторської ідеї для адекватного сприйняття твору. Композитор пояснював програму як «викладену загальнодоступною мовою передмову до суто інструментальної музики, за допомогою якого композитор прагне захистити своїх слухачів від довільного поетичного тлумачення і наперед вказати поетичну ідею цілого, навести на її найголовніші моменти» (Liszt, 1855). Внаслідок того, що сутність мови має свою конкретну графічну символіку, закладену у писемних знаках, та вербальну звукову концептуальність, вона має можливість значно розширити змістовну і символічну природу музичного мистецтва.

Музичний твір через програмну назву або конкретний сюжет надає слухачеві інструктивний натяк мови понад музичного образу. Цей натяк поглиблює асоціативність ідей через залучення у природу музики мовного елементу. Синтез музики з літературою відкрив нові шляхи до синтезу музики з іншими видами мистецтва. Завдяки цьому виникло багато прикладів романтичних програмних творів, навіяних в своєму програмному змісті зразками літературного, образотворчого або скульптурного мистецтва.

Синкретизм мистецтва є однією з найважливіших властивостей китайської художньої традиції. Лі Сяо Сяо (2010) зазначає, що ще з часів глибокої давнини в Китаї існував загальний цілісний феномен мистецтва, який знайшов своє вираження в синкретичних формах пісні з поетичним текстом, п'єси для музичних інструментів з віршами, малюнка з віршами і каліграфією, і ін. (Лі Сяо Сяо, 2010: 44). В китайському традиційному музичному мисленні,

яке складалося тисячоліттями, в певному географічному просторі і в специфічних умовах суспільного розвитку, прояви програмного характеру музики є яскравими і виразними. Відповідно до записів в історичних документах, багато пісень і танців, що дійшли до нас з глибин історії Китаю, є синкретичним поєднанням пісенно-танцювального мистецтва з музикою (Лю Сінь, 1963; Ван Цзя, 2007).

Багато таких музичних зразків у формі «пісні і танцю» мали власні літературні назви і програмний зміст. За записами «Літопису “Весни і Осені” у викладі Люй Бу-Вей» в частині «Літо» розділу «Давня музика» про стародавні легендарні пісні згадується: «Музика роду Гетянші в далекій давнині була такою, як ніби три людини тримали в руках хвіст бика, тупотіли на місці і співали вісім пісень. Перша називалася “Славлення Божества”, друга – “Святий птах”, в цій пісні оспівувався чорний птах, що був тотемом роду, третя називалася “До рослини”» (цит. за: Лі Сяо Сяо, 2010: 45). Стародавні китайці, очевидно, сподівалися шляхом подібного художнього методу відобразити ті ідеї, почуття, способи пізнання світу, які вони отримали в процесі трудової практики.

Стародавня китайська інструментальна музика тісно пов’язана з поетичною творчістю. Багато з таких композицій мали назву *ци* (詞) – віршу вільного розміру, написаного на певний музичний мотив, форма якого, своєю чергою, у X столітті вплинула на пісенну форму. Чимало музикантів використовували вірші, засновані на тексті твору, для музичного інструменту. Наприклад, заголовки і текст твору «Гуанчюй» для циня запозичені з чудового однойменного ритмічного вірша, поміщеного в збірнику «Книга пісень». Одна з причин цього полягала в тому, що більшість музикантів в стародавньому Китаї було представниками особливої соціальної групи «вчених мужів», які називалися також літераторами *венжен* (文人). Сфера художніх і творчих інтересів цієї групи була дуже широка і включала філософію, історію, поезію,

«класику – все вони вивчали, також володіли виконанням музики, шаховою грою, малюванням і каліграфією» (Куан-мін Ву, 2003: 187).

Музика була для благородних літераторів одним з необхідних умінь. Під впливом синтетичного мислення в художній традиції древні літератори-музиканти в процесі створення музики поєднували її з іншими китайськими мистецтвами довільно, і тим самим спонукали до взаємодії різні жанри і мистецтва.

У стародавньому Китаї, поряд з літературою, ще одним з найважливіших об'єктів змісту музики була природа. Китайські *венжен* прагнули до відображення сільського життя, яка була близька природі, багато хто з них кидали високий чин і жили відлюдниками в сільській місцевості. Життя далеко від суєтних спонукань, поєднання Неба і Людини стали улюбленими темами їх мистецтва. Були створені численні класичні інструментальні твори, присвячені пейзажам природи. Найбільш відомі з них – «Звуки барабана і дудки на заході сонця» для *піби*, «Висока гора і вода, що біжить», для *цитри цинь* та ін. Крім того, прийняття і оспівування природи, її зв'язок з людськими почуттями, розгляд багатьох природних явищ як символів високого людського якості укорінилися як символічні складові китайського класичного мистецтва.

Згідно китайської символіки, «співдружність» сосни, бамбуки і сливи *мейхуа* була оспівана як класична тема в китайській літературі, образотворчому мистецтві та музичних творах, отримавши визначення «три друга на морозі» (Лю Сінь, 1963: 28). Китайський класичний музичний твір «Ода квітучої сливи» для *циня* слугує найбільш яскравим прикладом захоплення стійким духом через зображення в музиці квітів сливи, квітучих ввечері на морозі (Там само).

Музикознавець Хан Куо-Хуанг (Han, Kuo-Huang, 1980) стверджує, що «нерідко зустрічаються китайські інструментальні твори без якогось описового чи сугестивного заголовка. Але у друкованій концертній програмі або книзі, що містить інструментальні композиції, дев'ять з десяти творів

повністю анотовані, деякі навіть супроводжуються віршами» (Han, Kuo-Huang, 1980: 48).

Вчений також згадував, що коли майстер гри на флейті *dizi* Лай Сіуханг виступив з концертом в Університеті Північного Іллінойсу в 1977 році, він неодноразово просив його пояснити значення кожного твору аудиторії. Стурбованість китайського флейтиста не була незвичним випадком. Відомий вчений та виконавець на *цзинь* Ча Фусі колись також зауважував, що кожного разу, «коли старий виконавець на *цзинь* збирається зіграти твір, який не знайомий його аудиторії, він бурчить їй про заголовок і про те, що це повинно налаштувати на сприйняття» (Там само: 101).

Чен Шилін (Chen Shing-Lin, 1995) згадує у своєму дослідженні легенду про музиканта-ученого По Я, який жив у Весняно-Осінній період (722-481 рр. до н. е.). Одного разу По Я грав на цитрі цин. Мимо пройшов інший музикант-вчений Чжун Цзикі і зупинився, щоб сказати По Я, що він побачив завдяки його музиці картину високих гір та текучу воду. По Я був настільки глибоко вражений його розумінням значення його музики, що вони стали нерозлучними друзями (Chen Shing-Lin, 1995: 31-32). Ця легенда ілюструє, що стародавні музиканти-вчені замислювали музику як натяки на художнє зображення природного світу. Справді, природний світ пронизував значну частину їх музики. Щодо цього моменту важливо звернути увагу, що китайський ієрогліф для слова «музика» *юе* той самий, що і для слова «вдячність» *яо*. Те саме слово диференціюється лише за вимовою та інтонацією. Отже, один і той же символ має подвійне значення, що добре ілюструє фундаментальне китайське філософське мислення (Chen Shing-Lin, 1995: 32).

Існує також відоме китайське прислів'я, яке перекладається так: «Хоча ви перебуваєте у дворі монарха, ваша воля та амбіції повинні жити серед лісів та джерел» (Там само). Ще одне відоме прислів'я стверджує: «Доброзичлива людина цінує музику гір; мудра людина цінує музику води» (Там само). Ця філософія також ілюструє те, як традиційні музиканти наповнювали свої твори

образами природного світу. Назви частин та музичний зміст фортепіанного концерту також дотримуються цього традиційного мислення і, слухаючи їх, можна уявити традиційно китайську ідіому «Шан-шуй» (або ж «Гори – води») та відчувати емоції, викликані такими природними сценами.

Чен Шилін (Chen Shing-Lin, 1995) підкреслює, що самі назви в традиційній китайській музиці часто є мініатюрними творами поетичного мистецтва. Всесвітньо відомий вчений та перекладач з японської і китайської мов Бертон Уотсон (1925–2017) нагадував, що китайський народ має довгі і сильні традиції поезії та історії – це було описано їм як «дві слави китайської літератури» (цит. за: Chen Shing-Lin, 1995: 65).

Завдяки ізоляції Китаю від західного світу китайські музичні інструменти еволюціонували незалежно від західних класичних інструментів. В 1930-х роках, наприклад, фортепіано все ще залишалося мало відомим інструментом для багатьох китайських музикантів. Основною причиною цього було те, що зробити якісне піаніно було надзвичайно дорого, а купити – ще складніше. Більшість китайців просто не могли собі цього дозволити, оскільки вітчизняна економіка все ще була зосереджена на сільському господарстві. Як наслідок, лише багаті китайці мали змогу навчитися гри на фортепіано, а музичну освіту можна було отримати за кордоном. Інша причина полягала в тому, що такі композиційні навички та знання теорії, як гармонія та контрапункт, були високо розвинені та застосовувані у західній музичній практиці, але їм було складно «вписатися» в китайську музику через відмінності ладо-гармонійних систем та органології китайських і західних інструментів.

Через зазначені причини в Китаї лише у 1934 році з'явилася перша професійна композиція для фортепіано – «Флейта пастушка» Хе Лутіна, який тоді був студентом Шанхайської музичної консерваторії. Хоча це була дуже проста за формою п'єса, найціннішою сутністю цієї композиції став синтез китайських музичних елементів та західних прийомів. Зокрема, традиційна китайська пентатонова мелодія отримала поліфонічний розвиток.

Перший фортепіанний концерт китайського автора Цзяна Веньє був створений через два роки – у 1936 році. Порівняно з фортепіанною мініатюрою, концерт становить один з найскладніших жанрів за своєю структурою та складом західного інструментарію. Фортепіанний концерт Цзяна Веньє був написаний у той час, коли китайські композитори все ще шукали власний стиль для китайської музики. Композитор слідував підходу поміщення національних елементів у стандартну західну форму – досить стандартний крок, який обирали багато композиторів різних національних шкіл починаючи з другої половини XIX століття. Таким чином, фортепіанний концерт став для китайського музичного мистецтва принципово новим, демонструючи, досвід освоєння зарубіжної музики та національного мислення.

Концерт, як і будь-який інший жанр, «має унікальну дихотомічність: з одного боку – чітку визначеність типологічних рис, що визначають його *портрет*, з іншого – такою специфікою класичних жанрів» (Го Хао, 2018: 12). Фортепіанний концерт «дуже креативно» (Там само) вписався в китайську музичну культуру. Його формування та розвиток відбувалися під впливом національно-характерних ментальних ознак китайської багатовікової культурної традиції, де провідним чинником змісту та індикатором естетики слугувала програмність.

Отже, специфіку жанру фортепіанного концерту в китайському музичному мистецтві склала значна кількість зразків програмних творів, що мають конкретну загальну назву, а деякі – назви кожної частини. Ця особливість відрізняє китайський фортепіанний концерт від західного, де програмний елемент не має такого визначального сенсу. Глибокі зв'язки різних видів мистецтва, що обумовили явище синкретичності як основи китайської музичної творчості, національний менталітет і культурні традиції стали підґрунтям програмності як провідного фактору формування своєрідних змістовних та музично-мовних аспектів фортепіанного концерту в творчості китайських композиторів.

1.2. Шляхи розвитку жанру фортепіанного концерту в Китаї

Дослідження останніх років, присвячені жанру фортепіанного концерту, охоплюють широке коло питань: від осягнення сутності класичних форм змагання соліста й оркестру (Irving, 2003; Keefe, 2011a), до романтичних (Keefe, 2011b; Стахевич, 2018; Бурган, 2018) та сучасних трансформацій XX століття (Iddon and Thomas, 2020; Шестеренко, 2025). Автори аналізують процеси переосмислення жанру сучасними композиторами (Дашак, 2021; Гасратов, 2025), принципи взаємодії фортепіано з оркестром, що привели до камернізації жанру (Решетілов, 2021) та еволюції традиційних засад – контрастів та діалогічності у сучасних творах. Основні теми наукових праць включають жанрово-стильові особливості, роль камерного оркестру та пошук нових засобів виразності в українській та західній музиці.

Деякі фортепіанні концерти китайських композиторів дедалі стають частіше предметом у наукових праць дослідників У Цзядзюнь (2016), Сунь Тянь (2017), Yan Kou (2018), A. Wise (2018), Цінь Юйхан (2025), Чернявська & Чжан Гуанцзянь (2025), робилися поодинокі спроби щодо укладення періодизації жанру (У Цзядзюнь, 2016; Yan Kou, 2018). Між тим, досі немає роботи узагальнюючого характеру, яка би визначила внесок китайських композиторів у динаміку жанру фортепіанного концерту. Як зазначає Yan Kou (2018), «багато китайських фортепіанних концертів залишаються практично невідомими та рідко виконуються. Необхідний подальший етап досліджень щодо формування систематичного вивчення історії китайських фортепіанних концертів, щоб забезпечити поглиблене осягнення всіх цих творів» (Yan Kou, 2018: 124).

В своїй дисертації «Китайські фортепіанні концерти з 1936 по 2010 рік» (Yan Kou, 2018) виокремлюється низка ключових причин, чому жанр фортепіанного концерту з'явився та отримав розвиток у Китаї лише в середині 1930-х років. Зокрема, наголошується, що відлік існування жанру фортепіанного концерту починається з 1936 року, раніше він був відсутній. Ці

причини мають глибоке історичне, соціально-економічне та культурне підґрунтя.

Фортепіано та його музична мова були чужорідними для китайської традиції, тому воно, завезене в XIX столітті, було новим для китайців інструментом, «його звучання не було схожим на те, що чули раніше» (Yan Kou, 2018: 7). Це пояснюється фундаментальною відмінністю музичних систем: якщо традиційна китайська музика мала лінійну, монодичну структуру і орієнтувалася на сольне виконавство, то західна музика, а отже, і фортепіанний концерт, ґрунтувалися на вертикальній, гармонійній структурі. Таким чином, виникла складне художнє завдання – знайти баланс між «китайською культурою, яка є корінням..., та західним впливом, що є природною характеристикою фортепіано» (Там само: 8).

Соціально-економічний контекст Китаю до середині XX століття також не сприяв розвитку такого вимогливого жанру, як концерт для фортепіано з оркестром. Як зазначає дослідниця, «до індустріалізації в 1950-х роках Китай був аграрною країною» (Там само), де більшість населення, зайнята важкою працею, не мало ані часу, ані ресурсів для «будь-якого музичного життя» (Там само). Фортепіано було дорогим, складним інструментом, а його музика не мала зв'язку з народною пісенною традицією. Крім того, низка поразок у війнах із західними державами призвела до «крайньої бідності, яка була ще однією перешкодою для поширення фортепіано» (Там само).

Впровадження західної музики, зокрема фортепіанної, відбувалося повільно та фрагментарно, будучи не метою, а побічним ефектом від інших процесів. Інструмент та західна музика прибули разом із європейськими громадами в портові міста, де були потрібні «західному населенню... щоб сформувати власне невелике суспільство» (Там само). Це обумовило географічну обмеженість: фортепіано залишалося переважно в таких містах, як Шанхай чи Гуанчжоу, і практично не проникало в глибинку.

Формування публіки та професійного середовища також тривало десятиліттями. Першими слухачами та виконавцями були іноземці. Як приклад,

Шанхайський муніципальний симфонічний оркестр, заснований європейцями, лише в 1930-х роках почав наймати китайських музикантів, а до 1922 року його концерти «не були відкриті для китайської аудиторії» (Там само: 9). Таким чином, створення власне китайської аудиторії, що складалася з представників нового середнього класу, інтелігенції та бюрократії, відбулося лише на початку ХХ століття. Саме ця публіка, частково зосередилася на вестернізації як сучасного шляху розвитку країни, створила попит на складні західні форми, такі, як концерт. Нарешті, неоднозначне ставлення китайського суспільства до всього західного, що посилювалося після поразок, таких як Опіумні війни, також гальмувало культурне запозичення. Частина інтелектуалів конфуціанської традиції ставилася до західних явищ опозиційно, тоді як міські жителі в портах приймали їх з обережністю.

У підсумку, поєднання цих факторів – культурної чуждості жанру, соціально-економічної відсталості, географічної локалізації, повільного становлення професійного середовища та амбівалентного суспільного ставлення – зумовило те, що розвиток власне китайського фортепіанного концерту, що вимагає синтезу двох традицій, став можливим лише після появи відповідної аудиторії та композиторів, і лише з 1936 року почав свою історію.

Перший фортепіанний концерт китайського композитора був створений у 1936 році Цзяном Веньє (江文也). Прем'єра цього твору відбулася 10 травня 1937 року у виконанні дуету піаністів Іноуе Соноко та Пауля Вайнгартена. На жаль, оркестрова партитура так і була загублена або спалена разом із іншими творами композитора у часи його переслідувань. Сьогодні цей твір зберігся у вигляді перекладення для двох фортепіано, яке було опубліковано в Пекіні видавництвом Центральної консерваторії лише в 2006 році. До цього часу концерт існував лише у формі рукопису.

Одночастинний концерт Цзяна Веньє існує лише у версії для двох фортепіано, оскільки рукопис оркестрованої партитури так і не був знайдений. Записів цього концерту також не існує. Лян Маочунь зробив припущення, що з невідомих причин цей концерт був побачив світ саме як твір для двох

фортепіано (Лян Маочунь, 2015: 37). Фактура другої партії не схожа на оркестрову, що може свідчити, що вона була написана саме для фортепіано. Так, наприклад, Yan Kou зазначає, що у тактах 291 - 298 «соло першого та другого фортепіано міняються партіями» (Yan Kou, 2018: 48). Таке письмо найчастіше поширене в творах для двох фортепіано, та рідко зустрічається у партитурі-перекладі для фортепіано та оркестру (Там само).

Форма фортепіанного концерту ор. 16 відображає західні впливи, зокрема, одночастинна структура твору має умовний внутрішній розподіл на чотири фрагменти за зміною темпу: *Allegro non troppo quasi Recitativo* (вступ) – *Presto feroce* (швидко) – *Poco tranquillo non lento* (повільна середня частина) – *Tempo I* (швидкий фінал). Така темпова послідовність вказує на традиції романтичного фортепіанного концерту у творчості К.-М.Вебера, Ф.Ліста та ін., де різні за темпом і характером фрагменти об'єднані в одночастинній композиції. З іншого боку, концерт має внутрішній поділ з зразком тричастинної форми зі вступом, оскільки музичний тематизм другої (швидкої) частини повертається у фіналі.

У вступі відчувається тональна нестабільність, що надає музиці характерного коливання барв і тембрів: *До мажор* – *Мі мажор* – *Ля мажор* – *До-дієз мажор* – *Сі мажор*. Третій ліричний епізод написаний переважно в мі мінорі, але є короткі відхилення у Соль мажор. У фіналі знов з'являється «калейдоскоп» тональностей: *Соль мажор* продовжує «чергуватися» з *До мажором* та *До-дієз мажором*. Перший мотив повертається ближче до кінця частини і закінчується в ля мінорі.

Музичний стиль концерту Цзяна Веньє перебуває під впливом японської музики, основним інтервалом стала чиста кварта, що складає основу японського п'ятиступеневого ладу. Yan Kou (2018) вважає, що за винятком першого, «кожен інший мотив у концерті можна інтерпретувати як використання китайської пентатоніки або двох об'єднаних японських звукорядів *мінью*» (Yan Kou, 2018: 61). Дослідник пояснює це тим, що Китай і Японія «мають довгу історію музичного спілкування» (Там само).

Починаючи з династії Тан Японія відправляла музикантів разом із послами до Китаю, що частково пояснює, чому музика двох країн має багато спільних рис. Разом з тим, особистий досвід Цзян Веньє та його перебування в Японії протягом п'ятнадцяти років також підтверджує вплив японської музики на молодого китайського композитора. Пізніше музикант сформував свій власний музичний стиль, що спирався на китайські національні традиції, однак, він більше ніколи не писав фортепіанних концертів. Таким чином, що стосується національної приналежності твору Цзяна Веньє, він має наявність як японських, так і китайських елементів.

Фортепіанний концерт Цзян Веньє був написаний у той час, коли китайські митці знаходилися на етапі наслідування іноземним технікам та освоєння західних жанрів, шукали способи власного індивідуального висловлення та національної ідентифікації в музиці. З одного боку, композитор слідував підходу впровадження східного національного звучання у стандартну західну форму – досить безпечний крок, який обирали багато композиторів європейських країн, починаючи з XIX століття. З іншого боку, зважаючи на те, де Цзян Веньє отримав професійну музичну освіту, японські національні елементи, які він використав у цьому концерті, сприймалися в Китаї неоднозначно, оскільки рік поспіль розпочалася японсько-китайська війна. Згодом зв'язок композитора з Японією та японською культурою мав для нього трагічні наслідки.

У 1942 році Мао Цзедун виголосив промову від імені комуністичної партії Китаю про ставлення до мистецтва. Р. Краус у книзі «Фортепіано та політика в Китаї» назвав такий підхід до музики популізмом (Kraus, 1989: 101). Згідно позиції Мао, музика як форма мистецтва повинна зосередитись на служінні широким народним масам Китаю. Вона повинна базуватися на фольклорі, бути патріотичною та легко зрозумілою. Така «однобока» політика щодо жанру фортепіанного концерту значно стримувала його розвиток, «блокуючи» творчі пошуки композиторів.

У 1945 році композитор Чжан Сяоху (张肖虎) створив свій Перший

фортепіанний концерт *Мі-бемоль мажор*, «зрозумілість» якого полягала у використанні музичного матеріалу відомої пісні «Гу Сян». Це забезпечило твору необхідний статус «близькості до народу». Прем'єрне виконання відбулося 1945 року Тяньцзіньським інститутським комерційним симфонічним оркестром під керівництвом композитора. Друге концертне виконання цього твору довелося чекати більш ніж сорок років: це відбулося 20 травня 1988 року на концерті на честь 55-річчя музичної діяльності композитора.

Після заснування Китайської Народної Республіки 1 жовтня 1949 року комуністична партія прийняла на себе керуючу роль щодо контролю створення вітчизняної музики. Її політика в галузі мистецтва стала офіційною, і фортепіанні концерти мали бути написані виключно в «національному» стилі, але не відокремлювалися від світових культурних надбань. В зв'язку з цим протягом перших сімнадцяти років, з 1949 по 1966 рік, було написано багато цінних за художніми властивостями фортепіанних концертів.

1950-ті роки стали відправною точкою втілення західноєвропейського досвіду у китайську національну культуру. В фортепіанних концертах цього часу основною стає тема юності, молодого покоління як головної рушійної сили країни, її майбутнього. У 1957 році були написані концерти для фортепіано з оркестром Лю Чжуана (刘庄) та Сюй Чженьміна (徐振民) – дипломні роботи випускників консерваторій.

Прем'єра «Концертино для молоді» Лю Чжуана відбулася у тому ж році виконанням симфонічного оркестру Шанхайської консерваторії під орудою диригента Яна Цзянжєня, партію соліста виконував автор. Фортепіанний концерт Сюй Чженьміна був представлений публіці у 1958 році Центральним оркестром Тяньцзіня, під керівництвом видатного диригента Лі Делуня, партію фортепіано виконувала знаменита піаністка Чжоу Гуанрен. У 1958 році 18-річний композитор Чжу Женьюй (朱仁玉) написав одностайний «Дитячий фортепіанний концерт» із застосуванням народних мотивів. Прем'єра

відбулася того ж року у виконанні молоді: оркестру школи-інтернату «Червоний галстук», диригент – Сюй Сінь, нещодавній випускник Центральної консерваторії, соліст – Се Дацунь, першокурсник середньої школи при Центральній консерваторії.

Перші фортепіанні концерти китайських композиторів стали прикладом органічного поєднання європейської симфонічної техніки з місцевим фольклором. Молоді автори у своїх творах використовували пентатоніку та модальність, принципи звуконаслідування традиційних інструментів засобами симфонічного оркестру та фортепіано, сміливо впроваджували асиметричні народні ритми у класичну форму концертів.

В період інтенсивного культурного будівництва молоді Китайської Народної Республіки, на хвилі «Великого стрибка» 1958 року, з'явився твір, який став символом свого часу – Концерт «Молодіжний» для фортепіано та китайського оркестру народних інструментів (1959). Його створення було справою колективної творчості чотирьох обдарованих випускників Центральної консерваторії Пекіна – Сунь Ілінь (孙亦林), Лю Шикунь (刘诗昆), Пань Імін (潘一鸣), Хуан Сяофей (黄晓飞). Ідея створення масштабного оркестрового твору з солюючим фортепіано групою молодих китайських митців відповідала духу епохи. Піаніст-віртуоз Лю Шикунь, щойно здобув перемогу на Першому міжнародному конкурсі імені П. Чайковського, демонструючи блискуче володіння інструментом. Сун Ілінь виступав автором музичного проєкту, композиторка і диригентка Хуан Сяофей відповідала за оркестрування, Пан Імін – за мелодичну й фактурну розробку фортепіанної партії. Ця творча спілка виконувала амбітне завдання: створити еталонний національний концерт, який би поєднав потужність і форму західної симфонічної традиції з душею китайської мелодики. Прем'єра «Молодіжного» концерту відбулася в 1959 році. Оркестром китайських інструментів Центральної консерваторії диригував Чжу Гуні, партію фортепіано виконував Лю Шикунь.

Народжений в унікальній колаборації митців, «Молодіжний» концерт став квінтесенцією стилю, який згодом отримав визначення «революційний романтизм» (Yan Kou, 2018). Його музична мова є прикладом майстерного синтезу, що поєднує масштабність форми, віртуозну піаністичну техніку з китайськими національними елементами.

Наприклад, романтичні віртуозні фігурації фортепіано імітують перебор струн *піби* або цитри *цин*. Ладогармонійною основою виступає пентатоніка, тематизм походить з пісенного фольклору північно-західного Китаю та ліричних арій місцевої опери. Загальний інтонаційний стрій концерту дуже близький до музики китайських кінофільмів і спектаклів 1950-х років, в яких композитори використовували стилізацію фольклору, що миттєво створювало впізнаваний для слухача китайський «звуковий образ».

Структурно концерт наслідує класичну тричастинну модель, де кожна частина виконує образно-семантичну програму. Перша частина *Allegro*, вибудована за канонами сонатної форми, протиставляє енергійну, маршоподібну головну тему, що уособлює колективний ентузіазм, і світлу, співучу побічну партію, ймовірно, навіяну народними пастушими піснями. У драматичній розробці й блискучій каденції соліста втілюється ідея подолання. «Серцем» твору стає друга частина *Andante* – зосереджена лірична медитація. Тут фортепіано перетворюється на інструмент оповідача, що веде тонку, орнаментовану мелодію в стилі народної пісні Внутрішньої Монголії.

Прозора оркестровка, з ніжними підголосками струнних, створює атмосферу особистої задумливості й світлої ностальгії, демонструючи, що героїчний пафос має й людський, ліричний вимір. Фінал *Vivace* – картина нестримного народного святкування, апофеоз колективної радості та єдності людей. Це рондо спирається на гострі, синкоповані ритми, що викликають алузії із фольклорними темами «Хуагу». У піднесеній та радісній коді танцювальні мотиви поєднуються з героїчними інтонаціями першої частини, замикаючи «художнє коло» й утверджуючи ідею оптимістичного, динамічного дійства.

Концерт «Молодіжний» став своєрідним культурним артефактом, естетичним ідеалом свого часу, поєднавши оптимізм, віру в прогрес, єдність національної ідеї. Чотирьом молодим композиторам переконливо й талановито вдалося втілити дух своєї молодої країни в досконалій і доступній художній формі, створивши один із перших і найяскравіших зразків нової китайської інструментальної музики. Емоційна відкритість твору, блискуча техніка концерту, впізнаваність тем надали йому статус символу епохи.

Плідний доробок у жанрі фортепіанного концерту належить видатному композитору Го Цзужуну (郭祖荣), що створив протягом життя 47 симфоній, багато творів для солістів та оркестру. Свій Перший фортепіанний концерт Ре-бемоль мажор митець написав у 1955 році, Другий – два роки поспіль, у 1957 році. Обидва твори наслідували тричастинну форму західноєвропейського жанрового зразка. В тому ж 1957 році композитор розпочав роботу ще над одним концертом, але закінчив його лише 1995 року, тому твір позначився в переліку композитора як Четвертий концерт. В 1959 році – виникла ідея створення Третього концерту.

На жаль, творчі пошуки музиканта зазнали гальмування через політичну ситуацію. Концерт як «ворожий» музичний жанр для західних інструментів не вітався, тому жоден з творів Го Цзужуна не виконувався на концертній естраді. Але композитор як справжній симфоніст не уявляв свого життя без оркестрових творів і продовжував попри все писати музику.

Створення наступних фортепіанних концертів припало на часи Культурної революції: в 1968 році з'явилися П'ятий та Шостий фортепіанні концерти, обидва твори – одночастинні, в 1977 році – тричастинний Сьомий концерт, у 1988 році – одночастинний Восьмий концерт для фортепіано з оркестром Ре-бемоль мажор. Тональність останнього свідчить про світлий, піднесений тон твору та позитивні настрої композитора щодо його музичного доробку.

Надії композитора виправдалися: більшість його творів почали виконуватися. Відомо, що прем'єри Першого і Третього фортепіанних

концертів відбулися 2000 року (Yan Kou, 2018: 28). Перший концерт прозвучав у Пекіні у виконанні Національного оркестру кіно і радіо Китаю під орудою диригента Бянь Цзушаня, соліст Хун Ічже. Прем'єра Четвертого фортепіанного концерту відбулася в Фучжоу, оркестром диригував Бянь Шаньцзу, інформація про соліста та оркестр відсутня (Yan Kou, 2018: 30). Повне зібрання творів Го Цзужуна було опубліковано в Гонконгу в 2009 році, музична антологія включає два томи фортепіанних концертів.

Напочатку 1960-х років були створені фортепіанні концерти Ша Мей (沙梅) та Ши Ваньчуня (施万春). Перший одночастинний фортепіанний концерт Ши Ваньчуня (1963) був написаний у сонатній формі на основі музичного тематизму твору для *суони* з регіону Хебей.

У 1964 році з'явився Другий фортепіанний концерт Цзяна Веньє, на жаль, його, як і перший концерт, очікувала також трагічна доля. Композитор назвав концерт «Малювання тушшю Сюй Бейхуна», присвятивши твір дочці художника Сюй Фанфан та намагаючись втілити сподівання батька на світле майбутнє їх країни.

Програмна назва концерту Цзяна Веньє з одного боку «натякала» на необхідність інтеграції китайського і західного мистецтва на сучасному етапі, а з іншого – підтверджувала синкретичний характер самого китайського мистецтва, де всі його види не можуть існувати один без одного. Отже, Сюй Бейхун став для композитора своєрідним провідником, вказуючи необхідний напрям розвитку національного мистецтва. Сама постать художника стала стрижнем програмного змісту концерту, а його стиль живопису – зразком звукотворення для китайських музикантів.

Сюй Бейхун (1895–1953) був одним із найвпливовіших китайських художників та педагогів ХХ століття, його часто називають «батьком сучасного китайського живопису» (Сюй Фанфан, n.d.). 1919 року Сюй Бейхун став одним із перших китайських студентів, які вивчали західний живопис у Європі, отримавши державну стипендію для навчання у Вищій національній школі

образотворчих мистецтв у Парижі. За вісім років освіти за кордоном він здобув професійні навички малювання у Франції, Німеччині, Бельгії, Італії та Швейцарії. Після повернення до Китаю в 1927 році Сюй Бейхун інтегрував західні живописні техніки в традиційний китайський живопис, прагнучи розвитку китайського мистецтва. Його роботи продемонстрували два основні шляхи реформування китайського живопису: зосередження на людській діяльності та відновлення традиції засвоєння знань у природи. Художня творчість та велика робота Сюй Бейхуна в галузі мистецької освіти вказали китайським художникам та викладачам мистецтва новий напрямок. Він зробив революцію в системі художньої освіти Китаю, ставши піонером у систематичному впровадженні високорівневих західних дисциплін малюнка, ескізування та живопису у навчальні програми провідних мистецьких академій Китаю. З 1927 до своєї смерті в 1953 Сюй Бейхун виховав кілька поколінь китайських художників.

Дочка художника Сюй Фанфан навчалася на фортепіанному факультеті в середній школі при Центральній консерваторії. Цзян Веньє втратив професорську посаду і право публікувати та виконувати власні твори через те, що у 1957 році його помилково звинуватили у антиреволюційній діяльності. Сюй Фанфан припустила, що «композитор сподівався почути виконання свого Другого концерту, для нього це була єдина можливість познайомити публіку з його важливим пізнім твором» (Сюй Фанфан, n.d.). Проте рукопис Концерту було втрачено під час Культурної революції 1966 року, і у лише ХХІ столітті було знайдено третю частину. На жаль, Цзян Веньє вже не довелося почути світову прем'єру фіналу свого втраченого твору у виконанні Сюй Фанфан. Ця подія відбулася 22 жовтня 2022 року в залі Еліс Таллі в Лінкольн-центрі, Нью-Йорк.

Кульмінаційним твором 1960-х років став фортепіанний концерт «Жовта ріка» (1969) – одним з найяскравіших зразків вітчизняного жанру, що виник у часи Культурної революції. Фортепіанний концерт «Жовта ріка» був створений на основі однойменної кантати Сі Сінхая (冼星海) групою Ін Ченцзуна (殷承

宗), Чу Ванхуа (储望华), Шен Ліхуна (盛礼洪), Лю Чжуана (刘庄), Ши Шучена (石叔诚), Сюй Пейсіна (许裴星). Твір складається з чотирьох частин, кожна з яких має власну назву, яка в основному відповідає структурі оригінальної кантати. В останній частині «Захистімо Жовту ріку» додатково був уведений інший музичний тематизм – мелодії «Схід червоний» та «Інтернаціонал». Піаністичне та оркестрове письмо концерту «Жовта ріка» включає посилання як на західну фортепіанну музику, так і на музику традиційних китайських інструментів.

Чу Ванхуа зазначав, що наприкінці 1969 року запис чернетки було надіслано Цзян Цін. Після цього автори отримали вказівки переробити твір на «більш китайський», внаслідок чого було запроваджено фактурні зміни в «Баладі Жовтої ріки». В супроводі фортепіано розкладені акорди, які часто використовуються в традиційних західних творах, було замінено на імітацію звучання *чжесна* – швидкі глісандовані послідовності, що створюють еферт звуконаслідування перебору струн.

Також в склад оркестру були додані китайські традиційні інструменти бамбукова флейта та *nina*, щоб посилити національний характер та китайську ідентичність концерту (Чу Ванхуа, 1995 :7). Прем'єра відбулася 1 січня 1970 року у виконанні Центрального симфонічного оркестру під керівництвом диригента Лі Делуня, партію фортепіано виконував Ін Ченцзун. Оркестрова партитура і перекладення для двох фортепіано були опубліковані видавництвом «People's Music Publishing Company» у 1970 році.

Фортепіанний концерт «Жовта ріка» створений у стилі національного романтизму другої половини XIX століття – яскравий мелодизм та віртуозний піанізм зробили твір дуже популярним серед слухачів. Рецепція концерту змінювалася з часом – спочатку дуже затребуваний під час Культурної революції, згодом був забутий через асоціації з революційною епохи створення та відповідним змістом. Після 1980-х років інтерес до Концерту знову відродився, в ньому вже бачили не політичне гасло ідеології, а композицію, яку

можна розцінювати як кітч вищого порядку, синтезований з різномірних джерел. Весь цей комплекс був «переплавлений» у тиглі національно-визвольного руху та політичної доктрини для створення універсального, потужного, хоча й художньо спрощеного, музичного архетипу. Його геніальність у контексті епохи полягала саме в цьому безпомилково вдалому синтезі, де західні техніки стали «непомітним каркасом» для абсолютно китайського змістовного й емоційного послання.

В 1970-ті роки в розпал сумних подій Культурної революції китайські композитори продовжували створювати фортепіанні концерти. Ці твори присвячені темі батьківщини, її долі, боротьбі людей з труднощами життя. Композитор Хуан Чженьмао (黄桢茂) в 1971 році написав фортепіанний концерт ре мінор «Пишна батьківщина». Ця тричастинна композиція створена за стандартами західної традиції жанру, але насичена національним мелодизмом на основі пентатоніки.

Перша частина – сонатне *Allegro*, друга – повільна тричастинна, третя – швидкий фінал у варіаційній формі. Твір, присвячений Китаю, вперше прозвучав на межах країни – прем'єра концерту відбулася у столиці Філіппін, місті Маніла, 9 травня 1971 року. Філіппінським симфонічним оркестром керував диригент Луїс Валенсія, сольну партію виконував піаніст Регаладо Хосе.

Ще одним твором, що «опинився» поза межами Китаю, стало Концертино для фортепіано та струнного оркестру (1973) композитора Гуо Чжіюаня (郭芝苑). Тричастинний твір для фортепіано з оркестром вперше прозвучав у жовтні 1974 року у виконанні Національного Тайваньського симфонічного оркестру під орудою диригента Лі Тайсяня. Партитура була надрукована в 1993 році видавництвом «Yueyun» у Тайбеї.

У 1973 році Чу Ванхуа та Чень Пейксун написали фортепіанний концерт «Інтернаціонал», який по суті став продовженням героїчної лінії та «ораторськи піднесеного за манерою висловлювання концерту “Річка

Хуанхе'» (Го Хао, 2018: 19). В основу твору покладено широко відомий пісенний матеріал революційного змісту. Фактично тут отримує віртуозне втілення популярний тематизм масових патріотичних пісень. У роботі над ним, у фактурному оформленні проглядається «звернення до геніального досвіду Ф. Ліста, його транскрипцій і парафраз на найвідоміші європейські музичні теми, в тому числі і з масової культури» (Там само).

Деякі фортепіанні концерти часів Культурної революції репрезентують образи водної стихії. Тема моря і різних станів природи, пов'язаних із ним, налаштовують митців на прояв романтичних почуттів, втілених у потужному оркестровому *tutti* поєднано з різноманітними виявами фортепіанного звучання – від найпрозоріших фарб до лавиноподібних віртуозних пасажів та акордів.

Так, в 1975 році було створено одразу два «морських» фортепіанних концерти – непрограмний тричастинний концерт Чжу Гуні (朱工一) та «Діти Південного моря» Чу Ванхуа, заснований на фольклорному тематизмі. Назви трьох частин останнього мали ідеологічний підтекст: «Весняний розлив у морі», «Спогади про гірке минуле на носі човна» та «Захист морських кордонів». До цієї групи приєднується колективний концерт для фортепіано і оркестру китайських народних інструментів «У морі».

У тричастинній композиції автори Ян Ліцин (杨立青), Пань Чжаохе (潘兆和) і Сюй Чжаньхай (徐占海) намагалися «підкорити» західний інструмент соліста національному звучанню китайського оркестру. Подібні випадки траплялися нерідко, однак вони мали складні наслідки вирішення дотичності строя фортепіано і китайських інструментів. В результаті цього відбулася реформа й удосконалення багатьох автентичних інструментів, що дало змогу грати в ансамблі з фортепіано.

Завершує період Культурної революції фортепіанний концерт «Боротьба з тайфуном» Лю Шикуня і Го Чжіхуна (郭志鸿), створений 1977 року. Одночастинний концерт написаний для симфонічного західного оркестру, але

з додаванням традиційного китайського інструменту бамбукова флейта. У фортепіанний концерт увійшли три теми з оригінальної композиції для *чжсена* «Чжань тай фен» Ван Чанюаня. Прем'єрне виконання концерту у 1977 році Китайським національним симфонічним оркестром, диригент Хан Чжунцзе, соліст Лю Шикунь, також національною компанією «China Record Corporation» було записано відео.

З 1978 року в Китаї розпочалася економічна реформа, в цей період композитори нарешті отримали можливість індивідуального творчого висловлення, що розширило межі образної семантики фортепіанних концертів, надало можливість залучати сучасні техніки письма, експериментувати. Митці знову повернулися до теми молодості і дитинства символу перспективи розвитку та надії на краще майбутнє.

В 1979 році з'являється одночастинний Фортепіанний концерт для підлітків композитора Жао Юйяня (饶余燕), створений у сонатній формі. Прем'єрне виконання 1984 року відбулося за участі Симфонічного оркестру Китайського радіомовлення під орудою диригента Юань Фана, солістка Бао Хуейцяо.

Однією з особливостей фортепіанного концерту «Гірський ліс» (1979) Лю Дуньнаня (刘敦南) став принцип програмності. Для композитора тема взаємодії природи і людини стала можливістю відображення власних почуттів, любові та туги до рідної землі. Національний зміст концерту та звукові новації представлені у творі у ліричному переломленні. Три частини концерту «Весна в лісі», «Діалог між горою та лісом», «Свято в гірському лісі» утворюють семантичну тріаду картини оживаючої природи як символу позитивних змін людського життя. Фортепіанний концерт «Гірський ліс» тісно пов'язаний із музикою народу *мяо*: у тематизмі широко використано музичний матеріал «летючої пісні», звукоряд *мяо*, характерні вільні розміри і ритми, у музичній образності – характерне явище фольклору «музика в церемонії» (Лю Те, 2015).

Відкриття кордонів і можливість спілкування китайських митців із

західним світом сприяла розвитку напряму західної моделі непрограмного фортепіанного концерту у 1980-ті роки. Ця тенденція вже намітилася у Фортепіанному концерті (1979) Ло Цзінцзіна (罗京京) і отримала розвиток у цілій низці творів для фортепіано з оркестром.

Після вимушеного стримування творчої свободи композиторів у цьому напрямку важливим аспектом стали орієнтири на західні цінності, прагнення до спілкування із митцями з демократичного світу. Перший фортепіанний концерт op.25 b соль мінор китайського композитора Хуан Ан-Луна (1982) був присвячений американському піаністу Дж.Бановецю, який став його першовиконавцем.

Водночас тричастинний концерт був написаний на основі Першої симфонії композитора, яка стала відкликом на трагічні події на площі Тяньаньмень в 1976 році. Автор втілює у своєму творі європейські досягнення віртуозного концерту. Разом з тим він застосовує «нерозв'язані тритони, хроматично рухомі дисонансні акорди, функціонально незв'язані акорди і колористичні звукові комплекси з метою емоційного посилення музики або розмитості відчуття традиційної тональності» (Сун Тянь, 2019: 137).

Незважаючи на те, що з 1980 року композитор жив в Америці, він втілює свої власні переживання і співчуття співвітчизникам, що боролися за свободу. Музикант приїхав до Китаю та приніс ноти свого концерту до пам'ятника героям тих страшних подій. Прем'єра твору відбулася 1984 року у виконанні Гуанчжоуського симфонічного оркестру під управлінням диригента Лай Деву, соліст – Джозеф Бановець. У 2016 році концерт був записаний Симфонічним оркестром Китайського національного театру опери, диригент Чжень Сяоїн, соліст Дж. Бановець, та випущений фірмою «Marco Polo Records».

Реформи в Китаї, що почалися в 1980-х роках, дозволили багатьом композиторам у Китаї контактувати з Заходом. Фортепіанні концерти постреволюційного періоду доволі часто зазнавали вплив модернізму через послаблену політичну атмосферу.

Композитори мали можливість досліджувати світовий досвід та

експериментувати з сучасними композиційними техніками. Абстрагуючись від відкритої програмності, митці випробують різні напрямки трактовки жанру. Так, на талановитого китайського музиканта Ма Сицун (马思聪) суттєво вплинули провідні тенденції розвитку європейського і американського музичного мистецтва ХХ століття. У 1983 році під час перебування митця у США з'явився його Фортепіанний концерт ля мажор оп. 60, в якому спостерігається оновлення багатьох елементів музичної мови, вихід за межі класичних уявлень традиційної гармонії, форми, розширення меж тональної системи.

В опорі на традиції світової музичної культури та пошуках національних форм вираження здійснювалися творчі розвідки у Другому фортепіанному концерті (1984) Ша Мея, Першому фортепіанному концерті (1984) Сюй Цзісіна (徐纪星), Фортепіанному концерті Сі-бемоль мажор оп. 23 (1986) Дін Шаньде, Концерті №2 (1987) Чу Ванхуа. Ці твори молодих композиторів, зорієнтовані на західну тричастинну модель фортепіанного концерту, сформували напрям сучасної китайської музики, який демонструє розвиток національної своєрідності на ґрунті здобутків світового музичного мистецтва.

Пошуки національної ідентичності в творах спонукають китайських композиторів знову звернутися до програмності у жанрі фортепіанного концерту. Яскравим прикладом таких зрушень стали два фортепіанні концерти Чжао Сяошена (赵晓生) – «Бог надії» (1985) та «Звук Ляо» (1991).

Фортепіанний концерт «Бог надії» представляє стилістичний зсув у творчості композитора від аранжувань до оригінальної композиції під впливом сучасної західної музики. Програмна ідея стає у концерті своєрідним формотворчим чинником. Назва твору «Бог надії» та авторська «Теорія об'єднаних сил» (合力论) Чжао Сяошена виступають прихованою програмою твору.

Концерт був написаний в період роботи у США, композитор спирається на такі західні сучасні техніки, як тонові ряди, додекафонія та політональність.

Концерт є практичним втіленням власної теоретичної концепції «неоромантикомбінізму» Чжао Сяошена, що прагне поєднати в одній композиції контрастуючі елементи: емоцію та розум, консонанс та дисонанс, центрованість та безцентровість, контроль та його відсутність, націоналізм та інтернаціоналізм (Yan Kou, 2018: 102).

Композитор синтезує в музиці ознаки романтизму та модернізму, разом з тональною та атональною музикою. Він центрує цю композицію на мотиві, що походить від китайського пентатонного звукоряду. Чжао Сяошен не просто йде шляхом модернізму своїх західних колег, він робить власний вибір та оцінки та намагається створити на їх основі свій індивідуальний стиль.

Фортепіанний концерт «Бог надії» перебуває під впливом сучасної західної музики. По-перше, форма концерту застосовує принципи сонатної форми. По-друге, у цьому концерті можна знайти сучасні західні композиційні техніки, такі як тонові ряди, дванадцятитоновна техніка та політональність. Ці сучасні техніки навмисно ігнорувалися китайськими композиторами в минулому і були перевідкриті в 1980-х роках. Твір не має чітких посилань на традиційну китайську музику. У своїх пізніших композиціях Чжао Сяошен наголошує на включенні більшої кількості китайських елементів у музику.

Музичний тематизм концерту будується навколо трьох основних мотивів, перший з яких є головним конструктивним елементом. Структура концерту посиляється на сонатну форму, хоча вона не є строгою сонатною, а лише застосовує її принципи – експозиція контрастуючих тем, розробка, реприза. Дана структура свідчить про діалог із західною традицією, при цьому всі частини твору виконуються *attacca*.

Твір став відображенням натхнення автора іншими культурами, тому композитор не використовує цитати китайської народної музики. Національний характер виражений через абстраговане використання характерних інтервалів та включення китайських ударних інструментів *муюй* (дерев'яна рибка) та *пайгу* (китайські барабани) у західний оркестр. Таке поєднання «китайських елементів із західними оркестровими традиціями та

сучасною композиційною технікою робить концерт інтернаціональним за мовою, але з китайським підтекстом» (Там само).

Сам композитор стверджує, що його музика шукає баланс між націоналізмом та інтернаціоналізмом, цей концерт глибоко вестернізований. Він створює «абстрагований національний стиль шляхом використання певних інтервалів, які часто асоціюються з китайською пентатонною музикою (чиста кварта, велика секунда), але вміщує їх у сучасний атональний контекст» (Yan Kou, 2018: 117).

Фортепіанний концерт «Бог надії» уособлює творчі пошуки китайських композиторів 1980-х років: прагнення досягнути сучасну західну музичну мову, знаходячи при цьому власний голос та інтегруючи національну ідентичність на новому, більш складному рівні. Незважаючи на свою значущість, концерт Чжао Сяошена отримав обмежену увагу в наукових колах як в Китаї, так і за його межами, і заслуговує на більш детальне вивчення.

Кінець ХХ століття відзначений плюралізмом творчих ідей композиторів у жанрі фортепіанного концерту. Одним із стабільних напрямків розвитку цього жанру виступає програмність, яка різноманітно реалізується в творах. Частина таких композицій пов'язана з образами природи, яка в китайській ментальності тісно пов'язана з людиною, ширше – з образом рідного краю. Відчуття творчої свободи надали можливість композиторам втілити через природу свій внутрішній світ, психологізувати звукозображальні прийоми в фортепіанно-оркестровій фактурі.

Значними виразовими можливостями позначені фортепіанні концерти «Злива» (1985) Сюй Сунжєня (徐頌仁), Концерт №1 «Весняне цвітіння» (1986) Ду Мінсіна (杜鳴心), «Айлао-рапсодія» (1996) Чжан Чао (张朝). Разом з тим, виникають твори, які продовжують лінію непрограмного інструментального концерту для великого складу симфонічного оркестру (фортепіанний концерт (1992) Чень Ї (陈怡), Концерт №2 *до мінор* Хуан Ан-Луна (1999)), та для камерного оркестру (1995) Лу Янь (卢炎). Визначною подією завершення ХХ

та входження у нове ХХІ століття став колективний концерт «Вступаючи в нову епоху» (1999) композиторів Ін ь Цін (印青), Ван Цзяньчжун (王建中) і Ян Ліцин (杨立青). В основу твору було покладено однойменну оригінальну пісню.

У ХХІ столітті китайські композитори вступають у найвищий етап своєї творчої самореалізації, демонструючи індивідуальну трактовку жанру та роботу з національним матеріалом. Видатний симфоніст Ду Мінсін на піку майстерності створює фортепіанні концерти № 3 «Присвячується острову Гулан'юй» (2002) та № 4 «Пробудження» (2020). Свій останній концерт митець називає «духовним заповітом», а весь свій шлях визначає як «роздум про циклічність життя: пробудження природи, свідомості, історії» (Ван Лі, 2021: 57).

Композитори молодшого покоління прагнуть до відкриття нових можливостей жанру, сміливих новацій. Вони намагаються знайти «точки дотику» між національним і сучасним, поєднуючи пентатоніку з додекафонією. Багато хто з них живуть поза межами Китаю, але головною темою їх творів залишається рідна країна та її культура.

Таким чином, ідея національної ідентичності не зникає, а набуває іншого втілення. Чу Ванхуа в Концерті № 3 (2004) на перший погляд приховує національні риси, але вони подекуди простежуються, виявляючись в інтонаціях, графічній фактурі, що нагадує традиційний китайський живопис. Композитор Тан Дун (谭盾), у фортепіанному концерті «Вогонь» (2008) намагається втілити національні образи, звертаючись до інших звукоорганізуючих технік, використовує нові способи звуковисотної та метроритмічної організації матеріалу, алеаторику, активно освоює «музичну звучність» сонорики.

В листопаді 2019 року в Шанхаї відбулася тріумфальна прем'єра фортепіанного концерту № 4 «Моя Батьківщина» Чу Ванхуа. Історія створення цього концерту розпочалася у вересні 2018 року, коли Шанхайське музичне

видавництво запропонувало Чу Ванхуа створити масштабне полотно до 70-річчя КНР. Основою стала мелодія Лю Чі з фільму «Шанганьлін».

За свідченням Ху Юефей (2019), композитор спочатку вагався, адже оригінальна тема пісні складає менше двадцяти тактів. Перетворити такий лаконічний матеріал на розгорнутий одночастинний концерт було величезним викликом. Робота тривала п'ять місяців у стані «творчого усамітнення» (Ху Юефей, 2019: 8). Композитор вважав, що «“Моя Батьківщина” – це класична пісня, знайома кожному. Щоб добре її адаптувати, потрібно було використати весь спектр барв фортепіано, його широкий діапазон, переплести його з оркестром, працюючи над різноманітністю гармонії та фантазійністю образів» (Там само: 9).

Важливим аспектом для композитора стала відмова від політичної плакатності на користь ліричного пейзажу. Для Чу Ванхуа висловив думку, що для нього цей концерт передусім – «Велика ріка в моєму серці (这是我心中的“一条大河”）」 (Там само: 7). Він свідомо осучаснив музичну мову, визначаючи, що зрештою, першоджерело твору було створено ще у далекі 1950-ті роки, а «ми вже увійшли у двадцять перше століття. Музика повинна відображати певний рух у ногу з часом» (Там само: 10).

1.3. Програмні фортепіанні концерти китайських композиторів у музикознавчому дискурсі

Осягнення принципу програмності як фундаментального чинника виконавського мислення у китайському фортепіанному концерті потребує ґрунтовного аналізу стану наукової розробки проблеми. Сучасне музикознавство накопичило значний масив праць де тією чи іншою мірою розглядаються проблеми, присвячені історичним передумовам, структурно-семантичним особливостям або композиторським технікам у програмних фортепіанних концертах китайських композиторів. Проте фокус нашої уваги

буде зосереджено саме на виконавській проекції цих досліджень – на тому, як вербальний, візуальний чи філософський текст перетворюється у специфічні піаністичні стратегії, формуючи особливий тип архітектонічного, тембрально-колеристичного та ансамблевого мислення соліста.

Розгляд цього процесу логічно розпочати з етапу ідеологічної детермінованості мистецтва, найяскравішим і найбільш дослідженим репрезентантом якого є фортепіанний концерт «Жовта ріка». Створений у складні для Китаю часи Культурної революції, цей твір не залишився історичним артефактом цієї буремної епохи, а пережив її, викликавши згодом величезний як слухацький, так і дослідницький інтерес до себе. Серед солідної кількості робіт китайських і західних дослідників (Chen Shing-Lih, 1995; Shan Bai, 2006; Jung Eian Tham, 2009; Charlton, 2012; Li Jingdi, 2014; Hu Jinghua, 2015; Chun-Ya Chang, 2017; Yan Kou, 2018), присвячених цьому легендарному фортепіанному концерту, що «витримав» часи жорстких випробувань, питання специфіки втілення програмності спеціально не розглядалося.

Дослідження витоків китайського програмного фортепіанного концерту неминуче звертається до епохи тотальної ідеологічної заангажованості творчості, найяскравішим втіленням якої є концерт «Жовта ріка». У цьому контексті фундаментальною для розуміння специфіки виконавського мислення є праця Шин-Лін Чен (Chen Shing-Lih, 1995), яка здійснює глибокий аналіз взаємозв'язку між політичним наративом, культурною традицією та музичним стилем твору.

Авторка переконливо доводить, що програмність у цьому концерті виступає «суворим керівництвом до виконавської дії як для соліста, так і для оркестру» (Chen Shing-Lih, 1995: 31). Зокрема, дослідниця акцентує увагу на тому, що розуміння вербального (поезії Г.Вейтрапа) та музичного першоджерел (кантати Сі Сінхая) є критично важливими для адекватної інтерпретації концерту. Аналізуючи його першу частину, вона зазначає, що глибоке розуміння інтонації тексту та повного значення слів є вирішальним для інтерпретації та виконання головної теми. Добре відчуття фольклорного стилю

хаоцзи “робітничої пісні” та фактичного тексту кантати «є необхідним, якщо ці чотири повторювані патерни не повинні звучати нудно і беззмістовно» (Chen, 1995: 40).

Крім того, Chen Shing-Lih (1995) дає надзвичайно цінний аналіз специфічних фортепіанних прийомів, які імітують звучання традиційних китайських інструментів *чжен* та *pipa*. Дослідниця наголошує, що такі колористичні прийоми виконують важливе програмне завдання: «групі композиторів вдалося перенести характерно витончену, вібруючу та стрімку якість *чжена* на фортепіано. Легатні лінії не призначені для виконання в західному стилі *cantabile*. Навпаки, вони натякають на щипковий, вібруючий, артикульований звук *чжена*» (Chen Shing-Lih, 1995: 61). Це положення безпосередньо підтверджує думку про те, що програмність суттєво впливає на процес виконавського мислення та відтворення музичного образу.

Ідеологічний аспект програмності та його вплив на формування віртуозного компонента виконавського апарату ґрунтовно розглядається в дисертації Глорії Там (Tham, 2009). Авторка досліджує парадокс використання фортепіано – інструмента, що вважався буржуазним під час Культурної революції, – для втілення ідей соціалістичного реалізму.

Дослідниця доводить, що саме програмна концепція твору виправдала та легітимізувала використання західної віртуозності. У цьому контексті технічна складність партії соліста набуває семантичного навантаження, оскільки віртуозність стає метафорою героїчної боротьби та «символом посади вождя Мао» (Tham, 2009: 87). Таким чином, неймовірно віртуозна фортепіанна партія мала бути надскладною, щоби вказувати лише на одного здібного лідера, а не на будь-яку звичайну людину. Якби ці якості були відсутні, цей твір був би набагато доступнішим для багатьох піаністів (Там само). Відповідно, підкреслює Г. Там, виконання цього твору вимагало від піаніста абсолютної бездоганності, оскільки будь-яка технічна похибка могла трактуватися як ідеологічна диверсія. Твір надавав неабиякі можливості для відпрацювання широкого спектру технічних аспектів гри на фортепіано. Але,

будь-що, «окрім абсолютної досконалості, вважалося б ведмежою послугою революції» (Tham, 2009, p. 92).

Комунікативна функція програмності в концерті «Жовта ріка» стає предметом аналізу в статті Цзінхуа Ху (Hu, 2015). Автор розглядає твір як своєрідного «дипломатичного посланця» (Hu, 2015: 864), що мав на меті транслювати китайський національний дух як усередині країни, так і за її межами. З точки зору виконавського мистецтва, це означає, що програмність вимагає від соліста та оркестру максимальної ясності та переконливості у донесенні таких музичних символів, як тема пісні «Схід червоний» та «Інтернаціонал».

Цзінхуа Ху (2015) підкреслює синтетичну природу твору, де західна форма слугує «оболонкою» для китайського змісту. У всьому творі найвищі навички гри на фортепіано використовуються для того, «щоб показати його сильне бажання маніфестації та перевагу музичного інструмента. Безсмертний дух Жовтої ріки китайської нації найкраще сублімується в цьому творі» (Hu, 2015: 864). Для дослідження програмності ця теза є важливою, оскільки вона підтверджує, що виконавське мислення в китайському концерті цього періоду формується на перетині західного інструментального жанру та китайської ідеологічної семантики.

Підсумовуючи огляд літератури, присвяченої ідеологічному етапу розвитку китайського програмного фортепіанного концерту, слід зазначити, що хоча дослідники (Chen, 1995; Tham, 2009; Hu, 2015 та ін.) ґрунтовно висвітлюють історичний, політичний та стилістичний контексти створення концерту «Жовта ріка», а також торкаються окремих питань артикуляції та імітації народних інструментів, цілісна концепція того, як саме політична програмність трансформується у специфічний тип виконавського мислення, залишається недостатньо розробленою.

Дослідження еволюції програмності в китайському фортепіанному концерті вимагає пильної уваги до процесу гуманізації музичного змісту. У цьому контексті показовою є стаття Ху Юефей (2019), присвячена

фортепіанному концерту Чу Ванхуа «Моя батьківщина». Авторка розкриває намір композитора, трансформувати відому патріотичну пісню у масштабне симфонічне полотно, що «глибоко змальовує величну картину епохи, виражає захоплення прекрасними річками та горами батьківщини і оспівує китайські гуманістичні почуття» (Ху Юефей, 2019: 9). Дуже важливо, що ця оновлена лірико-епічна програмність впливає на виконавське мислення. Ху Юефей зазначає, що композитор свідомо ускладнив фактуру, аби «дозволити фортепіано та симфонічному оркестру поєднуватися і переплітатися, вести діалог і протистояти одне одному» (Там само: 10).

Більш глибокий рівень взаємодії програмного задуму та конкретних виконавських стратегій розкривається в магістерській дисертації Лу Їліня (2023). Дослідник здійснює детальний порівняльний аналіз, доводячи, що пейзажна програмність, що втілюється через художній образ ріки, природи, безпосередньо визначає специфіку піаністичного «оздоблення» соліста та якість звуковидобування.

Лу Їлінь (2023) підкреслює, що в концерті Чу Ванхуа домінує традиційне китайське лінійне мислення, яке піаніст має втілити засобами багатоголосного європейського інструмента. Аналізуючи початкову теми, автор зауважує, що композитор «використовує хвилеподібну мелодію для вираження висотних коливань музичної лінії, ніби людина співає, змушуючи слухачів миттєво згадати картину оригінальної пісні, що оспівує прекрасні ріки та гори батьківщини» (Лу Їлінь, 2023: 12).

Крім того, розглядаючи техніку виконання пентатонових послідовностей та імітацію китайських інструментів, зокрема, *гуджена*, Лу Їлінь формулює надзвичайно цінну думку про те, що «виконавець повинен дотримуватися усвідомлення “ти в мені, а я в тобі”, використовуючи фортепіано для втілення лінійної краси традиційної китайської музики» (Там само: 19). Ця теза безпосередньо підтверджує те, що програмність у китайському концерті формує особливий тип виконавської свідомості, де західна віртуозність повністю розчиняється у східній філософії звуку та лінеарності (Там само).

Концептуальне узагальнення гуманістичного етапу розвитку китайської фортепіанної музики представлено у статті Лян Маочуня (2021). Дослідник розглядає пізню творчість Чу Ванхуа, до якої належить і концерт «Моя батьківщина», як період «злиття» (融汇期), що характеризується відмовою від жорсткого авангардизму чи політичної заангажованості на користь глибокого синтезу традицій.

Лян Маочунь визначає цей етап як «повернення до слухача, повернення до музики, повернення до Китаю, повернення до внутрішнього світу, повернення до гуманізму» (Лян Маочунь, 2021: 7). Дослідник також наголошує, що саме в таких творах досягається «найвищий рівень “піанізації” (钢琴化) китайської музики» (Там само: 9), коли національний мелос стає ідеальним «будівельним матеріалом» фортепіанної фактури.

Підсумовуючи огляд літератури, присвяченої гуманістичній та пейзажно-психологічній програмності на прикладі концерту Чу Ванхуа можна констатувати, що науковці (Ху Юефей, 2019; Лу Їлін, 2023; Лян Маочунь, 2021) детально висвітлюють естетичні передумови твору, його лінійну фактуру та окремі аспекти звуковидобування. Проте, незважаючи на ґрунтовний аналіз композиторських технік та загальних виконавських рекомендацій, у сучасному музикознавстві залишається нерозкритою цілісна теоретична модель того, як саме пейзажно-психологічна програмність трансформує архітектонічне мислення виконавця, зокрема, у вибудовуванні великої форми через призму природних образів, та визначає специфіку тембрально-динамічної взаємодії соліста з оркестровою тканиною. В зв'язку з цим виникає необхідність подолання цього наукового дефіциту та осмислення принципу програмності як системного фактору виконавського мислення.

Фортепіанний концерт Лю Дуньнана «Гірський ліс» є надзвичайно репрезентативним, майже еталонним, для розуміння того, як пейзажно-психологічна програмність та національний мелос, зокрема, інтонації народності *мяо*, трансформуються у специфічні виконавські

завдання. «Гірський ліс» – твір, який викликає останні десятиліття постійний інтерес китайських музикознавців. Серед основних ракурсів досліджень: структура концерту (Лю Цзінцзін, 2018), композиційні особливості та виконавський аспект (Хао Фейфей, 2008; Лю Те, 2015; Чжен Юйтун, 2024), специфіка симфонічного мислення автора твору (Лі Ці, 2004а), художні засоби виразності (Фу Даньдань, 2019), вивчення національного компонента (Лі Ці, 2004b; Цзі Годун, 2018).

Дослідження Лі Ці (2004) зосереджене на процесах націоналізації жанру фортепіанного концерту «Гірський ліс» Лю Дуньнана, де програмний задум твору розглядається крізь синтез західної композиторської техніки та китайського багатоголосного мислення. Авторка наголошує, що звернення до образів природи та побуту народності *мяо* вимагає від виконавця особливого підходу до артикуляції та тембрального забарвлення.

Програмність вимагає пошуку виконавських рішень щодо імітації звучання традиційних інструментів засобами фортепіано, що безпосередньо впливає на вибір піаністичного туше. Лі Ці зазначає, що «у вираженні національного колориту деякі композитори запозичили виконавські особливості народних інструментів, поєднавши їх з фортепіанною технікою, що створило фортепіанну музичну мову з яскравим національним забарвленням» (Лі Ці, 2004: 102). Відповідно, виконавське мислення соліста має бути спрямоване на подолання ударної природи фортепіано задля досягнення специфічної лінеарності та колористичності, притаманної китайській традиційній музиці, що є ключовим для розкриття пейзажної програмності твору.

Стаття Чжао Цзюань (2004) розкриває естетичну природу концерту «Гірський ліс» як «ліричної поеми», акцентуючи увагу на кінематографічності музичного мислення композитора. Дослідниця підкреслює, що програмність у цьому контексті виступає як режисерський сценарій для піаніста. Авторка порівнює композитора з кінооператором, який ніби «через перемикання “об’єктива” за допомогою таких мистецьких прийомів, як “панорама”,

“середній план”, “дальній план”, “великий план”, відображає різні сцени, змушуючи слухачів відчувати себе так, ніби вони особисто присутні там» (Чжао Цзюань, 2004: 102). Це положення є вкрай важливим, оскільки воно доводить, що програмність безпосередньо впливає на архітектонічне мислення виконавця, підпорядковуючи його логіці візуально-просторового розгортання.

Більш детальний структурний аналіз першої частини «Гірського лісу» представлено у статті Тан Жуна (2011). Дослідник зосереджується на тому, як інтонації традиційної «летючої пісні» (飞歌) *фейге* народності *мяо* інтегруються у класичну сонатну форму. З точки зору виконавського мистецтва, ця робота цінна аналізом взаємодії соліста та оркестру в процесі розгортання програмного твору. Тан Жун (2011) підкреслює, що фортепіанна фактура створює необхідне тло для оркестрових соло, «формуючи єдиний звуковий пейзаж» (Тан Жун, 2011: 20). Партія фортепіано через арпеджовану фактуру з доданою секундою до тризвуку «елегантно і невимушено спливає над оркестром, маючи в інтонаційному плані типові риси “летючої пісні” *мяо*» (Там само).

Цзі Годун (2018) звертається до філософсько-естетичних вимірів програмності концерту, розглядаючи його як втілення оптимістичного духу та єдності Людини з Природою. Дослідник аналізує третю частину концерту «Свято в гірському лісі», де програмна ідея народного свята «диктує специфічні ритмічні та артикуляційні завдання» (Цзі Годун, 2018: 72). Виконавське мислення у фіналі має спиратися на відчуття танцювальної моторики та поліритмії.

Автор зазначає, що «під акомпанемент фортепіано танець прискорюється, ритм ущільнюється, п'ятидольний метр змінюється на чотиридольний, а потім знову на тридольний, подаючи слухачам картину галасливого свята» (Там само). Таким чином, програмність має безпосереднє відношення до агогіки та метроритму, вимагаючи від соліста та диригента абсолютної синхронності у передачі стихійної енергії народного танцю.

Найбільш фундаментальною працею з представлених у цьому блоці є магістерська робота Ван Цзюнь (2008), яка містить окремий четвертий розділ, повністю присвячений виконавській інтерпретації концерту «Гірський ліс». Це дослідження є дуже важливим, оскільки авторка прямо пов'язує програмний зміст із конкретними піаністичними прийомами – туше, педалізацією, аплікатурою тощо. Ван Цзюнь стверджує, що «видатний фортепіанний музичний твір обов'язково повинен бути інтерпретований через виконання. Техніка є засобом ідеального вираження музичного образу, музичного стилю та його ідейного змісту» (Ван Цзюнь, 2008: 40).

Аналізуючи виконання ліричної теми другої частини, дослідниця дає чіткі рекомендації, які демонструють, як через імітацію народного співу програмність змінює базові навички піаніста: «Видобутий звук має бути дуже чистим і м'яким; слід використовувати плоскі пальці для повільного занурення в клавіші, застосовуючи метод перенесення ваги для досягнення ефекту *legato*, щоб відтворити тонкий, поступовий “звук з обертонами” (帶腔的音), притаманний “летючій пісні” *мяо*» (Там само: 41). Ця робота блискуче підтверджує, що програмність у китайському фортепіанному стає фундаментальним принципом, що впливає на весь рухово-моторний та слуховий апарат виконавця.

Дослідження Ши Сюю (2010) пропонує поглянути на програмність концерту крізь призму наративної образності, де кожна частина має чіткий сюжетний підтекст, що безпосередньо впливає на характер інтонування. Авторка зазначає, що головна партія першої частини вимагає від піаніста відповідної пружної та цілеспрямованої артикуляції. Особливу увагу приділено другій частині «Нічна бесіда в гірському лісі», де програмність реалізується через просторово-акустичні ефекти та імітацію сил природи.

З точки зору виконавського втілення, піаніст має мислити тембрально-кolorистичними категоріями, створюючи тло для оркестрових соло. Дослідниця підкреслює це, акцентуючи увагу на тому, що «коли тема імітується соло віолончелі та скрипки, фортепіано акомпанує швидким

хвилеподібним звуковим потоком на слабкій динаміці <...> ніби завиває гірський вітер, змушуючи листя шелестіти» (Ши Сюю, 2010: 72). Це вимагає від виконавця філігранного володіння туше та педалізацією для досягнення ефекту злиття фортепіанного звуку з оркестровою тканиною.

В статті Лю Ченцзюня (2015) піднімаються питання втілення національної програмності через імітацію звучання традиційних інструментів, таких як *лушен*, що досягається шляхом використання акордів кварто-квінтової будови. Для виконавця це означає необхідність особливого інтонування вертикалі, де кожен тон акорду має звучати прозоро, уникаючи класичної терцієвої густоти.

Автор вважає, що Лю Дуньнань додав акорди з накладанням кварт і квінт у цей фортепіанний концерт головним чином «для імітації тембрового ефекту традиційного китайського народного інструмента *лушен*, що розмиває музичну тональність і надає твору таємничого колориту» (Лю Ченцзюнь, 2015: 142). Крім того, дослідник вказує на часту зміну метру (5/4, 5/2, 7/4) у третій частині як на відображення стихійної свободи народного свята, що ставить перед солістом та диригентом завдання гнучкого, але чітко скоординованого відчуття агогіки.

У своїй праці Янь Бін (2015) зосереджується на структурному аналізі твору, підкреслюючи його описовий (描绘性) характер. Дослідник доводить, що програмність в «Гірському лісі» виступає як внутрішній психологічний стан. Наприклад, у другій частині автор звертає увагу, як фортепіанна фактура створює емоційний підтекст для оркестрового розвитку: «Фортепіано в нижньому регістрі використовує арпеджовану фактуру для створення фону, ніби неспокійна емоція містить у собі силу, приховану в гірському лісі» (Янь Бін, 2015: 54).

Надзвичайно цікавий ракурс пропонує стаття Го Тін (2020), яка досліджує синестезійну природу концерту, а саме перетворення візуальних пейзажних образів на звукові структури. Авторка стверджує, що програмність

вимагає від виконавця здатності мислити «картинами» та просторовими планами. Імітаційні прийоми співу птахів, шуму вітру, кроків тощо стають інструментами звукового живопису. Дослідниця вважає, що «у візуальній сфері засобами вираження картини є лінії, кольори та форми... Імітаційні прийоми в музиці також є засобом вираження картини — за допомогою звукових ефектів слухачі можуть асоціювати ці звуки з художнім простором та образами» (Го Тін, 2020: 62). Це положення має ключове значення, оскільки воно розширює поняття виконавського мислення, включаючи до нього візуально-асоціативний компонент.

Магістерська робота Чень Хуна (2008) пропонує глибокий аналіз композиторських технік, зокрема гармонічної мови твору. Дослідник детально розглядає використання «акордів із розщепленими тонами (带分裂音的和弦)» (Чень Хун, 2008: 16), які є основою національного колориту концерту. З виконавської точки зору, розуміння цієї гармонічної специфіки є критично важливим для правильного інтонування та балансування акордів.

Автор наголошує: «У творі “Гірський ліс” терцієві акорди з розщепленим терцієвим тоном є характерними... Звуковий ефект, створюваний специфічним інтервалом малої секунди в цій акордовій структурі, є надзвичайно національним, дозволяючи слухачеві одразу відчутти музичний колорит національних меншин Південно-Західного Китаю» (Чень Хун, 2008: 21).

Магістерська робота Тун Сі (2023) є безпосереднім дослідженням виконавської інтерпретації, що базується на порівнянні аудіозаписів трьох видатних піаністів – Лу Саньціна, Чжу Даміна та Сунь Ін-ді. Автор переконливо доводить, що програмний зміст твору диктує специфічний підхід до агогіки *rubato* та динамічного плану. Дослідник зазначає, що свобода музичного руху безпосередньо пов'язана з пейзажно-психологічним способом подачі музичного матеріалу: «Організація темпу є ще одним важливим питанням, яке потребує уваги під час виконання. Вона відіграє дуже важливу роль у вираженні музики та відображенні музичного характеру... Темп у

реальному виконанні змінюватиметься відповідно до змін ритмічних малюнків або метру» (Тун Сі, 2023: 30). Ця праця надає нам цінний фактологічний матеріал для обґрунтування думки про те, що програмність у китайському концерті не є жорсткою схемою, а залишає виконавцю широкий простір для індивідуальної темпо-ритмічної та динамічної режисури.

У дослідженні Лю Те (2015) акцент робиться на специфічних піаністичних прийомах, які використовуються для створення просторових та акустичних ефектів, закладених у програмному задумі. Автор аналізує, як зіткнення крайніх регістрів фортепіано формує образ величних гір. Виконавське мислення тут має бути спрямоване на максимальне використання резонансних можливостей інструмента. Так, наприклад, дослідник дає чітку виконавську рекомендацію щодо вступу першої частини: «для досягнення грандіозного звукового ефекту під час гри слід повною мірою вивільнити резонанс фортепіано» (Лю Те, 2015: 27). Це підтверджує, що програмність безпосередньо впливає на вибір типу звуковидобування та слухове відтворення обертонового ряду фортепіано.

Два роки тому з'явилася дисертація Ху Юесюе (2024), де концерт «Гірський ліс» розглядається в контексті загальної еволюції фортепіанного стилю композитора, зокрема, його концепції «тонального скупчення дванадцяти звуків (有调性的十二音聚集)» (Ху Юесюе, 2024: 77). З точки зору виконавського мистецтва, ця праця цікава вивченням поліфонічних структур, які використовуються для втілення програмних образів народного свята. Авторка аналізує фугато у третій частині, зазначаючи, що складна поліфонічна фактура поєднується з несиметричним метром, підкреслюючи, що у розробці «Свята в гірському лісі» композитор використав поліфонію, «щоби чітко виразити образні та стильові особливості музики, додавши особливого китайського колориту та танцювального характеру до початкового розміру 7/4» (Там само: 70). Для виконавця це означає необхідність поєднання суворой поліфонічної ясності голосоведення зі стихійною танцювальною енергетикою,

що є унікальним викликом, продиктованим саме національною програмністю твору.

Підсумовуючи масштабний блок літератури, присвячений концерту «Гірський ліс» Лю Дуньнана, можна відзначити, що, незважаючи на детальне висвітлення окремих технічних прийомів, у наявному музикознавчому дискурсі все ще бракує цілісної теоретичної моделі, яка б пояснювала, як саме ця пейзажна програмність формує глобальну виконавську архітектоніку твору та визначає психологічну взаємодію соліста з оркестром. Саме це залишає широке поле для даного дисертаційного дослідження, де програмність розглядатиметься як стрижневий принцип виконавського мислення.

Логічним продовженням еволюційної лінії програмності – від пейзажної замальовки до глибокого психологічного узагальнення – є фортепіанний концерт Ду Мінсіня №1 «Весняні барви» (1986). Цей твір, написаний у період суспільної «відлиги», підносить ідею єдності людини і природи на новий, гуманістичний рівень. Програмність тут втрачає свою буквальну ілюстративність і перетворюється на метафору духовного відродження, весни людства та щирості почуттів. Для виконавця це означає перехід від звукозображальності до тонкої психологічної режисури, де віртуозність повністю підпорядковується ліричному висловлюванню. Розглянемо, як цей аспект розкривається в існуючих публікаціях.

Дослідження Ван Інсінь та Хань Шутіна зосереджене на інтонаційній природі концерту, де програмна ідея весняного пробудження реалізується через наскрізний розвиток чотиризвучного лейтмотиву-«зерна» (G-C-A-D). Автори наголошують на вокальній природі цього тематизму, що ставить перед піаністом завдання глибоко кантиленного, «дихаючого» інтонування. Виконавське мислення тут має спиратися на поетичну образність, особливо у другій частині, де фортепіанна фактура імітує звуки природи, але пропускає їх крізь призму людського сприйняття.

Дослідники зазначають: «Середня частина спочатку виконується фортепіано з арпеджіо, що нагадують струмок, який пробивається крізь

каміння, безперервно <..>. настрій туманний, ніби поетичний і мальовничий ескіз» (Ван Інсінь, Хань Шутін, 2010: 84). Крім того, автори підкреслюють, що навіть у віртуозній третій частині технічна складність не є самоціллю: «Мелодичний задум Ду Мінсіня завжди розкриває вокальні характеристики... змушуючи людей несвідомо покращувати свої виконавські здібності в прекрасній мелодії» (Там само). Це підтверджує тезу про те, що гуманістична програмність трансформує віртуозність, підпорядковуючи її завданням поетичного висловлювання.

Структурно-гармонічний вимір програмності та його вплив на виконавську форму в концерті «Весняні барви» розкривається у статті Чжан Цзяньчена (2010). Автор аналізує, як композитор долає традиційні західні схеми заради втілення китайського філософського змісту. Особливий інтерес для виконавського аналізу становить трактування каденції першій частині. Чжан Цзяньчен зауважує, що композитор розміщує її не в кінці, а між побічною та головною партіями в репризі, що вимагає від соліста принципово іншого відчуття форми і «вирішує проблему єдності між каденцією та загальним стилем твору» (Чжан Цзяньчен, 2010: 125).

Виконавське мислення піаніста має бути спрямоване на органічне вплетення віртуозного соло в загальну ліричну оповідь, уникаючи відкритої демонстрації техніки. Автор також підкреслює, що у фіналі «чотиризвучний ряд обробляється у вигляді легкої та швидкої фігурації, що повною мірою демонструє виконавські навички соліста» (Там само: 127), проте ця віртуозність слугує створенню образу «палкого, збудженого та радісного» (Там само) весняного свята.

Стаття Ван Веньтао (2015) виводить розуміння програмності концерту «Весняні барви» на рівень культурної етики, моральних норм та цінностей. Дослідник розглядає твір як відображення щирих емоцій епохи «відлиги», називаючи його «гімном людській природі» (Ван Веньтао, 2015: 5). З точки зору виконавського мистецтва, це означає, що інтерпретатор повинен володіти високим рівнем емоційної емпатії та здатності до психологічного занурення.

Програмність тут вимагає відмови від будь-якого штучного пафосу на користь абсолютно щирого висловлювання. Автор вважає, що концерт у певному сенсі можна назвати «гімном людській природі. Його народження, безсумнівно, дає нашим душам хрещення» (Там само: 6). Для піаніста це означає пошук особливого, теплого та проникливого туше. Ван Венътао зазначає, що ліричні теми твору стали результатом «глибоких роздумів композитора, вони є найбільш зворушливими, найяскравішими і найкраще репрезентують внутрішні почуття» (Там само). Отже, виконавське мислення має бути сфокусоване на етичному посланні твору, де звук стає інструментом духовної комунікації зі слухачем.

Фундаментальне порівняльне дослідження Сє Тао (2002) розкриває специфіку музичної драматургії концерту, яка докорінно відрізняється від західної конфліктної симфонізації. Дослідник доводить, що програмна ідея «весни» як символу гармонії та відродження змушує композитора відмовитися від сонатного конфлікту на користь принципу «єдності в розмаїтті» (Сє Тао, 2002: 108). Для соліста та диригента це є ключовою вказівкою до побудови ансамблевого балансу: «фортепіано та оркестр не борються, а доповнюють одне одного» (Сє Тао, 2002: 118).

Автор підкреслює, що задля потреб музичного вираження Ду Мінсінь «відкинув звичайну практику сонатної форми, що акцентує на контрасті та шукає єдності через конфлікт, замінивши її принципом структури традиційної китайської музики, який акцентує на єдності та виявляє контраст у комплексному узгодженні» (Там само). Це твердження доводить, що програмність безпосередньо формує тип ансамблевого мислення. Крім того, в кульмінаційних зонах композитор «використовує різноманітні техніки, щоб постійно посилювати напругу музики та створювати кульмінацію» (Там само: 136), що вимагає від піаніста бездоганного володіння архітектонічним *rubato* та динамічним плануванням великої форми.

Дослідження Чжо Ї та Чен Сінвана (2013) підсумовує розуміння Концерту №1 Ду Мінсіня як втілення духу епохи, акцентуючи увагу на понятті

«музичного настрою» (意境) (Чжо І, Чен Сінван, 2013: 148). Автори стверджують, що програмність твору полягає не лише в імітації весняних звуків, а у створенні цілісного психологічного простору, що вимагає від виконавця філігранного контролю над звуком. Вони вказують, що у виконанні існують «делікатні вимоги до техніки гри на фортепіано».

З точки зору твору, формування музичного настрою має бути результатом впливу всього звукового комплексу, представленого музикою в часі, на естетичного суб'єкта» (Там само). Це означає, що виконавське мислення має бути спрямоване на синтез усіх засобів виразності задля створення відповідної звукової атмосфери. Автори також роблять важливий висновок щодо загальної концепції твору: «Дух прагнення вперед, що пронизує весь твір, ще більше відображає темперамент творця, яскравий дух часу та надчасове загальнолюдське прагнення до прогресу» (Там само: 150). Ця теза демонструє, як програмність еволюціонує від конкретики до філософського узагальнення, вимагаючи від виконавця відповідного масштабу мислення.

Дослідження витоків програмності у концерті Ду Мінсіня вимагає звернення до фундаментальної статті Сю Хайліня (1990), яка розкриває глибинний метафоричний зміст твору. Автор доводить, що програмність тут «не обмежується простою пейзажною замальовкою, а виступає філософським концептом життєвої сили та відродження» (Сю Хайлінь, 1990: 10).

Для виконавця це означає необхідність досягнення наскрізного розвитку лейтмотиву – своєрідного «зерна» (G-C-A-D), з цієї чотиризвучної структури виростає вся музична тканина. Сю Хайлінь називає її «найбільш “первісною” моделлю музичної думки всього твору, “насінням дерева”» (Там само: 11). Відповідно, виконавське мислення піаніста має бути підпорядковане логіці органічного росту цього «насіння».

Програмна ідея весни диктує солісту специфічний емоційний тонус: «Поки існує життя, нескінченна енергія, подібна до зародження життєвої сили навесні, стає найголовнішим емоційним змістом цього фортепіанного

концерту» (Там само). Таким чином, віртуозність у цьому творі слід трактувати як прояв нестримної природної енергії.

Більш конкретні аспекти взаємодії програмного задуму та виконавської артикуляції розглядаються у праці Ші Фу (1989). Дослідник акцентує увагу на тому, як композитор балансує між драматичним та ліричним початками, що вимагає від виконавця гнучкого перемикання психологічних станів. Аналізуючи третю частину концерту «Весняні барви», автор підкреслює, що програмний образ стрімкого весняного потоку безпосередньо впливає на тип піаністичного туше, «у стрімкому напорі репетиційних прийомів музика ллється прямим потоком, на одному диханні» (Ші Фу, 1989: 20).

Ші Фу підкреслює, що взаємодія соліста та оркестру будується за принципом тонкої емоційної режисури: «У процесі музичного розвитку драматична та лірична емоційна послідовність майстерно обробляється» (Там само: 18). Таким чином, гуманістична програмність формує у виконавця особливий тип драматургічного мислення, де кожна зміна фактури є зміною психологічного кадру.

Надзвичайно важливий ракурс для розуміння виконавського мислення пропонує стаття Лю Юефан (2010), яка розглядає концерт «Весняні барви» як синтез західної та китайської естетичних парадигм. Авторка стверджує, що програмність твору вимагає від піаніста володіння двома принципово різними типами мислення: західним «реалістичним» (写实) та китайським «вільним» (写意) (Лю Юефан, 2010: 175).

На основі своєї концепції дослідниця дає прямі виконавські вказівки, наполягаючи на тому, що: «головна партія (такти 15-52) повинна гратися відповідно до західного “реалістичного” мислення..., а побічна партія (такти 57-94) має інтегрувати стиль “сеї” (вільного пензля) китайської культури» (Там само). Це означає, що виконавцеві необхідно свідомо змінювати не лише артикуляцію, але й саме відчуття музичного часу та простору, «переходячи від чіткої західної метрики до споглядальної східної лінеарності» (Там само).

Структурно-семантичний вимір програмності ґрунтовно досліджується в магістерському дослідженні Вей Міна (2012). Автор доводить, що відмова композитора від жорсткої західної тонально-функціональної системи на користь пентатоніки та колористики є прямим наслідком програмного задуму. Для виконавця це означає кардинальну зміну слухового контролю: замість мислення гармонічними функціями піаніст має мислити тембральними барвами.

Вей Мін (2012) зазначає, що у концерті «Весняні барви» Ду Мінсінь послабив західне тонально-функціональне планування, приділивши більше уваги акордовому колориту, використовуючи природний пентатонічний лад і зробивши чотиризвучну послідовність (*g-c-a-d*) «стрижневою інтонацією, що пронизує три частини» (Вей Мін, 2012: 18). Відповідно, виконавське мислення має бути сфокусоване на філігранному інтонуванні цього стрижневого мотиву, який виступає головним носієм програмної ідеї твору.

Важливу інформацію щодо виконавського аспекту програмності можна знайти на сторінках дисертації Фен Цаня (2020), де цілий розділ присвячено специфіці піаністичного апарату. Автор вводить у свою наукову роботу традиційні китайські категорії *ці* 气 (дихання/енергія) та *юнь* 韵 (резонанс/дух), доводячи, що саме вони «є ключем до розкриття програмного змісту» (Фен Цань, 2020: 28).

Дослідник наполягає на тому, що виконавець має добре розуміти *ці* та *юнь*, оскільки лише коли енергія *ці* пронизує твір, резонанс *юнь* буде достатнім» (Там само). Крім того, Фен Цань підкреслює роль уяви у процесі звуконаслідування звуків природи та прийомів гри на народних інструментах. Щоби зробити інтерпретацію твору більш виразною, покладаючись на тембральну уяву виконавця у поєднанні з унікальними знахідками артикуляції, «тембр зазнає тонких змін, роблячи його схожим на звучання народних інструментів та природи» (Там само: 23).

Отже, деякі дуже важливі позиції дослідника про взаємозв'язок образної складової, зокрема, символічне трактування музичних образів природи з

психофізіологічним станом виконавця, його можливістю керувати диханням та енергією є ідеальним підґрунтям для вивчення програмності у фортепіанних концертах китайських композиторів.

Підсумовуючи огляд наукових робіт, присвячених концерту Ду Мінсіня «Весняні барви», можна констатувати, що еволюція програмності від ілюстративності до філософського узагальнення вимагає від виконавця залучення таких глибинних категорій китайської естетики, як *сеї*, *ці* та *юнь*. Китайські дослідники Лю Юефан (2010), Вей Мін (2012), Фен Цань (2020) переконливо доводять, що інтерпретація цього твору неможлива виключно в рамках західної раціональної парадигми. Проте, механізм інтеграції цих традиційних естетичних категорій у сучасну фортепіанну педагогіку та виконавську практику в контексті великої концертної форми все ще потребує систематизації.

У роботах Ван Інсінь, Хань Шутіна (2010), Чжан Цзяньчєна (2010), Ван Вєньтао (2015), Сє Тао (2002), Чжо І, Чєн Сінвана (2013) та ін. одностайно відзначається перехід китайської фортепіанної музики до глибокого психологізму та гуманістичної лірики. Констатуючи наявність естетичних змін та аналізуючи структурно-гармонічні особливості твору, сучасне музикознавство залишає відкритим питання, як саме ця «психологізована» програмність перетворюється на конкретний алгоритм виконавських дій.

Дослідження найвищого, філософсько-концептуального рівня програмності в китайському фортепіанному концерті неможливе без звернення до творчості Чжао Сяошєна та його концерту «Бог надії». Фундаментальною для розуміння виконавської специфіки цього твору є стаття Фан Чживєна (1986), в якій залучено концепт «теорії рівнодіючої сили» (合力论) (Фан Чживєн, 1986: 19). Дослідник доводить, що програмна ідея «Надії» не є вираженням ліричної емоції композитора. Навпаки, вона трактується ним як глобальна філософська категорія «подолання екзистенційних криз через синтез протилежностей» (Там само).

Фан Чживен зазначає, що «рівнодіюча сила» полягає в тому, «щоб, стоячи на висоті огляду довгої ріки історії, об'єднати протилежні фактори традиційної та сучасної, східної та західної музики в одному часопросторі, створюючи нову силу поєднання та вибухову силу» (Там само). Відповідно, виконавське мислення піаніста має базуватися на дихотомії «емоційного вивільнення та раціонального контролю» (情感宣泄与理念控制) (Фан Чживен, 1986: 21). Автор підкреслює, що твір вимагає від інтерпретатора здатності до суворой інтелектуальної режисури, здатної «ефективно передавати емоції сучасної людини, і водночас відображати потужний контроль автора над формою» (Там само: 19).

Інформацію про вплив філософської програмності на мислення виконавця можна знайти у статті Юй Юе (2017). Здійснюючи структурний аналіз фортепіанного концерту «Бог надії», авторка показала, як «абстрактна ідея зумовлює деконструкцію традиційної сонатної форми» (Юй Юе, 2017: 71). Дослідниця зауважує, що композитор свідомо розмиває межі між частинами та трансформує функції експозиції і розробки задля втілення безперервного процесу духовно-філософського пошуку.

У рамках структурної побудови композитор «поступово розмиває тональність, а пентатонічна мелодія в головній темі водночас надає таємничого східного колориту» (Там само). Таким чином дослідниця робить висновок, що в концерті «форма служить змісту» (Там само). Отже, виконавське мислення тут має бути глибоко структурованим: піаніст має мислити великими звуковими блоками, де кожна фактурна зміна є відображенням руху філософської думки.

Філософсько-концептуальний тип програмності, представлений у фортепіанному концерті «Бог надії» Чжао Сяошена, отримав відображення у магістерській роботі Ши Яна (2012), де аналізується композиторська система «Тайцзі», яка ґрунтується саме у концерті на основі національних філософсько-естетичних категорій І-Цзін та Інь – Ян. Для виконавця це означає абсолютну трансформацію всього процесу інтерпретації.

Дослідник зазначає, що «лише взаємодія емоцій та раціональної ідеї, максимально можливе використання відповідної концепції для створення емоційного відгуку у слухача, є тим, до чого повинні прагнути сучасні музиканти» (Ши Ян, 2012: 17). Крім того, аналізуючи систему звуковисотних комплексів, автор підкреслює, що виконавець має мислити категоріями енергетичних полів, де «будь-який музичний елемент може перетворитися на “центр”, що втілює головну ідею музики, є її стрижнем» (Там само: 18). Ця праця є вельми важливою для розкриття суті виконавського аспекту вивчення програмності, оскільки вона остаточно доводить, що на сучасному етапі програмність у китайському концерті перетворюється на складну інтелектуальну систему, яка детермінує не лише емоційний стан, але й саму логіку музичного мислення соліста.

Висновки до Розділу 1

Розвиток жанру фортепіанного концерту в Китаї являє собою складний, багатоетапний процес, який відображає «історичну зустріч східної та західної культур» (Yan Kou, 2018). Цей шлях можна охарактеризувати як рух від прямого наслідування європейських зразків до глибокого філософського синтезу національної ідентичності та світового музичного авангарду.

Протягом століття китайськими композиторами створено солідну кількість концертів для фортепіано з оркестром, за цей час у зазначеному жанрі відбулися певні еволюційні процеси. На початковому етапі китайські композитори фортепіанних концертів вчилися та наслідували західні зразки цього жанру. Після заснування Китайської Народної Республіки митці продовжували творчі розвідки, розширюючи засоби національної ідентичності у творах для фортепіано з оркестром. Деякі фортепіанні концерти цього етапу були написані як дипломні роботи композиторів, які вчилися та досягли цього жанру.

З 1950-х років основним стильовим напрямом китайських фортепіанних

концертів став «національний романтизм» (термін А. Клотінса) (Klotins, 2019: 407), де композитори використовували у якості матеріалу народні пісні та музику традиційних китайських інструментів. Під час Культурної революції ідеологія мала величезний вплив на написання музики, і творчість композиторів зазнала значного політичного тиску. Фортепіанні концерти того часу переважно становили «транскрипції» китайських національних творів, і для того, щоби музика була зрозумілою для широких народних мас, ці концерти часто містили назви або програмні елементи.

Від 1980-х років, жанр фортепіанного концерту у творчості китайських композиторів досяг свого розквіту, оскільки митці здобули право свободи індивідуального висловлення. Деякі китайські композитори почали відходити від романтичного стилю та захоплюватися модернізмом, втілюючи більш критичний погляд на світ крізь призму національного мистецтва.

До теперішнього часу існує ще багато китайських фортепіанних концертів, які залишаються практично невідомими та рідко виконуються. Для формування системного вивчення історії цього жанру необхідний наступний крок подальшого дослідження.

Феномен китайського фортепіанного концерту становить унікальне явище у світовій музичній культурі, де західна інструментальна традиція органічно синтезується з національними культурними, історичними та філософськими чинниками. Розвиток цього жанру демонструє показову еволюцію позамузичного змісту: від жорстких ідеологічних імперативів до тонкої пейзажно-психологічної лірики та, зрештою, до абстрактних філософсько-концептуальних систем.

Підсумовуючи ґрунтовний огляд наукової літератури, присвяченої еволюції програмних фортепіанних концертів, необхідно зазначити, що, відповідно до історико-стильової логіки можна відзначити три магістральні напрямки, що відображають ключові етапи трансформації програмності:

- від ідеологічної плакатності («Жовта ріка»);
- через антропоцентризм, гуманістичну та пейзажно-психологічну

лірику (Чу Ванхуа, Лю Дуньнань, Ду Мінсінь);

– до філософсько-концептуальних систем (Чжао Сяошен).

Висвітлюючи історичний, політичний або стилістичний контексти створення програмних концертів, багато дослідників торкаються окремих питань артикуляції та імітації народних інструментів, обговорюють проблеми концепції того чи іншого твору. Між тим, в більшості праць виключно констатується наявність позамузичних факторів, але не досліджується складний механізм їх «переплавлення» у виконавські стратегії взаємодії соліста і диригента, вибору туше для звукового втілення національних тембрів, семантизація віртуозності та ін. Ці питання потребують подальшого наукового осмислення, що і становить новизну та актуальність представленого дисертаційного дослідження.

РОЗДІЛ 2

ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ «ЖОВТА РІКА»: ВІД ІДЕОЛОГІЇ ДО ФІЛОСОФСЬКОЇ СИМВОЛІКИ

2.1. Авторська концепція кантати Сі Сінхая та її втілення в фортепіанному концерті «Жовта ріка»

Фортепіанний концерт «Жовта ріка» (1969) – один з найяскравіших, визнаний у світовому масштабі твір ХХ століття, створений на основі однойменної кантати Сі Сінхая (*Xian Xinghai*) колективом відомих китайських музикантів Ін Чензуном (*Yin Cheng-zong*), Лі Жонгом (*Liu Zhuang*), Чу Ванхуа (*Chu Wang-hua*), Шень Ліхонгом (*Sheng Li-hong*), Хсу Фейксінгом (*Xu Fei-xing*) і Ши Шуксенгом (*Shi Shu-cheng*). Інтерес до образу Жовтої Ріки (Хуанхе), що здавна вважалася символом Китаю, у різних жанрах музичної творчості був первинно зумовлений виникненням літературного архетипу, який став його своєрідною поетичною моделлю.

Величезний вплив на різноаспектне втілення образу величної річки Хуанхе надало літературне першоджерело – поема «Жовта ріка» Гуана Вейрана (*Guang Weiran*). Поява фортепіанного концерту в епоху Культурної революції, коли західна музика була під заборонаю, робить його унікальним культурним артефактом, «полем боротьби» за культурну ідентичність. З офіційним закінченням Культурної революції в 1976 році фортепіанний концерт «Жовта ріка», «як і всі інші твори, прем'єри яких відбулися протягом 1966–1976 років, був виключений з усіх китайських концертних програм» (Chen Shing-Lin, 1995: 3).

У цей час Концерт зберіг певну популярність за межами Китаю, а потім, у кінці 1980-х років, знову повернувся на батьківщину і посів чільне місце в китайській музичній культурі. Необхідністю осмислення фортепіанного концерту «Жовта ріка» в аспекті втілення в ньому принципу програмності як важливої риси музичного мислення сьогодні сприятиме розумінню художньої

концепції легендарного твору. Це дасть виконавцю змогу краще розкрити музичний зміст і відтворити композиційну структуру концерту.

Програмність завжди була однією з найважливіших рис китайського класичного музичного мислення, належала в китайському мистецтві до найважливішої галузі естетики та змісту. Прагнучи до понятійної конкретизації, китайські музиканти створювали програмні твори і відображали в них образи, зміст, етико-моральний сенс музики. У давній традиції китайської музики були тісно поєднані природа, література, інші позамузичні джерела. Програмна музика, таким чином, має розглядатися як важливий феномен синкретичного мистецтва в китайській культурній традиції, і в тому числі – для сучасної китайської фортепіанної музики.

Програмний образ у китайському мистецтві (наприклад, ріка, гора) – це надособистісний символ, що належить усій культурі. Емоції, що передаються, – це часто не особисті страждання автора, а «правильні», загальнолюдські почуття, узгоджені з конфуціанською етикою (патріотизм, любов до батьківщини, стійкість).

Згідно з національними естетико-філософськими уявленнями, митець вважався провідником всесвітнього «Дао». Його завдання – вловити і передати об'єктивну гармонію природи та космосу, а не нав'язувати своє «я». Це породжує відчуття анонімності, колективного духу, навіть якщо твір має конкретного автора. У цьому сенсі фортепіанний концерт «Жовта ріка» є яскравим прикладом колективної творчості. Продовжуючи принципи стародавньої національної естетики, нівелювання особистісного начала митців також слугувало ідеям Культурної революції, що знищувала індивідуалізм, політизує і контролює мистецтво для своїх цілей.

Першоджерело Концерту – кантата Сі Сінхая «Жовта ріка» (1939) – яскрава і вражаюча народно-драматична епопея, що посідає важливе місце в літописі китайського музичного мистецтва періоду антияпонської війни. Вона відіграла виняткову роль в історії становлення китайської музики XX століття і сьогодні залишається в числі кращих творів прогресивних китайських

композиторів. Як і однойменна кантата, концерт став своєрідним символом національної єдності, «перетворений» на «більш досконалий» варіант у час Культурної революції. видається цікавим аналіз історії розвитку цього твору для фортепіано і симфонічного оркестру.

Видатний китайський піаніст Ін Чензун не міг прийняти того, що в часи Культурної революції було заборонено виконання музики на західних інструментах. І він пішов на сміливий і дуже ризикований крок, наважившись перекласти для фортепіано одну з революційних китайських опер «Легенда про червоний ліхтар» та протягом трьох днів виконувати цей твір разом зі співаком Лю Чаньюєм на площі Тяньаньмень, де сотні людей збиралися послухати його гру. Цей захід викликав позитивну реакцію і був ефективним, тому що в піаніста зажевірла надія, «що, мабуть, з'явилася можливість знову грати на фортепіано в Китаї» (Li Jingdi, 2014: 133).

Мадам Мао, яка відповідала за розвиток культури у той час, вирішила просувати західний інструмент, що, на її думку, став на служіння ідей революції (там само). Тому вона доручила групі композиторів до святкування Третьої річниці Культурної революції зробити аранжування відомої кантати «Жовта ріка» і перетворити її на перший китайський фортепіанний концерт. Щасливий від цієї думки, Ін Чензун написав мадам Мао в листі: «Нехай фортепіано говорить китайською мовою» (Чжен Де-рун, 1986: 586), на що вона відповіла піаністові: «Збережіть мелодію кантати для фортепіанного концерту, але приберіть слова» (там само).

Отже, мадам Мао прагнула отримати від музикантів більш універсальний варіант твору, вважаючи, що сила музики поширюється за межі мови або що саму музику можна розглядати як різновид мови. Також вона була впевнена, «що залучення фортепіано має замінити або розвинути політичне послання Кантати» (Li Jingdi, 2014: 134). Західний склад інструментів, особливо сольне фортепіано, мав символізувати підкорення цих інструментів (як і групи авторів) ідеї колективізму, «мову поза словами, символ націоналізму» (там само), а також відповідати лозунгу Мао Цзедуна «Нехай

західні річі слугують нам» (цит. за: Li Jingdi, 2014: 135).

Після прем'єри концерту «Жовта ріка» у 1969 його колектив авторів на чолі з Ін Чензуном обґрунтовано очікували захоплену реакцію публіки. І це не дивно: сольна партія була неймовірно важка, романтична, захоплююча. На жаль, присутня на прем'єрі Цзян Цинь (Jiang Qing), більше відома як мадам Мао, заявила, що робота може бути поліпшена. В результаті концерт був ґрунтовно переглянутий, композитори вирішили дотримувались простого канонічного стилю та маршового характеру оригінальної партитури Сі Сінхая.

Найбільшої переробки зазнав фінал концерту «Захист Жовтої ріки», його головна тема перероблялася вісім разів, змінювалися фактурними та ладотональними засобами. З кантати в четверту частину були перенесені гімни «Інтернаціонал» і «Схід червоний». Основна тема повторюється на фортепіано у доволі простій двоголосній фактурі, а струнні інструменти супроводжують мелодію. Після цього функції фортепіано і оркестру змінюються.

Поступове нашарування фактури у соліста пов'язане із накопиченням динаміки, що відповідає змісту підзаголовку: «Наша революційна сила зростає» (Chen Shing-Lih, 1995: 75). Були також спрощені деякі фактурні шари партитури: партію фортепіано поєднано з групою мідних духових, соло кларнету підтримано супроводом піаніста. Додані деякі мелізми з національного фольклору у партії фортепіано і струнних інструментів та дещо спрощені їх мелодичні малюнки.

Після того, як основна тема була перероблена сім разів, ця музика досягає апогею, в якому знову звучить тема «Схід червоний». Цього разу він відповідає підзаголовку: «Хай живе Голова Мао! Хай живе народна перемога». «Схід червоний» звучить у *tutti* і підтримується блискучим піаністичним викладенням з яскравими акордами та октавами. Пізніше основна тема та «Схід червоний» виконуються одночасно, що відповідає підзаголовком: «Підтримуйте думки Мао! Підніміть Червоний прапор і йдіть вперед!» (Там само). В частину оркестрової партії вплетений «Інтернаціонал», це мало посилити ідеологію комунізму. В останньому розділі, швидкі та яскраві октави

у фортепіанній партії перегукуються з початковими октавними ходами, і закінчуються мелодією «Схід червоний» у потужному оркестровому викладі (Там само).

«Захист Жовтої ріки» мала на меті служити простим людям і композитори намагалися створили просту і максимально близьку версію до оригінальної мелодії хору. Функція цього твору полягала в тому, щоб донести політичні послання Мао, а не ілюструвати глибоку музичну думку. Багато хто з дослідників вважає, що вибуховий і перебільшений віртуозний показ, виставлений у фіналі концерту, значною мірою ослабив концерт у цілому (Chen Shing-Lih, 1995: 78). Однак такі прийоми добре узгоджувалися з ідеологією культурної революції: Мао заохочував переслідування за знищення ворога – тактика, яка була чітко викладена в його декларації 1966 року «Шістнадцять пунктів».

Обвинувачуваний тон, вперше введений у третю частину концерту «Ода Жовтої ріки» передається на фортепіано віртуозно, і це безпосередньо передає дух культурної революції. Музикознавець Лю Цзіньчжі (1990) в монографії *«History of New Music in China 1946-1976»* коментував: «Твір, в якому Мао є предметом, не є музикою, а гаслами». 97 Насправді Мао домінує над усім твором «Захист Жовтої Ріки» від початку до кінця, підзаголовком якого є «Довгого життя Голові Мао!» (Liu Jingzhi, 1990: 183).

Виконання твору в новій редакції відбулося в 1970 році. Концерт дещо втратив в музичному плані, проте став більше відповідати канонам Культурної революції. Таким чином, завдяки винахідливості і сміливості Ін Чензуна фортепіано було «врятоване» для Китаю, хоча й «поступками», зважаючи на політичну заангажованість мистецтва того часу.

Завдяки просуванню Концерту «Жовта ріка» західне мистецтво стало доступним для китайців в епоху Культурної революції, а фортепіано набуло статус «єдиного інструмента, на якому варто грати» (Kraus, 1989: 149) в очах китайців. Після успішного виконання Концерту Ін Чензун, ставши відомим артистом у Китаї, грав також цей твір для партійного керівництва. Піаніст був

прийнятий Мао Цзедунуном і отримав запрошення вступити в компартію (Li Jingdi, 2014: 136). Як перший і єдиний західний інструмент, на якому грали в Китаї і «який вижив і процвітав після культурної катастрофи, фортепіано стало символом життєздатності та гнучкості для китайців» (там само).

Повертаючись до першоджерела Концерту, необхідно відзначити, що кантата Сі Сінхая «Жовта ріка» вважається в Китаї «національною версією Дев'ятої симфонії Л. Бетховена» (Chen Shing-Lih, 1995: 20). Суть цієї композиції полягає в грандіозному заклику до патріотичних емоцій китайського народу під час китайсько-японської війни.

Сі Сінхай вважав, що «реальність китайсько-японської війни породила справжню потребу в патріотичній пісні про захист Жовтої ріки» (Там само: 73). У його кантаті перед частиною «Захист Жовтої ріки» було написано про «простий канонічний стиль для чотириголосного хору для підбадьорення та збудження а патріотичних настроїв» (Там само). Також композитор вважав, що: «кожна фраза повинна співатися сильним, здоровим та оптимістичним голосом. Ця музика буде звучати цікаво, пишно і чудово, доки ви безперервно співатимете мелодії» (Там само).

Одноimenний вірш Гуана Вейрана, який став основою текстів для кантати, також був написаний у розпал боротьби Китаю з Японією в кінці 1930-х років. Після того, як китайське місто Ван було захоплене японцями, воєначальник і поет Гуан Вейран повів війська через Жовту ріку. У цей час його неймовірно вразило, як човнярі билися проти бурхливої води Хуанхе (там само). Вейран був настільки натхненний красою і силою річки, піснями човнярів, що «працював над віршем, навіть з лікарняного ліжка» (Shan Bai, 2006: 16). Патріотична історія, яка закликала китайців чинити опір загарбникам і захищати свою країну, поширилася Китаєм як заклик до зброї, а Жовта ріка стала символом героїзму і культурної гордості.

Сі Сінхай дав назви семи частинам кантати: «Пісня човнярів Жовтої ріки», «Ода Жовтій річці», «Балада про Жовту ріку», «Пісня-діалог на березі річки», «Плач Жовтої ріки», «Захист Жовтої ріки» та «Рече Жовта ріка» (там

само: 19–33). Ці назви склали символічну програму кантати, вони докладно віддзеркалюють зміст і драматургію твору.

Композитор також застосував фольклорний матеріал у своїй кантаті: спів-вигук робочої пісні в першій частині «Пісні човнярів Жовтої ріки». У четвертій частині також був уведений дует двох чоловіків (виконують тенор і баритон), оснований на китайському діалоговому співі – народній пісні Шансі. Кожна частина кантати починається з прологу оповідача, який розповідає основну історію кожної частини, після чого відповідні тексти співає хор.

Фортепіанний концерт «Жовта ріка» як прямий спадкоємець кантати наслідував від творчості Сі Сінхая національні китайські ідіоми. Ще однією заслугою кантати стало широке використання китайських народних інструментів. Спочатку композитору довелося обмежити свій вибір традиційними китайськими інструментами, оскільки оркестр складався лише зі скрипок, китайської флейти, губної гармоніки, *саньсяня*, *арху* та *даху* серед небагатьох ударних інструментів. Із цього приводу він висловлювався, що дійсно «досліджує характеристики китайських музичних інструментів, і працює над використанням їх сильних сторін, щоб компенсувати нинішній брак західних інструментів» (Chen Shing-Lih, 1995: 21).

Через рік після того, як композитор вирушив до Радянського Союзу в 1940 році, він відредагував кантату для виконання повноцінним західним оркестром разом із кількома китайськими народними інструментами. Симфонічна редакція кантати багато в чому різниться від початкового варіанта. Крім великих самостійних симфонічних епізодів, які змальовують картини бурі на річці Хуанхе, значно ускладнені й розвинені партії солістів і хору.

Оркестр грає важливу роль у розвитку музичної драматургії цілого, у створенні потужного музичного потоку, що передає неймовірний патріотичний порив. Крім того, до кантати «було додано пролог, збільшивши кількість частин до восьми» (Shan Bai, 2006: 18). Хоча більшість китайських інструментів у другій версії були замінені на західні, вони все ж постачали

цінні музичні елементи, що передалися у спадок фортепіанному концерту «Жовта ріка». Ці обставини значною мірою зберегли китайські музичні ідеї, і в концерті також прослідковується звуконаслідування традиційних китайських інструментів.

Фортепіанний концерт «Жовта ріка» складається з чотирьох частин, зокрема: «Пісню Хуанхе», «Ода Хуанхе», «Гнів Хуанхе» та «Захист Хуанхе». Кожна з них – окрема поема для симфонічного оркестру і фортепіано, найяскравішим чином демонструє різноманіття прийомів концертного піанізму.

Перша частина тримає сильний, але стійкий ритм, що представляє яскраву сцену з човнярами, що тягнуть човни вздовж Хуанхе. Друга частина вихваляє річку Хуанхе як джерело давньокитайської цивілізації та як метафору про духовні заслуги китайського народу, що впливають з його великодушності. В цьому русі відбувається розгортання інструментів в оркестровці. Третя частина концерту «Гнів Жовтої ріки» резюмує гнів нації та рішучість китайського народу захищати свою країну. Тому ритми більш агресивні, відбувається багато змін темпу, застосовані більш екстремальні діапазони динаміки. Остання частина змальовує дії китайців, які захищають свою країну та появу надії на перемогу у війні, що виявляється темпом, який уповільнюється від престо до модерато. Цей розділ підсумовує розвиток чотирьох частин, у яких розгортається картина історичних подій, що відбулися в Китаї під час Другої китайсько-японської війни.

Прихильність до програмних назв і конкретний реалізм, наприклад, похвала політичним лідерам та прославлення труда робітників, не є наслідком суто політичної пропаганди. Це впливає з програмних традицій китайської музики з тисячоліттями історії. В традиційній китайській музиці назва часто має символічне значення, що також може вважатися поетичним мистецтвом. Оскільки китайці дуже люблять і шанують поезію, а також вважають всі види мистецтва тісно пов'язаними між собою. Тому згідно історії музика і поетичні

назви, що її розтлумачують, мають спільну естетику і однаково впливають на емоції людей.

Місяць є одним з таких поширених прикладів цього виклику, і багато музичних творів мають свій власний опис і поетичні назви для цього природного явища, як от: «Весняна ніч на місячній річці» (Чунцзян Хуаюеє), або «Хмари женуться за Місяцем» (Цайюн Жуйюй). Хоча ці поетичні заголовки начебто натякають на ідилічні сцени в природі, важливо підкреслити, що в китайській естетиці ці сцени-емоції є запитами, що вимагають відповіді на поставлене питання. Вони мають надзвичайно важливе значення – саме вони керують захопленням і слідуванням за духом музики (*куї*).

У західній музиці, зокрема, у програмних творах Ф. Ліста та К. Дебюссі, також є поетичні назви, які викликають емоційні стани через описи природного світу. Так само в фортепіанному концерті «Хуанхе», образ Жовтої ріки використовується в поетичному ключі для символізації Китаю, китайського народу та китайського духу. Під впливом цієї музичної традиції, кожен з рухів фортепіанного концерту був написаний під дуже конкретним програмним визначенням, і не спрямований на абсолютний музичний розвиток

З 1976 року протягом років Концерт не виконувався в Китаї, хоча зберіг свою популярність за кордоном. В кінці 1980-х років твір був перевиданий в редакціях Ши Шученга і Ду Мінсіня. Через те, що у концерті був зроблений надмірний акцент на маоїстський комунізм, у 1989 році партитуру переглянув композитор Ши Шученг. Він зменшив важку політичну ідеологію, видаливши «Схід червоний» і «Інтернаціонал». Ши Шученг замінив їх менш експресивним фрагментом, а саме темою човнярів з «Пісні човнярів Жовтої ріки», де човнярі, нарешті, з полегшенням дісталися до берега. Решта музики залишилася незмінною. Музикант спробував надати твору оновленого значення: що китайсько-японську війну вели всі китайці, а не лише ті, що жили

за часів Мао та комуністичної партії. Ревізія Ши Шученга була також спробою заохотити сучасних музикантів поглянути на цей твір під іншим кутом зору.

Синтез західної музики та китайського народного стилю в Концерті відображає цінності та потреби Культурної революції. Ідеологія Мао полягала в тому, щоб «минуле служило сьогоденню». Однак під час культурної революції самі композитори були обмежені, і свобода вибору композиторів теж обмежена. Композитори протягом десяти років Культурної революції не мали свободи створювати сучасну музику, використовуючи дванадцятитонові техніки тощо. Під тиском Цзян Цин композитори комітету прийняли ідеї, коріння яких були в народному стилі, і це, частково, пояснює незмінну популярність цього концерту.

Хан Куо-хан (1980) вважав, що для музикантів, які пережили Культурну революцію, «цей концерт – це не просто музичний твір. Він є синонімом того періоду, що спричинив страждання, і який ці музиканти ненавидять. Ці музиканти були розчавлені, тому для них фортепіанний концерт “Хуанхе” став тим пресом, який зробив це з ними, залишивши незагладжувану пам’ять. Не дивно, що ми не готові говорити про цей твір!» (Han Kuo-Huang, 1980: 28). Музикознавець пояснив, чому досліджень цього Концерту так мало і чому після смерті Мао в 1976 році музиканти уникали цієї музики. Сама політична функція цього концерту зробила його суперечливим.

Композитори, незважаючи на обмеження, накладені на них, або через них, створили унікальний китайський фортепіанний концерт, в якому китайські інструментальні ідіоми були асимільовані в західні піаністичні ідіоми. Фортепіанний концерт «Жовта ріка» побудований інакше, ніж західний фортепіанний концерт, його чотири п'єси пов'язані між собою тематикою. Традиційні китайські композитори, як правило, наголошували на емоційних станах, викликаних візуальними сценами, літературою та їхньою історичною спадщиною, тому в цьому сенсі Концерт схожий на «пісенну сюїту», де акцент робиться на ряді пов'язаних емоційних станів. В цьому також є ще одне пояснення незмінної популярності концерту в Китаї, і дослідження

композиторів у поєднанні західного та китайського стилів мали наслідком просування розвитку фортепіанної музики в Китаї.

Окрім дискусій щодо відносних достоїнств своєї музики, фортепіанний концерт «Жовта ріка» важливий з широкої історичної точки зору. Незважаючи на те, що він був забарвлений асоціаціями з Культурною революцією, він є ключовим елементом, що пов'язує традиційну китайську музику з сучасними творами.

Широка історична перспектива, яка не зосереджується лише на Культурній революції, надає можливість розкрити художню цінність концерту в загальному китайському фортепіанному репертуарі. Ця перспектива може відкрити шлях для музикознавців, виконавців, студентів та любителів музики розглянути цей твір у контексті національних культурних традицій та розкрити символічний зміст, що надає цьому твору залишатися й сьогодні в числі шедеврів китайського музичного мистецтва. Одним з найвпливовіших інструментів цього розуміння є програмність, що розкриває виконавцеві твору той глибинний сенс твору, який, ніби не видно на поверхні.

Як і однойменна кантата, концерт збагатив музичне мистецтво глибоко своєрідним втіленням образу природи, в даному випадку великої річки Хуанхе. Тонка спорідненість людини і природи викликають асоціації з високими духовними ідеалами. У формі, змісті, драматургії, методах тематичного розвитку концерту простежуються жанровість тем, посилення симфонічного витоку, прагнення до неподільності частин цілого. Різні прийоми віртуозного фігуративного викладу – динамічні, колористичні і мелодійні фігурації, – виконують відповідні функції в логіці розвитку музичного змісту.

Програмність послідовно проявляється як опис, зображення і одухотворене поетичне вираження. Образотворчий і виразний аспекти тісно пов'язані програмно: все більша конкретизація зовнішньо-зорового аспекту, детально-витончене перенесення образів зовнішнього світу в звучання, поєднуються з розширенням і поглибленням емоційного потенціалу образних

асоціацій. Кожен виразний прийом музичної мови стає засобом звукозображальної передачі образу.

Фортепіанний концерт «Жовта ріка» узагальнив досягнення сучасного міжнародного піанізму, що багато в чому пов'язано з обставинами навчання китайських піаністів за кордоном. Вплив романтичних традицій у сольній партії фортепіано вбачається у ефектності подачі матеріалу, багатоголосній фактурі, побудованій на принципах індивідуалізованого голосоведіння, широкому диханні мелодики, спритності піаністичних прийомів, витонченості дрібної техніки, тонких гармонійних фарбах тощо.

Найважливішими моментами інтерпретації представляються художній такт, почуття міри, що визначаються самою музикою, і концепція, що спирається на постійне відчуття жанрової структури і мелодико-ритмічних закономірностей. В процесі пізнання музичного образу формується певна виконавська стратегія, яка народжує художню концепцію звукового втілення твору.

Ряд китайських піаністів підготували нові записи фортепіанного концерту «Жовта Ріка». Зокрема, у їх числі прославлений Ін Чензон з Симфонічним оркестром чехословацького радіо під керуванням Адріана Ліпера (Adrian Leaper) і Сян Донгконг з Китайським філармонічним оркестром під керуванням Ма Калок. Перший готував запис на студії Marco Polo, другий – на менш відомій «Stereophile Production». Вони були готові повернути оригінальну партитуру початкових текстів, щоб слухач дізнався, з чого все починалося. З цих двох, мою перевагу, ймовірно, було б віддано записуючій студії Stereophile як одному з найбільших китайських продавців у сфері музичної продукції, що створила лазерний диск і яка має своє власне слово в історії китайської оркестрової музики. Сян Донгконг має більш блискучу піаністичну манеру, а якість записаного звуку контролюється відомим американським виробником, Джеком Пфайфером (Jack Pfeiffer). З іншого боку, диск фірми Stereophile, можливо, важко знайти за межами Гонконгу.

Інші виконання: Пікардо Карамелла Riccardo Caramella з Пекінським

оркестром радіо; Юань Фанг Yuan Fang виконує на радіо «Нова Ера 102 ST» стандартне видання; Ши Шученг – з Центральним філармонічним оркестром Китаю; Ху Бінсу Hu Bingxu – записує своє виправлене видання (1990) на Hugo Productions. Але жодна з цих версій не може вважатися правильною, оскільки не відповідає оригіналу. У примітці, що вийшла як доповнення до диска від Hugo, журналістка Кван Найсін (Kwan Naixin) запропонувала коротку, але цікаву історію створення концерту, яка також супроводжувала коментарі до музики.

2.2. Реалізація програмного змісту в музичній драматургії концерту

Програмні назви кожної частини є своєрідними «провідниками» слухача і виконавця, оскільки пов'язують звукове втілення з конкретним, закріпленим у назві образом або подією. Ці заголовки також свідчать про зв'язок фортепіанного концерту з європейським романтизмом, для якого був характерним синтез мистецтв, у цьому випадку вже подвійного синтезу – поетичного і музичного першоджерела.

Програмний зміст фортепіанного концерту «Жовта ріка» також відображає традиційний інтерес китайців до природи та історичних подій. У концерті «розповідається» про історію Хуанхе (що символізує Китай), китайсько-японську війну та культурну революцію. Таким чином, фортепіанний концерт «Жовта ріка» продовжує традиції китайської музики у програмності, передає у своїх назвах соціальний клімат, «декорації», «описує» політичний стан, спирається на історію та філософію Китаю. Дотримуючись згаданої вище традиції, на першій сторінці концерту є анотована програма та присвоєні їй заголовки, а короткі пояснення покликані зміцнити розуміння аудиторією твору в цілому.

Фортепіанний концерт «Жовта ріка» складається із чотирьох частин: «Пісня човнярів Жовтої ріки», «Ода Жовтій річці», «Гнів Жовтої ріки» та «Захист Жовтої ріки». Деякі частини кантати не були включені у концерт,

зокрема музичний матеріал «Пісні-діалогу на березі річки». З іншого боку, деякі частини кантати були об'єднані в одну, наприклад, «Балада про Жовту річку» та «Плач Хуанхе» були поєднані у фортепіанному концерті в «Гнів Жовтої ріки».

Усі тексти кантати було видалено, але залишені назви частин, що визначають тематику твору. Кожна частина та деякі її розділи мають китайський напис, який ґрунтується на тексті кантати. Це допомагає виконавцю інтерпретувати твір відповідно до задуму композитора. Таким чином, визначення змісту кожної частини Концерту через назви надає цьому твору яскравих ознак програмної музики, що відповідає китайській музичній традиції. Програмні назви мають вирішальне значення для розуміння цінності цієї музики.

Відомо, що з давніх часів уже самі назви ставали мініатюрними творами поетичного мистецтва через те, що жителі Піднебесної з великою любов'ю і повагою ставилися до національної поезії, тому поезія та музика розглядаються як суміжні дисципліни, традиційна китайська музика часто пояснюється за допомогою поетичних заголовків. Тоді музика і поезія стають супутниками, що мають спільну естетику: ці дві мистецькі категорії змальовують сцени з природного світу разом з емоційними станами, які вони викликають.

Так само у фортепіанному концерті «Жовта ріка» образ Хуанхе використовується в поетичному ключі для символізації Китаю, китайського народу та китайського духу. Мета такої програми – не розповісти історію, а створити звуковий «ландшафт» або «стан», що викликає у слухача внутрішнє переживання сутності явища, наприклад, величі річки, наближаючи до архетипу Піднебесної. Під впливом цієї музичної традиції кожна із чотирьох частин фортепіанного концерту була написана під дуже конкретним програмним визначенням. Перші дві частини вітають працьовитих китайців – як людей з «духом човнярів» та багатою історією китайської цивілізації, яка виникла тисячі років тому від ріки Хуанхе.

Так, **Перша частина** «Пісня човнярів Жовтої ріки» є художнім зображенням сцени, коли човнярі борються з бурхливою водою, що символізує образ боротьби китайського народу проти вторгнення японців на свою батьківщину. Вже перше віртуозне фортепіанне соло позначено китайським написом, що конкретизує цей образ як проходження порогів Хуанхе. Могутні фортепіанні пасажі, що змальовують величну енергію води, є звуковим уособленням поетичної програми, перегукуючись з рядками відомого вірша Лі Бо:

*Ви не бачили води Жовтої ріки,
що спускається з неба,
і нестримно мчить до океану,
щоб ніколи не повернутися?¹*

Сама ж перша частина відзначена яскравою жанровою картинністю, що через образ водної стихії зображує динамізм людського життя, важкий трудовий пафос, боротьбу й подолання важких перешкод. Це – свого роду музична метафора динамізму життя, людських зусиль, яка викликає в уяві саме цей образ. Це більше внутрішня сутність явища, ніж його зовнішній опис.

Композитор Сі Сінхай писав про образ човнярів: «Якщо ви слухаєте цей твір зі спокійним серцем, то ви можете уявити картину човнярів, які гребуть веслами і борються з напастями» (Xian Xinghai, 1978: 61). Група співавторів композиторів фортепіанного концерту надала спадщині музичних образів Сі Сінхая чудове продовження, «розгорнувши на клавіатурі жваві, живописні мелодії з насиченими кольорами, які майже роблять з піаністів живописців» (Chen Shing-Lin, 1995: 50).

Під час написання твору композиційний процес повинен був відповідати чітко вираженим революційним вимогам, а музичний підтекст обмежувався реалістичними значеннями. Наприклад, Фен Юлань (1985) наводить

¹ 李白.(没有一年).将进酒·君. Baidu 百度.

<https://dict.baidu.com/shici/detail?pid=60841450e8714b78a6f7ef385dcb63e0>

патріотичну трактовку програмної назви твору, яку було офіційно схвалено партією і дозволено використовувати: «Несподівані акценти та високі динамічні рівні зображують агресивні хвилі, що мчить по несподіваних скелях. Представляються змішані настрої: поєднання агресії і мужності із жертовністю. Музика здається такою ж непереборною, як і води річки Хуанхе. Поки човнярі грають зі своїм життям на річці, солдати жертвують своєю плоттю в бою, бо ніколи не повернуться» (Фен Юлань, 1985: 20).

Музика фортепіанного концерту «Жовта ріка» продовжує міцний дух образів видатного твору – великої кантати «Жовта ріка». Текст пісень, написаний автором Гуаном Вейраном, виявляє картину суворого життя тих, хто проживає на річці Хуанхе. Перед вступом хору читець виголошує слова: «Друзі! Ви були на Жовтій ріці? Ви коли-небудь переходили Жовту ріку? Ви пам'ятаєте сцену, де човнярі боролися за своє життя, билися проти жадликих, бурхливих хвиль? Якщо ви забули, то слухайте!» (цит. за: Chen Shing-Lin, 1995: 35).

Чен Шилін (1995) підкреслює, що дана картина природи не схожа на священні води Ф. Ліста «Фонтанів вілли д'Есте» або на живописний опис впливу води та світла, відблисків хмар та дерев; також це не брижі дощових крапель у фільмі К. Дебюссі «Відображення у воді» (Chen Shing-Lin, 1995: 35). Навпаки, це – реалії життя китайців під час китайсько-японської війни. Дух човнярів символізує китайський культурний дух, трагічний дух і наполегливий дух – що справді знайшло своє відображення в фортепіанному концерті.

Твір відкривається коротким оркестровим вступом, після якого одразу звучить віртуозне соло фортепіано. Ретельно виписана динаміка виступає як могутній засіб виразності, викликаючи у слухача асоціації завивання вітру і шуму могутньої картини природи.

Перше фортепіанне соло можна вважати першою каденцією, в якій яскраво демонструються риси романтичного піанізму, що вимагають від виконавця блискучої пальцевої техніки і неймовірної масштабності.

Величезну роль тут відіграє педалізація, яка допомагає створити необхідний колорит. Звучать стрімкі пасажі фортепіано, вони проносяться крізь усю клавіатуру на *ff*. Гармонічними елементами цієї фігурації є нонакорд *a-cis-e-g-b* із додаванням тону *fis*.

За цим каденцеподібним вступом слідує основна тематична ідея. Музика заснована на інтонаціях пісні бурлаків-лямочників, що борються з хвилями. Відважні люди переправляють вантажі на інший берег і співають пісню. Ця пісня – символ їх сили і боротьби. Мелодійна лінія основної теми перегукується з початковим фрагментом пісні «Схід червоний», що виникла на основі старовинної народної мелодії із північної частини провінції Шеньсі, через яку протікає Хуанхе. Цю мелодію, як стверджує Чен Шилін, «міг знати Сі Сінхай» (Chen Shing-Lin, 1995: 39). Під час китайсько-японської війни фермер Лі Юань написав текст до цієї музики, вихваляючи Мао як великого керманіча.

Згодом «Схід червоний» став «священною піснею» під час Культурної революції (Там само). Обидві теми подібно підкреслюють тони *гун*, *шан* та *юй* пентатонного ладу. Їх інтонаційний малюнок теж подібний, характеризується мелодійною формою, що піднімається на секунду і спускається на кварту. Характерною звуковою особливістю довгих акордів мелодії є наявність форшлагу від *fis* до *e*. Арпеджіо в партії соліста на тлі могутніх гармоній рухаються вгору і вниз, імітуючи розлючені хвилі, а струнні в оркестрі допомагають створювати ефект бурхливої води річки Хуанхе.

Стихію, що розбушувалася, малює дуже складна в віртуозному відношенні каденція соліста, побудована на каскадах акордів *martellato*. Основні тематичні ідеї структуровані у народному стилі, подібному до «робочих пісень» (*хаозі*), що буквально означає «дзвонити» або «кричати», що означає крики робітників для злагоди дій під час роботи.

На думку Han Kuo-Huang, «функція цього типу пісні – супроводжувати роботу або полегшувати труднощі під час роботи» (Han Kuo-Huang, 1989: 113). Основна тема «Пісні човнярів Жовтої ріки» побудована як діалог між

фортепіанним соло та грандіозним оркестровим *tutti*. Ця стилістична організація має сольний виклик та унісонну відповідь, імітуючи стиль типової «робочої пісні» – *ping-shuy* Хаозі. Ритмічний повторюваний малюнок в основній темі побудований на типовому *ostinato*, яке також часто зустрічається у «робочих піснях».

Текст пісень, які спочатку співаються в головній темі приспіву, такі:
«Чорні хмари, ха! Покривають небо.

Киплячі хвилі, ха! Високі, як гора.

Холодний вітер, ха! Човен» (цит. за: Shan Bai, 2006: 20).

Звукове розуміння інтонації в текстах та повне значення слів є дуже важливим для інтерпретації та виконання головної теми, що будується на основі чотирьох повторюваних фраз. Вона має бути озвучена в непохитному тоні з відповідним інтервалом часу на заклик «ха»! щоб імітувати справжній крик човнярів. Чітке сприйняття народного стилю в *хаозі* та власне лірики хору потрібні, щоб ці чотири повторювані фрази не звучали однаково і нудно.

Як і в «робочих піснях», мелодійна лінія обмежена доволі простим інтервальним рухом $d - e - a - b$, що отримує варіювання у кожному проведенні. Згодом від переходить до «підстрибуючих» акордів, що демонструють непохитність рішучого оптимістичного духу даної музичної картини. Також з'являються танцювальні ритми з монгольської народної музики. Вони ілюструють первісну силу її народу і використовуються тут для посилення значення підзаголовка частини. Діалоги між сольним фортепіано та оркестром характеризуються типовим китайським мелодійним малюнком, в якому переважаються мала терція та велика секунда. Ці діалоги, що також характеризуються пунктирним ритмом, передають сільські, енергійні голоси човнярів.

Використання в темі китайської частівки *сяодяо*, супроводжуваної арфою, згідно з текстами хору, «представляє човнярів, які нарешті прибули до берега з великим полегшенням» (Chen Shing-Lin, 1995: 43). Як зазначає Чен Шилін, комітетом композиторів було надано вказівки, що тематична ідея в

цьому розділі має символізувати «солдатів, що бачать світанок перемоги» (Там само). Але ця тема радісного і ніжного настрою за своєю структурою більше схожа на відому китайську мелодію «Жасминові квіти» (Там само).

У традиційному китайському підході до фразової структури мелодії з чотирма фразами існує типова послідовність – *ци* (відкриття), *чень* (успадкування), *жуань* (поворот), *хі* (закриття). Така драматургічна концепція, запозичена з китайської літератури. Ця точна і чітка структура із чотирьох фраз, як правило, використовується в китайській частівці *сяодяо*. Дослідниця вказує на відповідність супровідних фігур сольної партії до мелодії «Жасминових квітів», що «посилює гіпотезу, що Сі Сінхай мав на увазі стиль таких частівок *сяодяо*» (Chen Shing-Lin, 1995: 44).

Пентатонна мелодійна лінія протягом гармонізована тризвучними акордами, які вповні вписуються у лад *гун* з основним тоном *d*. Переважають інтервали великих секунд, чистих квартах та малих терцій, що тісно пов'язане з семитоновим ладом *с-шан* північної провінції Шеньсі. Обидва лади мають п'ять загальних звуків, і обидва підкреслюють значення тону *fis*. Це особливо підкреслює виразний потенціал низхідного ходу сольної партії від *fis* до *e* у всій першій частині, щоб передати фольклорний колорит північної провінції Шеньсі і посилити емоційну передачу настроїв човнярів.

Характерний ритм у цьому творі переважно дводольний з перевагою на другій частці. Коли акцент зміщується на слабку частку виникає асоціація важкого видиху веслярів, що піднімають весла з води. У цій частині переважає образ духу човнярів та їхніх сімей, пов'язаний з їх повсякденним життям вздовж річки. Поєднання потрійного та подвійного метроритму викликає асоціації коливання річної хвилі, відчуття небезпеки на неспокійних водах Хуанхе. Несподівані акценти передають звуки човнів, що розбиваються об скелі. Так реалізується мелодійний матеріал, який розвивається із основного ідейного зерна з трьох початкових нот. Він характеризується багатьма повтореннями і демонструє варіантність мелодійних та ритмічних зворотів.

Композитори-співавтори доклали зусиль для впровадження фактурного розвитку головної ідеї. У оркестрі основна тема стає більш насиченою, ніж вона була на початку, і підсилюється далі прискореним темпом. В кульмінації зображується картина, де човнярі пливають через найнебезпечніше місце на річці і нарешті прибувають до берега з надією в серці. Початкова інтонація від *fis* до *e* як низхідний виклик перегукується із відгуком оркестрового вступу. Музичний матеріал повторюється чотири рази, супроводжуючись низхідною басовою лінією та фігураціями з ламаними висхідними інтервалами в нерегулярному ритмі. Кульмінаційний розділ заснований на загальному напруженні через застосування дисонансів, у соліста багато октавних і акордових побудов.

У заключному розділі основна тема ґрунтується на поєднанні широких повторюваних акордів та швидких стрибків у лівій руці, викликаючи відчуття сильних емоцій, енергійного, навіть агресивного стилю, що представляє «хоробрий дух і волю продовжувати боротьбу» (цит. за: Shan Bai, 2006: 20). Каденція фортепіано демонструє надможливу піаністичну віртуозність, намагаючись передати надпотужну енергію оригінальної партії хору, що співає текст «Гребіть! Гребіть! Гребіть!», «де музика пронизує зміст, а текст пронизує серце» (Там само). В останніх двох тактах каденції з'являються інтонації початкового сольного уривку, що нагадують головну тему. Цей циклічний прийом повернення основної тематичної ідеї на завершення є характерним для китайської інструментальної музики.

Поступово музика заспокоюється, символізуючи, що човни досягли берега. У партії соліста звучить віддалена мелодія пісні лямочників. Вона виконується в верхньому регістрі, два середніх голосу, що заповнюють середину фактури, являють собою колористичну фігурацію. Майстерним співвідношенням звучності регістрів, синтаксичної диференціації фактури, багатогранно показуються темброві властивості фортепіано.

Китайці можуть спокійно відпочити перед майбутнім боєм. Все затихає, і тільки тривожні удари барабанів нагадують про пережиту напругу. Частина

завершується блискучою кодою, побудованою на ритмічній фігурі: дві шістнадцяті і восьма. У супроводі оркестру це викликає образні асоціації кінноти, що безстрашно летить на ворога.

«Пісню човнярів Жовтої ріки» можна віднести до жанру «Фантазія». Форма сонати, яка зазвичай складає першу частину західного концерту, у цьому творі не використовувалася. Загальна фактура – гомофонно-гармонічного складу характеризується безліччю унісонів у широкому і величному акордному викладі. Це зрозуміло, враховуючи початкову мету цього твору: пісню для робітників, фермерів та солдатів. Поєднання китайського духу з віртуозним стилем спонукало піаністів у материковому Китаї практикувати та виконувати цей твір із захопленням.

Друга частина концерту «Ода Жовтій річці» – прекрасна елегійна пісня, широкого вільного дихання, витримана в пентатоновому ладі, мирна і зворушлива – виступає контрастом до першої і є своєрідною «подорожжю вглиб історії» (Shan Bai, 2006: 49) Китаю. Поетична звукова картина величної ріки, її велич і краса символізують багатотисячний шлях розвитку Піднебесної.

Якщо звернутися до кантати, на початку «Оди Жовтої ріки» читець виголошує слова, які можна вважати епіграфом частини або її поетичною програмою:

«Ах! Друзі! Хуанхе є втіленням героїчної сили в Азії,
представляє наш національний дух:
великий, рішучий і сильний.

Тут ми стикаємось із Жовтою рікою і оспівуємо
свою пошану Жовтій річці» (цит. за: Shan Bai, 2006: 22).

За словами самого Сі Сінхая, «“Ода Жовтій Ріці” написана в китайському стилі декламування чи інтонування (*ge sen*), швидкому і нестримному; це сильне і пристрасне вшанування, оспіване величчю Жовтої Ріки, з пафосом. А в супроводі ви чуєте силу потоку Жовтої ріки» (Xian Xinghai, 1978: 61). Приклад цього стилю декламування чи інтонування

показаний у головній тематичній ідеї, де мелодія піднімається до високої теситури, перш ніж поступово спускатися вниз. Цей стиль характерно застосовується в піснях давнини, і його можна знайти у багатьох китайських художніх піснях. Соло в кантаті виконує баритон у супроводі двох інструментів *хуцинь*.

Подібно до китайської художньої пісні формальна структура співу у хорі відобразилася у музиці Концерту, будучи збереженою разом із оригінальним виразним, нестримним та рухливим сольним голосом, що викликає пристрасний настрій. Наслідуючи оригінальній кантаті, друга частина концерту застосовує китайську двочастинну форму замість тричастинної, яка є загально прийнятою у повільному русі у багатьох західних фортепіанних концертах.

Оркестровий розділ починається з партії віолончелі, що супроводжується тремоло струнних сольною лінією фаготу. Вибір такого оркестрування демонструє створення певного художнього образу – глибоку, загадкову історичну атмосферу, в якій буде розповідатися давня історія цілої нації. Тема проходить спочатку в оркестровій партії, потім – в партії соліста. Основна тема викладена в партії віолончелі, її тематизм ґрунтується на пентатонових ладах *g-юй* та *с-шен*, передбачаючи лад *в-шен*. Нерегулярне фразування поєднує дводольний та тридольний метроритм. Початковий мотив варіюється та трансформується впродовж всього твору. Фігурація в супроводі, що нагадує типову широким діапазоном та стійкими басами, малює помірний рух Хуанхе.

Основна тема відповідає хоровій мелодії, де співається про те, що герой стоїть на вершині високої гори і дивиться вниз «на киплячу Жовту ріку, що мчить на південний схід із золотистими хвилями і шумливими валами» (Chen Shing-Lin, 1995: 53). Це відчуття відображено у мелодичному контурі теми у форму арки. Мелодія спочатку піднімається до високого тону *d* і далі опускається до низького тону *c*, ніби дивлячись вниз з висоти.

Фортепіано підхоплює тему оркестру і розвиває її. В багатоголосній кантилені піаніст повинен підпорядкувати віртуозні прийоми викладу завданням кантиленного інтонування. Гнучкість агогіки підкреслює вокальну артикуляцію *legato*, поліфонічне протиставлення голосів сприяє їх індивідуалізації, темброво-фактурному збагаченню, створенню гармонійного колориту. Загальні принципи застосування фортепіанної правої педалі: посилення співучості звуку, укрупнення звучання, створення барвистого колориту.

З появою нового тематизму музика динамізується, кульмінація, побудована на потужних акордах фортепіано. Цей епізод пов'язаний із зміною сюжету, коли люди зійшли на берег. Музика набуває життєрадісного настрою, її розвиток доходить до апофеозу і закінчується на дуже емоційному рівні. В кульмінації величезну звукотворчу роль виконує гармонія, потужний голос мелодії, а також всі інші елементи музичної мови.

Рух річки Хуанхе демонструється за допомогою різних фігурацій у супроводі. У соліста такі фактурні формули побудовані на перетині рук, їх рух ніби повторює потік води, яка повільно кружляє вниз схилом гори. Цей епізод відповідає оригінальному тексту в хорі, де співається про «дев'ять притоків один за одним, які відриваються від основного потоку ріки, рухаючись спіраллю вниз по горі» (Chen Shing-Lin, 1995: 54). Темп уповільнюється, рух розширюється згідно традиції пекінської опери, де в частині *люшуй* «Текуча вода» виконується варіювання основної теми через безперервний потік дрібних нот (Сунь Ле, 2025: 146).

Фігурації у супроводі виконуються у постійному тріольному русі, щоб намалювати бурхливу ріку Хуанхе, коли вона мчить з гори до моря. Цей епізод, написаний у стилі *ге сен*, нагадує слухачам про історичний розвиток долини Хуанхе. В цей час у хорі співають оду Жовтій річці як головному символу Піднебесної:

«Ах! Жовта Ріка! Ти – колыска китайської нації.

П'ять тисяч років національної культури.

Незліченні героїчні події відбулися біля тебе.

Ах! Жовта ріка!

Ти є великий, рішучий і могутній велетень!

Наші національні герої,

сини та дочки копіюють тебе!» (цит. за: Shan Bai, 2006: 23).

Мелодія вступає з акцентуванням на тонах початкового мотиву, який повертається з невеликими ритмічними змінами до початкових фрагментів основної теми, що коливається між *в-чжі* та *в-шан* ладами. Її тематизм походить від початкового мотиву основної теми і нагадує одну з головних тем з «Пісні човнярів Жовтої ріки».

Важливе значення набувають деякі підзаголовки, що є своєрідними провідниками змісту. В епізоді, де масивні акорди виконуються в унісоні, та згадується про революційні традиції китайського народу, у заключну частину вплетений державний гімн Китайської Народної Республіки. Атмосферу героїчного духу виражені через величні та піднесені акордові побудови. Духові інструменти тримають енергійний пунктирний ритм, в партії фортепіано також використані мелодійні фрагменти державного гімну.

Мелодійна ідея в оркестровому заключенні заснована на другій частині першої фрази основної теми. Вона організована просто в послідовному проходженні, і далі поступово опускається до низького регістру. Цей твір можна розглядати як пісню без слів, що змальовує образ поета, який читає чудову оду національному духу.

Третя частина концерту «Гнів Хуанхе» – приголомшлива за силою трагічності музична картина, яка відображає світ китайських інструментів. Хоча Сі Сінхай замінив у симфонічній редакції більшу частину традиційних китайських інструментів західними – кларнетами, фаготами та валторнами, особливості звучання автентичних інструментів залишилися.

Особливістю симфонічної партитури стало введення в західний симфонічний оркестр китайських інструментів, зокрема бамбукової флейти, імітація звуку *піби* та *гуженя*. Композитори-співавтори фортепіанного

концерту дозволили собі не дотримуватися точної структури розділів кантати. Тому дана частина заснована на тематизмі «Балади про Жовту ріку» та «Ненавість Жовтої ріки». Музика використовувалась для збудження патріотичних та політичних емоцій.

Музика починається з яскравого та широкого вступу мелодії народної пісні з Яньаню провінції Шеньсі у виконанні традиційної китайської бамбукової флейти *дїцзі*. Згідно з китайським написом у цьому фрагменті змальовується «процвітаюче життя людей на берегах Жовтої річки» (Shan Bai, 2006: 52). Вступ починається з сольного проведення мелодії в стилі *бангді* у супроводі тремоло на струнних, що передає ідею підзаголовка «Військова база революціонерів осяяна сонячним світлом, і люди сповнені надії» (Chen Shing-Lin, 1995: 59).

Співаки, виконуючи мелодію *бангді*, часто прикрашають її, додаючи орнаментовані ноти та довгі тривалості, позначеним на початку твору ферматами у високій теситурі. Характер такої пісні зазвичай імпровізаційний, на основі вільного ритму, виконується високим затиснутим фальцетним голосом.

Слідом за проведенням оркестрової теми *бангді* вступає соло фортепіано, де відображені виконавські прийоми на *гуджені*. Композиторам-співавторам вдалося перенести на фортепіано характерну делікатність, вібраційну якість звучання цього китайського інструменту. Мелодія виконується *non legato*, щоби передати щипкову артикуляцію. Цей ефект може бути відтворений піаністом за допомогою «від'єданого», трохи клацаючого або зривного дотику до клавіш фортепіано. Звук одночасного щипка двох струн передається через унісонну фактуру фортепіано. Звучання відкритих квінт та октав в акомпанементі створює звуковий резонанс та тембр *чжена*. Нерегулярна структура часопростору організована у фрази шість та вісім тактів. Ладове забарвлення пентатонових *es-чжі* та *es-шан* свідчить про близькість до північно-шансійського фольклору

Деякі дослідники (Chen Shing-Lin, 1995; Han Kuo-Huang, 1980) вказують на подібність даної теми з народною піснею «Сю Хебао», де є подібна інтонаційна структура та ладова специфіка, акцентування на квінтах. «Сіу Хебао» увійшла у скарбницю китайської народної культури як «історія повсякденного життя вздовж річки Хуанхе та нагадує про значення підзаголовку цього розділу “Щасливе та блаженне життя вздовж Хуанхе”» (Chen Shing-Lin, 1995: 63-64). Ця любовна пісня розповідає про історію молодої дівчини, яка згадує свого коханого і вишиває для нього мішечок. Швидкі арпеджіо фортепіано вгору та вниз, побудовані на пентатоніці, імітують рух води. Таким чином фортепіано наслідує звукові прийоми цитри *гучжен*.

Раптово у фортепіано наступає зміна динаміки, музика стає драматичною, сповненою пафосу та пригніченого гніву. Згідно з китайським написом це – сцена вторгнення ворога. Настрій різко змінюється від щастя до обурення. У партитурі містяться два підзаголовки: «Пафос» і «Японське вторгнення та лютість Китаю», в яких розповідається про те, що загинула незліченна кількість людей.

Друга тема поступово трансформується з попереднього похмурого тону в чуттєвий, земний фортепіанний монолог, відзначений щільною акордовою текстурою та напруженою динамікою. У цьому фрагменті партія фортепіано, побудована на повторюваних нотах, наслідує ігрові прийоми китайської лютні *піби*. Характерні прийоми *піби* або *янцинь* з її швидкими, легкими, повторюваними нотами легше відтворюються на китайському інструменті, ніж на фортепіано: техніка обертового пальця (*люн жи*), застосована до шовковистих струн *піби*, більш легко досягає жалібної інтонації голосу, тоді як на фортепіано важче імітувати цей звук, враховуючи більшу вагу і довжину металевої струни роялю.

Подібним чином, ці швидкі, легкі повторювані ноти більш природним чином видобуваються на *янцині*, де виконавець використовує дві палички. Піаністи можуть використовувати делікатний дотик, щоб створити крихкий

звук, що викликає колористику, вібрацію, резонанс і характерну артикуляцію або інтонацію як *пiби*, так і *янциня*.

Ця тема відображає слова з кантати:

«Я можу лише рятувати дітей та старих
і піклуватися про них.

Біжи! Тікай! Бережи своє життя.

Наших батьків та матерів вбивають.

Я загубився і не можу повернутися додому» (цит. за: Shan Bai, 2006: 25).

Інтенсивність і пафос партії сольного фортепіано підсилюється оркестром з його рухливими струнними тремоло та звуком валторни. Цей оркестровий прийом використовується у струнних тремоло для посилення висловлювання фортепіано. Акорди в нижньому регістрі у соліста разом із приглушеними мідними духовими перетворюють атмосферу на похмуру й катастрофічну, що спричинено ворогом. Кульмінацією цієї частини виступає зворушливий плач страждаючої жінки, яка уособлює батьківщину.

Монолог героїні у сольній партії утворює сумну і глибоко виразну мелодію, близьку за характером до народної пісні. Тут також панує віртуозний склад фортепіанної фактури, включаючи широкі масивні акорди, октави, швидкі пасажні побудови. Багатошаровий виклад, заснований на принципах мелодійного розгортання, вимагає від виконавця посилення пісенно-ансамблевого інтонування всіх верств фактури. Колористичне збагачення на основі барвистого голосоведіння і особливого реєстрового розташування гармонії підкреслює резонантність обертонових нашарувань фортепіанної звучності.

Поступово музика наповнюється великим драматизмом, фактура соліста насичується акордами. У такій акордовій техніці на першому плані – співвідношення тембрів і звукових барв, складових акорд, стрункість одночасного звучання і висвітлення потрібного голосу. Таким чином, в концертному викладі сольної партії фортепіано спостерігається багатство

звукових шарів через насиченість співочих ліній та надскладних віртуозних прийомів.

Музика відображає зміст тексту хору, де тон висловлення подібний до крику і божевілья:

«У тебе і мене немає причин
для ненависті чи ворожнечі.
Проте ти вбив усіх моїх дорогих родичів.
Чому я живу, позбавлений духу,
без сенсу життя?» (цит. за: Chen Shing-Lin, 1995: 68).

Сі Сінхай наголошував, що в цій темі він спирався на «той самий дух плачу, що є в таких народних піснях, як “Мень Цзян Ну”. Однак в мелодії другої теми горе і печаль Мен Цзян Ну підняті до рівня пафосу і агонії» (Xian Xinghai, 1978: 63). Як відомо, народна пісня-плач «Мень Цзян Ну» розповідає про страждання головної героїні, коли імператор Цинь (221-210 до н.е.) змусив її чоловіка на довгі роки покинути свій дім через будівництво Великої китайської стіни. Мен Цзян Ну ходила у продовж стіни довгі кілометри, щоб побачити свого чоловіка та принести йому теплий зимовий одяг. Вона співала цю мелодію, щоб висловити своє горе. У пісні розповідалося, що її спів та плач розіб'ють Велику Стіну (Chen Shing-Lin, 1995: 67).

Тема концерту відображає дух хорової лірики кантати:

«Дикий вітер, ах! Не кричи.
Чорні хмари, ах! Не ховайся.
Жовта Ріка, ах! Не плач» (цит. за: Shan Bai, 2006: 29).

Сі Сінхай втілив у хорову музику мовні тони та видихаючі вигуки «ах» з віршу-першоджерела. Відбувається звернення до сил природи – до вітру, хмар, річки. Ці вигуки супроводжуються сильними людськими емоціями. Перша фраза на повторюваних звуках, адресована вітру, відображає дух боротьби. У другій фразі, де є звернення до чорних хмар, спостерігаються постійні зміни гармоній. Третя фраза, що зображує ріку, – з довгим розвитком, доходить до найвищого ступеня напруги. Завершує частину драматичне *tutti*

оркестру разом з лунаючими октавами, стрімкими гамами, потужними акордами фортепіано. Імпульс ламаних акордів підтримує тематичне висловлювання та приводить музику до завершення величної звучності.

Фінал концерту «Захист Жовтої ріки» – емоційно напружена музична картина народного гніву, могутнього підйому патріотичних почуттів. Ця частина є закликом до об'єднання китайської нації для боротьби із вторгненням ворога. Ця кульмінаційна частина концерту написана у формі теми з варіаціями, зі вступом і заключною кодою. Сім варіацій перериваються сольними епізодами фортепіано.

Музика відкривається блискучим коротким оркестровим вступом із мелодією «Схід червоний», тоді як у підзаголовку йдеться: «Голова Мао викликає людей на бій». У вступі фортепіано довге проходження швидких і блискучих октав позначає підтримку справи Мао народними масами. Сильна, емоційно напружена музична картина народного гніву, могутнього підйому патріотичних почуттів. Героїчний дух звернений до Жовтої ріки – гордості китайського народу.

Як і в попередній частині, після невеликого оркестрового вступу слідує суперсладна каденція соліста, що складається з октавних *martellato*. Далі звучить головна тема частини. В її основі лежить вольова, енергійна поспівка, яка отримує в ході музичної дії широкий розвиток. Тема в партії соліста написана акордами в широкому розташуванні, тому й сама фортепіанна фактура виглядає як вокально-хорова партитура.

Функціонально-диференційована діяльність голосів фактури підвищує відповідальність виконавця за її найдрібніші деталі. Завданнями виконання стають розподіл голосів за ступенем смислової цінності і звукова диференціація штрихів і динамічних відтінків фактурної вертикалі. У передачі мелодійного рельєфу набувають значення стійкі риси мелодій, їх індивідуалізація під впливом образно-програмного задуму. В інтерпретації ритму виділяються його образна роль, індивідуалізація ритмічної партитури

голосів і метричний регламент хорового ладу звучання, танцювальна специфіка ритму.

Дублювання – одночасне виконання тематизму в партіях фортепіано та оркестру – використовується для посилення звуку й динамізації фактурного викладу, що надає особливого об'єму та монументальності звучанню. Нарешті, у коді фортепіано грає потужні рішучі низхідні октави тріолями. Це виводить слухача до кульмінаційної точки драматургії Концерту – переможної святкової події у вигляді переможного маршу. У коді затверджується апофеоз. Партія соліста надзвичайно складна, насичена акордами і октавами.

Необхідно відзначити, що найбільш цікавою визнана його первісна версія – та, що була представлена колективом авторів у виконавській редакції Ін Чензуна. Піаніст став першим і до сьогодні вважається кращим виконавцем цього твору. На батьківщині його вважають представником романтичних традицій піанізму, підтвердженням цьому стала участь музиканта у колективній творчій роботі над фортепіанним концертом «Жовта ріка»². З романтизмом концерт також пов'язують ідеї морального служіння мистецтва народу, ідеї просвітництва; суб'єктивно-ліричний зміст музики в третій частині, підвищений емоційний тонус вираження і перебільшення, «романтизація» позитивного, трактування форми, підхід до проблем виразних засобів.

Отже, композиційна побудова та жанрова стилістика фортепіанного концерту «Жовта ріка», створеного на основі однойменної кантати Сі Сінхая, має ознаки програмної сюїти через оповідальну послідовність розділів. Сама музика частково укорінена в китайському народному стилі, а заголовки чотирьох частин програмні, які нагадують сцени природи та історичних подій, відповідно до традиційно китайської естетики використання поетичних назв. З другого боку, відчувається вплив європейського чотиричастинного

² Такий вид колективної композиторської (та виконавської) практики був розповсюджений у романтичній традиції XIX століття (наприклад, «Гексамерон») і зовсім не характерний для сучасного західного мистецтва.

симфонічного циклу через темпові співвідношення частин: жвава – лірична – скерцозно-драматична – швидкий фінал.

Вплив вокально-оркестрового першоджерела зумовив наявність у Концерті тематизму китайської народної музики, ладової основи пентатоніки, трудових та революційних пісень, звукового образу традиційних китайських інструментів. Незважаючи на національну ладову забарвленість музики, у фортепіанному творі з оркестром відчувається значний вплив європейських романтичних традицій Ф. Ліста та Ф. Шопена.

Синтез піаністичних основ романтизму з ігровими прийомами наслідування китайських інструментів збагатив арсенал піаністичних звукових засобів, розширив темброво-колористичну палітру інструмента й симфонічного оркестру. Це дозволяє говорити про те, що фортепіанний концерт «Жовта ріка» можна розглядати як китайський національний варіант симфонічної поеми в романтичному дусі. Він наслідує від традицій Ф. Ліста та його послідовників саму ідею програмності як засобу створення музики з позамузичним сюжетом, метод звукової колористики, тембрової виразності і свободу форми.

Однак китайський програмний твір наповнений абсолютно іншим (порівняно з європейськими програмними творами) змістом: національними символами, колективним пафосом, мелодикою на основі пентатоніки і тембровим світом традиційних китайських інструментів. Таким чином, концерт є яскравим прикладом культурного синтезу, де західна музична форма та принцип програмності були втіленням глибокого національного начала.

Програмність, що виступає головним концептом пізнання музичного смислу, виявляє в Концерті національно характерні ознаки, стає провідним фактором у розумінні їх своєрідних ідейно-змістовних і музично-мовних аспектів, впливає на структуру й темброву драматургію твору.

Програмність послідовно проявляється і як опис, зображення, і одухотворений поетичний вираз. Образно-емоційний і звукотворчий аспекти втілення змісту твору тісно пов'язані програмно: все більша конкретизація

зовнішньозорового аспекту, детально-витончене перенесення образів зовнішнього світу в звучання поєднуються з розширенням і поглибленням емоційного спектра образних асоціацій. При цьому кожний виразний прийом музичної мови стає засобом звукозображальної передачі образу. Одним із «стратегічних» завдань фортепіано в концерті стало не просто бути солістом, а «замінити» цілий оркестр китайських інструментів (*гучжен, піба, діцзі*), що робить програмність не лише сюжетною, а й темброво-національною.

Висновки до Розділу 2

У представленому розділі була зроблена спроба оцінити роль програмності у фортепіанному концерті «Жовта ріка» як з огляду на його історичну місію, так і шляхом вивчення генезису його музичного стилю. Цей концерт – вагоме свідчення про китайські історичні, політичні та культурні цінності. Історія створення Концерту під час Культурної революції – це драма боротьби мистецтва з ідеологією.

Легенда про те, як Ін Чензун «урятував» фортепіано, надає твору силу культурного маніфесту, символу виживання китайської ідентичності в умовах ізоляції. Жоден інший твір не несе на собі такого важкого і водночас тріумфального історичного багажу. Завдяки гастролям Ін Чензуна на Заході, вже після прем'єри, «Жовта ріка» стала першим китайським фортепіанним концертом, який отримав широку світову популярність. Твір став «візитівкою» не лише китайської фортепіанної музики, але й китайської культури в цілому для кількох поколінь іноземних слухачів.

Концерт складається з чотирьох частин, кожену з яких можна представити як окрему програмну поему для симфонічного оркестру і фортепіано. Твір народився в умовах політичної цензури та державного замовлення під час Культурної революції. Його програмність була не лише художнім вибором, а й способом «легалізувати» західний інструмент, обернувши його на службу національній ідеології.

Отже, загальна програма в концерті утворює масштабне звукове полотно колективного національного епосу: Жовта ріка – не просто річка, а архетип, символ Китаю, його народу, його історії і стійкості, сюжет твору не підпорядкований індивідуальній драмі, він змальовує драму цілої нації під час війни. Це визначає монументальність, епічний масштаб і громадянський пафос твору. Хоча програмність – це основа китайського фортепіанного репертуару, фортепіанний концерт «Жовта ріка» можна назвати апогеєм цієї традиції, своєрідним «музичним пам'ятником» нації, який підняв китайську художню програмність на рівень громадянського епосу, що не має собі рівних за масштабом впливу та значущістю.

РОЗДІЛ 3

АНТРОПОЦЕНТРИЗМ ПРОГРАМНИХ ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТІВ: ВІД ПЕЙЗАЖУ ДО ІНТЕЛЕКТУАЛІЗМУ

3.1. Фортепіанний концерт «Гірський ліс» Лю Дуньнаня: оспівування національної ідеї крізь пейзажно-психологічну програмність

Видатний китайський композитор Лю Даньнань (Dun-nan Liu, 劉敦南) є автором таких відомих у світі творів, як фортепіанний концерт «Гірський ліс» (1979), оркестрова сюїта «Поема фантазії» (1982), фортепіанне тріо «П'ять п'єс для фортепіано, скрипки та віолончелі» (1987), симфонічна поема «Плач» (1990), балет «Лян Шань-Бо та Чжу Ін-Тай» (1997), дві сюїти для фортепіано (2002) та ін. Композитор народився 1940 року у м. Чунцинь, провінція Сичуань, Китай.

З 1957 року вивчав композицію у середній школі при Шанхайській консерваторії, 1966 року закінчив композиторський факультет Шанхайської консерваторії, де почав викладати з 1974 року разом із працею штатного композитора Шанхайського симфонічного оркестру. У 1983 році виїхав до США для подальшого навчання. У 1987 році, маючи відмінні результати навчання у магістратурі Університету Індіани, Лю Даньнань отримав стипендію аспірантури Чиказького університету, навчався у композитора та піаніста Іслі Блеквуда, у 1993 році здобув докторський ступінь. Нині він проживає у США.

Лю Дуньнань створив власну композиційну систему «Тональний дванадцятитоновий агрегат» (Dun-nan Liu, n.d.), яка є унікальною та має власний стиль. Твори композитора високо цінуються. Окрім фортепіанного концерту «Гірський ліс», сольна п'єса для арфи «Фантазія», написана на запрошення майстра арфи Сюзанни Макдональд для Другого Всесвітнього конгресу арфи в Ізраїлі в 1985 році, була схвалена критиками як «одна з небагатьох чудових творів для арфи останнього часу» (Там само). Фортепіанна

сюїта «Дитячі ритми – для піаніста ХХІ століття» (2002) обрана як обов’язкова для репертуару в Програмі гри на фортепіано 2007 року, що й отримала Почесну грамоту від Асоціації вчителів музики Каліфорнії (Там само).

Серед найбільш значущих композицій митця – Концерт «Гірський ліс» для фортепіано з оркестром, який був відзначений (перше місце) на Першому національному конкурсі симфонічних творів у Китаї в 1981 році (Dun-nan Liu, n.d.). У 1993 році китайські музиканти визначили цей твір «як один із національних шедеврів ХХ століття» (Лю Те, 2015: 3) та включили його до переліку «Китайських класичних музичних творів ХХ століття» (Там само). З того часу Концерт перебуває в колі постійної уваги виконавців і музикознавців. Між тим, «Гірський ліс» за своїм художнім рівнем має право на збільшення кола слухачів і виконавців за межами Китаю, оскільки «включення сучасних фортепіанних творів до репертуару сприяє розширенню і збагаченню виконавських прийомів, розвитку творчого потенціалу піаніста» (Чернявська, Тимофєєва, 2022: 53).

Звертаючись до західної моделі тричастинного концерту для фортепіано з оркестром, композитор не тільки дає твору назву «Гірський ліс», а й наділяє назвою кожную частину. Важливим є розгляд програмного мислення композитора в аспекті реалізації його специфіки через загальну програмну складову назви твору, кожної частини та інших чинників, що розкривають художній зміст та авторський задум Концерту.

Історія створення фортепіанного концерту «Гірський ліс» пов’язана із півднем Китаю – місцем, де народився композитор. З дитинства Лю Дунньнань захоплювався природою і народними звичаями свого рідного регіону. У 1978 році музикант розпочав збирати фольклорний матеріал на батьківщині, особливо його приваблювали «летючі пісні» *фейге* (飞歌) народу *мяо*.

У травні 1979 року композитор завершив створення фортепіанного концерту «Гірський ліс», в якому втілив всю поетичну красу свого рідного краю. У червні того ж року Концерт був вперше виконаний у Шанхаї місцевим симфонічним оркестром під орудою диригента – Хуан Іцзюня, партію

фортепіано виконував Лу Саньцін (Лю Дуньнань, 1980). Твір швидко став дуже популярним в Китаї та отримав вищу нагороду на Першому всекитайському конкурсі симфонічних творів у 1981 році.

Емоції, що втілені у фортепіанному концерті «Гірський ліс», не обмежуються особистим емоційним світом композитора, а також пов'язані з епохою, народом, суспільством. Наприклад, свіжість, що розкривається в темі вступу, змушує згадувати весну після суворої зими, що знову наповнилася молодісною силою та сповнена надій. Серце композитора «б'ється разом з пульсом народу та епохи» (Лі Ці, 2004а: 35).

Щира любов до рідної землі та високе почуття оптимізму щодо майбутнього породили мелодії концерту. Слухаючи «Гірський ліс», «ми відчуваємо принадний весняний дух, що йде назустріч, “нічні розмови” з теплим, дружнім тоном, унікальні колоритні веселоці, властиві Батьківщині 1980-х років. Прославляючи безмежну красу природи, ми не можемо не любити ще більше землю, гірський ліс, що виховали нас – нашу любов Батьківщину. Так реалізується висловлювання високої теми патріотизму» (Там само).

У фортепіанний концерт «Гірський ліс» Лю Дуньнаня домінує «прагнення до єдності художнього цілого, в якому національний стиль постає не як сукупність окремих етнічних ознак, а як цілісна система музичного мислення» (Там само : 32). Твір складається з трьох частин: перша – «Весна в гірському лісі», друга – «Нічна бесіда в гірському лісі», третя – «Свято в гірському лісі». Таким чином, «Гірський ліс» все ще відображає структурні принципи класичної сонатної форми.

Перша частина включає яскравий, помірний за темпом вступ і жваве сонатні *Allegro*, друга частина – фантазійне *Adagio* у складній тричастинній формі, третя частина – гаряче *Allegretto*, наближене до рондо-сонатни. Така послідовність частин фактично є відображенням у музиці процесу розвитку та змін подій: зав'язка, рух, кульмінація, розв'язка. При цьому композитор не обмежується формальним наслідуванням західноєвропейської жанрової

моделі концерту «швидко–повільно–швидко», а прагне створити цілісний художній образ, у якому музичний матеріал, форма та драматургія підпорядковані єдиному смислового задуму. Важливо, що цей образ є не ілюстративним «описом природи», а своєрідною музичною репрезентацією особливого типу світовідчуття, властивого традиційній китайській естетиці, де природа, людина й час перебувають у стані гармонійної взаємодії.

В концертах з образними назвами все починається від пейзажу, який психологізується, розкриваючи внутрішні почуття автору. У такому творі найвитонченіший задум надає музиці неймовірної сили, бо зворушує душу. Музична мова Лю Дуньняна орієнтована на ретельну опрацьованість художніх прийомів, намагається розкрити різноманітні виражальні можливості, що містяться в самому основному музичному матеріалі. Всі теми у концерті «мають кровний внутрішній зв'язок» (Там само: 36) і згідно ретельно продуманої загальної структури музика стає дуже логічною.

Саме тому програмність у «Гірському лісі» виявляється у логіці розгортання музичної форми. Драматургія циклу стає його програмним сценарієм, що дозволяє на рівні великої форми простежити, як образний задум трансформується в архітектоніку концерту. Ця установка безпосередньо впливає на трактування форми: конфліктна драматургія поступається місцем поступовому розгортанню образу, а симфонічний розвиток – образно-смісловій еволюції.

Фортепіанний концерт як великий жанр фортепіанної музики представляє найвищий рівень розвитку піанізму. Отже, використання фортепіанної техніки стає необхідним засобом демонстрації цього рівня. Одночасно це також важливий засіб вираження змісту твору та збагачення музичної виразності. Композитор демонструє свій талант у сфері фортепіанної виразності для створення музичних образів, розвитку музичної думки, вираження національного колориту тощо.

Застосування фортепіанної техніки нерозривно пов'язане з розгортанням музичної думки. У жанрі фортепіанного концерту зазвичай

передбачено каденцію для демонстрації художньо-віртуозних можливостей соліста. У китайській традиційній музиці техніка інструмента завжди пов'язана безпосередньо з мелодією, тому, наприклад, прийом варіювання з додаванням прикрас найчастіше використовується для розвитку музики. Однак, така практика фактично обмежує розвиток техніки, через що композитори поступово відходять від впливу цієї традиції, використовуючи західний творчий досвід для розвитку музики, роблячи каденцію розгорнутим розділом, де композитор зосереджено використовує фортепіанну техніку для вираження основної музичної думки.

Перша частина Концерту «Весна в гірському лісі» пов'язана з символами нового життєвого циклу, надії на світле майбутнє. Через пристрасне оспівування природної краси Південного Китаю композитор яскраво відображає відродження рідного краю після суворої зими, радість місцевих жителів через початок нового життєвого циклу. Частина написана у сонатній формі з розгорнутим вступом.

На відміну від класичного європейського концерту, де сонатна форма першої частини зазвичай ґрунтується на контрастному зіставленні тем, у «Гірському лісі» тематичні образи співвідносяться як різні стани одного художнього цілого. Така відсутність вираженої драматичної напруги свідчить про ліричний тип сонатної форми, де переважає відчуття поступового розгортання пейзажу, в якому музичний рух нагадує зміну станів споглядання. Звукопис величних та безкрайніх гір і річок, картин життя національних меншин поступово стає характеристикою їхнього внутрішнього світу. Для цього композитор широко використовує прийом, де «початок частини в основному зосереджений на описі природних краєвидів, потім переходить до вираження внутрішніх почуттів композитора» (Лю Те, 2015: 3).

Вступ вводить слухачів у хвилюючу весняну атмосферу. Твір починається з яскравого, потужного, закликального мотиву, ніби зворушливий поклик: весна прийшла. Тут задіяно всі мідні духові інструменти, тембр свіжий, а звучання дуже могутнє. Початок твору із потужного звучання мідних

духових інструментів створює музичний образ величезної країни з рядами гір. Музичний колорит глибокий та широкий, симфонічна фактура величезна та потужна.

Мідні духові виконують головну мелодію, що безпосередньо побудована на звукоряді пісень *фейге*. Вона є своєрідним «інтонаційним зерном» для тематизму всього концерту. З'являються інтонації ладу, які накладаються один на одного, утворюючи акорд зі співіснуванням великої та малої терції на основному тоні. Виникає звукова сполука, що містить зіткнення малої секунди, створює різке відчуття дисонансу, але водночас має дивну силу згуртованості. Саме ця «єдність протилежностей» надає цій звуковій вертикалі індивідуальності та національного забарвлення, стаючи основним гармонійним підґрунтям усього концерту.

У партії фортепіано з перших звуків виникає відчуття неймовірного простору через поєднання крайніх регістрів інструменту. Під час гри слід повністю вивільнити резонанс фортепіано, щоб досягти величезного звукового ефекту в нашарованих акордах. З першого мотиву вступу народжується головна партія експозиції. Вона має скерцозний – легкий, свіжий, жвавий і граціозний характер, «ніби зображує кроки людей, що біжать по лісу» (Лю Те, 2015: 7).

У вступі містяться стрибки звуків, що виходять за межі октави, утворюючи різку мелодійну лінію, що також є вираженням широких почуттів. Ця безмежно радісна друга тема першої частини розвивається на інверсійній інтонації з рухом вниз. Вона з'являється у струнних у викладі послідовних септакордів, її звучання потужне, мелодія лірична та співуча.

Музика несе співучий характер, нагадуючи прекрасну картину весни в гірському лісі. Партія соліста насичена віртуозними пасажами, складними стрибками, зображуючи легкий, жвавий, танцювальний та яскравий музичний образ. Галасливий та жвавий тембр змальовує картини життя національних меншин. Мелодія з підйомами та спадами, посилена інтервалами терції або кварта, може створювати враження активного національного танцю. Коли у

фортепіано розгортаються стрибки вгору та вниз навколо основного тону акорду, терції та кварта поглиблюють відчуття звукового колориту. Під час гри сильна частка виконується силою передпліччя, слабка частка – силою зап'ястя, а на сильній частці робиться стабільна та точна опора. Піаніст має чітко визначити відношення сильної та слабкої часток у розмірі 6/8, 3 долі як одну групу, центр ваги падає на сильну частку, потім передається на наступні дві долі.

Ладотональне забарвлення першої частини концерту ґрунтується на поєднанні модальності та функціональної гармонії. У сполучній партії шестиступенева пентатоновий звукоряд не тільки надає музиці національного колориту, а й розмиває загальний тональний план. Побічна партія, побудована на довгій мелодійній лінії, створює радісну та гармонійну музичну атмосферу, вона виконується спочатку флейтою-пікколо та кларнетом, а потім – фортепіано. Довгі тривалості звуку, плавний та текучий тембр створюють звукову картину любові національних меншин та композитора до рідної землі. Флейта-пікколо з її високою теситурою посилює емоційність, струнні за допомогою *pizzicato* підсилюють ефект величності. Згодом, на тлі безперервного, бурхливого руху фортепіано, струнні виконують тему вступу.

Розробка побудована переважно на матеріалі побічної партії у вигляді діалогів між солістом і оркестром. Цей розділ дуже короткий, він не містить внутрішнього конфлікту, а слугує розвитком ліричної складової загального музичного образу. Реприза починається із проведення головної партії в скороченому вигляді. В цьому розділі важливу роль набуває тембри дерев'яних духових інструментів, які «вибудовують» загальну лінію перегукувань від низького регістру до високого. Після цього до них додаються струнні інструменти, разом вони переходять до побічної партії.

Основним художнім прийомом образної характеристики стає чергуванням різних інструментів як звукове втілення весняних звуків природи. В цьому гармонійному середовищі вимальовується образ людей, сповнених радості, вони співають та танцюють, зливаючись з безмежними гірськими

лісами.

У коді розробляється матеріал головної теми експозиції зі змінами, утворюючи дзеркальне відображення матеріалу головної теми експозиції, із послабленням звучання, створюючи відчуття відлуння та туману, приводячи частину до завершення. Інтенаційна інверсія тематичного матеріалу приводить до змін внутрішньої структури мелодії, її висхідний рух стає низхідним, супроводжуючись поступовим сповільненням та послабленням, створюючи звуковий ефект відлуння, щебетання птахів та аромату квітів. Наприкінці несподіваний сплеск динаміки від *ppp* до *ff* збуджує швидкий терцієвий рух вгору, супроводжуючись короткими восьмими нотами акордів, завершує всю частину.

Друга частина Концерту «Нічна бесіда в гірському лісі» – лірико-поетична, фантазійна та внутрішньо зосереджена. Вона відіграє особливу роль у загальній драматургії циклу, оскільки її образний зміст пов'язаний з асоціаціями спогаду, молитви, внутрішнього діалогу, що робить її своєрідним смисловим центром циклу. У цьому контексті повільна частина, написана у складній тричастинній формі зі скороченою репризою, перестає бути лише контрастом до крайніх і набуває значення внутрішнього простору, в якому осмислюється попередній і готується наступний музичний розвиток.

Вся музика до найменших деталей майстерно зображує глибокий і щирий образ «нічних розмов». Медитативну атмосферу створюють витончені тремоло струнних інструментів, що виконуються у верхньому регістрі. На їх прозорому тлі соло кларнету виконує спокійну, глибоку, фантазійну головну тему, яка починається з тону *чжі*, який рухається вгору, досягає вершини, а потім спадає.

Мелодична лінія формується навколо тонів *чжі*, *гун* і *цзюе*, закінчуючись на *чжі*. Мелодія плавно піднімається та опускається в межах октави з невеликими хвилями, що відповідає атмосфері «ночі». Після кларнету тема переходить до фортепіано а плтім буде проходити у соло-віолончелі та скрипки. Прозорі хроматичні рухи вниз паралельними квартами у верхньому

регістрі фортепіано нагадують легкий загадковий нічний вітерець, що злегка дме з гілок дерев.

Символ ночі в китайській культурі асоціюється зі спокоєм, часом роздумів, сімейної єдності – невід’ємними складовими національного художнього світогляду: «досконало гармонійний світ природи тим яскравіше виявляє швидкоплинність і мізерність людських переживань у порівнянні з вічністю. Людина зі своїми внутрішніми конфліктами немовби розчиняється у вищій красі натури» (Лу Цзе, 2017: 169).

Найбільш виразно програмний характер драматургії виявляється у *фіналі* Концерту «Свято в гірському лісі», що зображує жваву картину народного гуляння. Тут яскраво втілюється ритуально-обрядова (за Лу Цзе) концептосфера китайської програмної музики, що «розкривається через жанрові знаки-символи національного фольклору <...>, акцентується здебільшого найрізноманітнішими типами рухової активності» (Лу Цзе, 2017: 169).

Третя частина, написана у формі рондо-сонати, має чітко окреслений «сценарій» послідовності образів: святковий танець, гуляння, урочисту церемонію, піднесення та концентрація емоційного стану. Композитор розкладає мелодію на кілька тембрових шарів, «її звучання нагадує радісну та жваву, зворушливу сцену змагань на лушенях у народності *мяо*» (Лі Ці, 2004а : 28). У вступі Лю Дуньнань досягає витонченого колориту через оригінальне інструментування: чотири валторни з литаврами та низькі струнні – віолончель і контрабас.

У фортепіанній партії композитор широко використовує синкопи під октавами та великими акордами для створення особливої святкової атмосфери. Під час виконання необхідно чітко визначити місце сильної частки в синкопованому ритмі, і зосередити на ній силу. Національний характер музичного ритму заснований на синкопах із затриманою сильною часткою, яскраво змальовує пісня і танці народу *мяо*. Вдало використані розміри 5/8, 7/8 відображають шалені танцювальні почуття. Синкоповані фрази під октавами

створюють блискучу та величну звукову атмосферу. Конфлікт і протиріччя між синкопованим акцентом і метричним акцентом корисні для розвитку музики, зміни колориту мелодії та підвищення виразності музики. Окрім синкопованого ритму, у творі також зустрічається велика кількість тріолей, під час виконання твору також слід звертати увагу на їх ритмічні особливості та закономірності сильних і слабких часток.

В цілому, у фіналі не тільки часто змінюється метр, використовується зміна акцентів, щоб порушити закономірності сильних і слабких часток єдиного метру, але й часто відбуваються модуляції, сприяючи різноманітності музичних емоцій та настроїв.

Метро-ритмічну організацію цього твору можна узагальнити як вільний метр і постійно мінливий метр. Багаторазова зміна метру сприяє зміні музичному розвитку, посилює виразність музики, разом з тим, певною мірою ускладнює досягнення цілісності твору та єдності темпу під час виконання. У творі багаторазово використовуються п'ятидольний та семидольний розміри, такий асиметричний метр є особливістю танців національних меншин і часто зустрічається в їх танцях.

Композитор приділяє увагу горизонтальному розвитку гармонії, адаптує традиційну гармонію до стилістичних особливостей національної музики, послаблює функціональність традиційної гармонії, щоб підкреслити колорит мелодичної лінії. Автор використовує фортепіанні октавні акорди з секундою для зображення шумного святкового дзвону барабанів. Він також використовує накладені акорди, утворені сполученням двох чистих кварт в межах однієї октави, намагаючись імітувати акорди *ніби*. Все це свідчить про те, що автор, виходячи з практичних потреб вираження, не обмежується старим, не робить нове заради нового, зберігаючи відчуття доречної міри.

Важливого значення у фіналі набуває і поліфонічний розвиток, який використовується як засіб розробки музичного матеріалу. Варіювання є одним із прийомів розвитку музики, воно робить акцент на єдності, підкреслюючи, що в розвитку є як однаковість, так і зміни, вимагаючи збереження контуру,

структури та масштабу початкового викладу. Окрім варіювання, у творі також використовується метод секвенції, в основному мелодійної секвенції. Секвенція означає появу одного й того ж музичного фрагменту на різній висоті, це хороший помічник для подальшого розвитку мелодії, так само, як і варіювання, вона шукає єдність у змінах та зміни в єдності. Також використовується метод розширення теми, в основному під час повторення, де її тривалість збільшується вдвічі. При цьому метр змінюється з 5/4 на 5/2, за рахунок чого здійснюється більш повільний виклад музичної думки, що виявляє урочисту велич, рішучість, повноту та міцність звучання, ще раз демонструючи важливість теми.

Композитор «застосовує прийом поєднання реального та уявного» (Лю Те, 2015: 25), яскраво відтворюючи звукову картину святкового видовища, безпосередньо апелюючи до позамузичних уявлень – народного свята, ритуалу, колективної дії. Згодом він повною мірою розкриває експресивний потенціал існуючої теми, підводячи твір до хвилюючої кульмінації та завершуючи його в гарячому, оптимістичному настрої. Незважаючи на те, що характер головної теми першої частини у фіналі змінений, фактично вона має чітку спорідненість з тематичним «зерном» вступу. Легка та спритна інтонація другої теми також походить із заключної частини теми вступу.

Фортепіанний концерт «Гірський ліс» демонструє такі характеристики музики народу *мяо*:

- у тематизмі широко використовується музичний матеріал «летючої пісні» *фейге*; у гармонії та ладі посиляється вплив пентатоніки з двома терцієвими тонами, яку часто називають гамою *мяо* – «чотириступенева гамма плюс рухливі ступені» (Там само: 31);
- у метроритмічній організації застосовується «вільний безрозмірний» та «постійно мінливий розмір, що має початковий розмір» (Там само);
- у музичній образності панує явище музики *мяо* «музика – це музика в церемонії, церемонія – це церемонія, наповнена музикою, зміст

церемонії виражається через музику» (Там само);

– у музичній думці ментальне прагнення народу *мяо* занепокоєння «бути забутим» (Там само), відображаючи любов та тугу композитора до рідної землі.

Однією з ключових ознак програмності фортепіанного концерту «Гірський ліс» є специфічний тип тематизму, в якому інтонаційна структура безпосередньо пов'язана з образним задумом твору. Теми концерту не є нейтральними з погляду смислу: вони від початку несуть у собі чітко окреслені культурні та пейзажні асоціації, що зумовлює як характер їх викладу, так і способи подальшого розвитку.

Походження основного тематичного матеріалу Концерту вказує на народну музичну традицію *мяо*, зокрема з так званих «летючих пісень» *фейге* (飞歌), що побутують у гірських районах (Лю Те, 2015: 23). Однак композитор інтегрує народний матеріал в симфонічний твір не шляхом прямого цитування, а через глибинну інтонаційну спорідненість, що забезпечує єдність циклу й національну ідентичність музичної мови.

Народні пісні *мяо* поділяються на два типи: любовні мелодії, які в східному Гуйчжоу називаються «летючою піснею», та оповідні мелодії, які визначають як «рівнинний звук» (Лю Те, 2015: 22). Ці пісні відзначаються широкими інтервальними ходами, спрямованістю мелодичної лінії вгору та особливою манерою інтонування, пов'язаною з виконанням на відкритому просторі. Метроритмічна організація музичного фольклору *мяо* в основному належить до «вільного безрозмірного» та «постійно мінливого розміру» (там само), що має початковий розмір; форма мелодії формується спільним зусиллям звуковисотної лінії та ритму і є основним елементом, що демонструє різноманітний та мінливий стиль пісень.

Дослідниця Лі Ці (2004а) стверджує, що інтонації народних пісень *фейге* народу *мяо* мали великий вплив на музичний стиль «Гірського лісу», «ставши його фундаментом» (Лі Ці, 2004а: 9). Особливістю звукоряду *фейге* є пентатоніка з «співіснуванням» «ковзаючого» терцієвого тону, від

«звичайного» – до зниженого. На думку Лі Ці (2004), його інтонація «має безмовне, чарівне значення простори, порожнечі, краси тощо. Це, мабуть, результат довгострокового спостереження та впливу природи народу *мяо*, що поколіннями працював та жив у “гірському лісі”» (Лі Ці, 2004: 9). Характерна ладова особливість *фейге* відтворена у Концерті: композитор використовує тональну основу – Сі-бемоль мажор, створюючи восьмиступеневий звукоряд з двома терцієвими тонами.

Показовим є початок концерту, де тема відкривається октавним рухом у висхідному напрямку. Така інтонаційна модель безпосередньо відповідає вокальній традиції гірської пісні, спрямованої «вдалечінь», що створює відчуття простору та відлуння. У цьому контексті октава набуває образної функції лейтінтонації гірського ландшафту. Важливо, що з цього первинного інтонаційного зерна вибудовується тематизм усього циклу, оскільки музичний матеріал наступних частин споріднений з темою вступу та може бути зведений до спільної інтонаційної основи. Таке тематичне споріднення забезпечує єдність циклу і цілісність образного розвитку.

Процес симфонічного розгортання тем у Концерті характеризується переважно варіаційним типом: замість конфліктного зіставлення композитор використовує регістрові зміни, ритмічні модифікації та перетворення фактурного малюнку тощо. При цьому кожна трансформація супроводжується новими звукозображальними прийомами та образними асоціаціями, які можна характеризувати як відлуння, пташиний спів, легкий подих вітру, аромат квітів тощо. Таким чином, тематизм у творі виконує функцію інтонаційного носія програми. Музичний розвиток є водночас і розвитком образу, а симфонічна логіка спрямована на поступове розкриття єдиного художнього простору.

Гармонічна мова фортепіанного концерту «Гірський ліс» є одним із найважливіших чинників формування програмної образності. Вона поєднує елементи тональної системи з ладовими принципами, притаманними народній музиці *мяо*, що створює особливе колористичне забарвлення звучання. У гармонічному мисленні композитора важливу роль відіграють «ковзаючі» тони

та допоміжні звуки, що використовуються переважно як колористичні елементи. У результаті гармонія набуває «живописного» характеру, змінюючи світлотінь і емоційний фон без різких функціональних зламів.

Не менш значущою є роль фактури. Масивні октавні комплекси, зіставлення крайніх регістрів і широкі акордові побудови створюють ефект просторового розгортання та акустичного відлуння. Такі піаністичні прийоми викликають асоціації з гірськими масивами та ущелинами, що природно вписується в образну концепцію твору.

У другій частині особливого значення набувають тонкі фактурні нашарування, хроматизовані лінії та плавні темброві переходи. Ці епізоди створюють атмосферу нічного спокою, внутрішнього зосередження та медитативного споглядання, де фактура функціонує не тільки як супровід мелодії, а й як самостійний носій образного змісту.

Отже, гармонія і фактура в концерті «Гірський ліс» виконують функцію звукового живопису, де музичні засоби замінюють словесний опис. Музична просторова перспектива передається через регістри, тембри, щільність/розрідженість звучання та гармонічні відхилення, що підсилює програмний зміст форми твору.

Логічним продовженням видається звернення до виконавського виміру, оскільки саме у фортепіанно-оркестровому відтворенні ці гармонічні й фактурні образи набувають конкретного акустичного втілення. Програмний характер фортепіанного концерту «Гірський ліс» виявляється у процесі звукового образотворення.

У першій та третій частинах одним з центральних елементів фортепіанної партії стає октавна техніка, що утворює єдину монументальну мелодичну лінію і разом із щільною оркестровою фактурою сприяє формуванню відчуття безкінечного простору гірського ландшафту. Артикуляція безпосередньо впливає на реалізацію звукової концепції твору, сприяючи створенню народнопісенного характеру тематизму.

Наприклад, у головній темі першої частини поєднання *staccato* та *legato*

у соліста і оркестру дозволяють зберегти співучість ліній навіть у розділеній відповідними штрихами вимові. У швидких розділах фіналу значної уваги також потребують синкоповані фігури, октавні *martellato* та віртуозні пасажі, що підпорядковуються ритмічній та образній ясності.

Фортепіанна педалізація формує темброву палітру концерту, збагачуючи звуковий колорит, подовжуючи та пом'якшуючи звучання солюючого інструменту. Особливо це відчувається у другій частині твору, де завдяки педалі створюються ефекти відлуння, просторової глибини та звукового колориту імпресіоністичної розмитості.

Фортепіанний концерт Лю Дуньнана «Гірський ліс» демонструє специфічний тип програмності, який не тільки характеризує загальний сюжет, а функціонує як внутрішній метод організації музичної форми та системоутворюючий принцип, що забезпечує органічний синтез структури, художнього образу та національного змісту.

Завдяки програмному мисленню композитору вдається поєднати західну жанрову модель фортепіанного концерту з традиційними естетичними уявленнями китайської культури. Таким чином, звертаючись до західної моделі тричастинного концерту для фортепіано з оркестром, композитор втілює принцип програмності, реалізуючи його як важливу рису національного мислення та естетики.

В цілому принцип програмності у фортепіанному концерті «Гірський ліс» реалізується на декількох взаємопов'язаних рівнях – драматургічному, тематичному, гармонічно-фактурному і виконавському. Усі зазначені рівні взаємодіють у межах єдиного програмного задуму, який забезпечує національну самобутність західного концертного жанру без втрати його симфонічної масштабності.

Так, на рівні циклу програмність виявляється у драматургічній організації частин, які можна трактувати як розвиток єдиного сюжетного сценарію: від життєрадісного руху – через внутрішнє споглядання – до колективного святкового узагальнення. На рівні тематизму реалізація

відбувається через використання інтонаційного ядра, пов'язаного з народною музикою *мяо*, – своєрідного ментального коду, що пронизує всі частини циклу й забезпечує образну та структурну єдність.

Гармонія і фактура відображають процес відтворення звукового живопису й просторового мислення, безпосередньо беруть участь у формуванні музичного образу як культурного символу. Виконавська техніка у концерті «Гірський ліс» постає невід'ємною складовою програмного мислення: через артикуляцію, педалізацію, динаміку й агогіку виконавець відтворює просторові, пейзажні та емоційні образи, закладені автором.

Таким чином, програмність у «Гірському лісі» Лю Дуньняня стає ефективним інструментом втілення національних ідей у жанрі фортепіанного концерту, дозволяючи відтворити у монументальній симфонічній композиції глибинні культурні традиції Китаю.

3.2. Перший фортепіанний концерт Чжао Сяошена «Бог надії»: втілення філософсько-концептуального типу програмності

Видатний китайський композитор, піаніст і педагог Чжао Сяошен збагатив національне фортепіанне мистецтво унікальними творами, в яких отримала втілення його система «Тайцзі» на основі додекафонної техніки у поєднанні з принципами китайської філософії. Одним з найяскравіших ілюстрацій композиторського методу майстра став його Перший фортепіанний концерт «Бог надії» (1985). Після повернення з США композитор відчував, що академічна музика в Китаї знаходиться у занепаді, що викликало у музиканта депресію і він не міг створювати музику.

Пропозиція написати фортепіанний концерт у 1985 році стала для нього справжнім порятунком, що відобразилося й у назві твору «Бог надії». Дана метафора виявилася маніфестом самого композитора. Це – надія на відродження китайської академічної музики, надія на те, що можна поєднати китайську ідентичність із сучасними світовими техніками. Дослідник Фан

Чживен у статті «“Надія” сублімується в синергії – короткий аналіз “Теорії синергії” Чжао Сяошена в концерті “Бог надії”» (1986) наводить слова самого композитора, які є ключем розуміння його програмного задуму: «Тільки маючи надію, можна прагнути... Це сила боротьби з долею... У житті людини є болісні випробування, палка любов і ненависть... але саме надія є рушійною силою. Я прагнув, щоб слухачі відчували вогняну пристрасть, незламну життєву силу...» (Фан Чживен, 1986: 22). Отже, концерт уособлює творчі пошуки китайських композиторів 1980х років: прагнення досягнути сучасну західну музичну мову, знаходячи при цьому власний голос та інтегруючи національну ідентичність на новому, більш складному рівні.

Ідея концерту «Бог надії» стала втіленням цілого комплексу філософсько-світоглядних та естетичних засад композитора, заснованих на стародавніх китайських категоріях Тайцзи та власній теорії «неоромантикомбінізму» Чжао Сяошена. Програмність у цьому творі виступає як основа математично-філософської моделі, що стає новим етапом в процесі інтерпретації для виконавця. Таким чином, виконавець повинен стати співтворцем твору, який балансує між суворим математичним викладом та інтуїтивним емоційним сприйняттям. Задля цього необхідно коротко розглянути складові та основні положення композиторської системи Чжао Сяошена.

«Тайцзі» (太极论) стала для композитора особливим випадком у межах теорії звукових множин, специфічною формою розвитку принципів звуковисотної організації музичного простору. У китайській філософії Велика межа Тайцзі позначає найвищий граничний стан буття, начало всіх начал, до появи сил *інь* – жіночої та *ян* – чоловічої (Вен Сюань Ді, 2005). Термін вперше зустрічається в одному з канонічних коментарів до *І-Цзіну* («Книги змін») – найстарішого з відомих в історії китайських філософських текстів. Концепція Тайцзі відображає універсальний закон світобудови: всі явища містять у собі протилежності (*інь-ян*), які взаємодіють, борються, але водночас взаємодоповнюють і породжують одна одну.

На відомій діаграмі Тайцзі це зображено у вигляді чорної (*інь*) та білої (*ян*) риб, кожна з яких має око протилежного кольору, що символізує взаємопроникнення: «в *інь* є *ян*, у *ян* є *інь*» (І-Цзін, 2006: 32). Заявлена в І-Цзін протилежність підкреслює закон дуальності світобудови, про що зазначено, «у Змінах є Велика межа, що народжує двійку образів. Двійка образів народжує чотири символи. Чотири символи народжують вісім триграм. Вісім триграм визначають щастя і нещастя. Щастя та нещастя породжують велике діяння» (І-Цзін, 2006: 397).

Для Чжао Сяошена цей вислів став основою для створення «новаторської композиційної техніки, в основу якої покладено принципи філософії *інь-ян* та система логіки, створеної та описаної в І-Цзін» (Цін Тянь, 130). Його композиторський метод був заснований на тропях як двох взаємодоповнюючих шеститонових комплексах, що символізують категорії *інь* та *ян*. Ці шестизвуччя, що виступають основою як звукорядів, так і акордів, стають своєрідною композиторською системою, яка базується на шістдесяти чотирьох гексаграмах з *І-Цзін*. Таким чином, беручи за відправну точку давньокитайську філософську систему, Чжао Сяошен створив власну композиторську стратегію і філософію, які глибоко втілюють специфіку китайських культурних сенсів у сучасне музичне мистецтво.

На переконання музиканта, стародавня китайська звуковисотна система дванадцять *люй* (тонів) відповідає теоретичному опису *люй* налаштувань звуку для набору дзвонів. В результаті він утворює символічну звукову систему *ян-інь*, що «відбиває глибокі знання історії і здатна пролити світло на композиції, що створюються в майбутньому» (Xu Keli, 2001: 68). Такий стародавній китайський принцип побудови *люй* можна пояснити за допомогою алгоритму «тричастинного доповнення та віднімання» (Там само: 87).

За звуком латунного дзвіночка, який виконує роль камертону, вибирається довжина струни і підбирається її натяг. Довжина наступної струни повинна становити дві третини від початкової, а ще одна – подовжується до чотирьох третин. Перша укорочена струна відповідає поняттю

«підпорядкована сутність» і пов'язана з процесами *інь*, а друга – поняттю «переважаюча сутність» процесам *ян*.

Чжао Сяошен знайшов відповідність між стародавньою звуковисотною системою дванадцяти *люй* та сучасною дванадцятитоновною композиторською технікою. Технічним апаратом системи Чжао Сяошена стала «Теорія звукових множин» (音集论) (Ши Ян, 2012: 12). Ця теорія зі своєю унікальною термінологією та філософією стала своєрідною китайською адаптацією та розвитком західної теорії звуковисотних множин, створеної для вивчення атональної і додекафонної музики. Своєрідною «точкою перетину» старовинного і сучасного розуміння творчого процесу стало створення двох серій, кожна з яких визначає шість *люй ян* (*c-d-e-fis-gis-ais*) та шість *люй інь* (*cis-dis-f-g-a-h*).

Теорія звукових множин виявила сполучну ланку між тональністю та атональністю. Вона дозволяє інтегрувати атональні концепції в традиційну музику і, навпаки, вплітати традиційні елементи в атональну тканину. Композитор порівнює створення музики з будівництвом будинку: незалежно від кольору фарби чи матеріалу підлоги, спочатку треба закласти фундамент і звести стіни по цеглинці. У музиці таким фундаментом є висотна структура, яка професійно називається «базовою звуковою множиною» (Ши Ян, 2012: 24). Головна ідея техніки множин полягає в тому, що «інтервальний вміст» є базовим елементом висотної організації. Чжао Сяошен класифікує всі інтервали на сім категорій, позначаючи їх латинськими літерами.

«Теорія об'єднаних сил» виявилася концептуальним підґрунтям композиторської системи Чжао Сяошена. Як зазначає Ши Ян (2012), починаючи з XX століття, світове музичне мистецтво увійшло в період надзвичайних крайнощів, що характеризується стильовим плюралізмом та яскраво вираженою індивідуальністю. Це була епоха, сповнена трансформацій (Ши Ян, 2012: 16). Музика почала активно взаємодіяти з іншими видами

мистецтва – театром, живописом, поезією, літературою, скульптурою, – демонструючи дослідницький, бунтарський та мінливий характер.

Початок ХХ століття ознаменувався антиромантичними тенденціями. На тлі соціальних потрясінь, війн та загострення світових суперечностей композитори прагнули знайти нові методи творчості. Дослідник виокремлює дві великі революції в музиці цього періоду: «1890–1945 роки: відхід від впливу романтизму та “емансипація дисонансу”; 1945–1999 роки: проникнення технологій у музику та пошук нових акустичних просторів» (Ши Ян, 2012: 17). Ці процеси привели до проривів у пошуках форми, мелодики, гармонії, ритму, фактури та тембру. Однак, як зауважує автор, між композиторами та слухачами ніби виросла невидима стіна (Там само).

У ХХІ столітті в музичних колах сформувалися різні табори, зокрема «консерватори» та «авангардисти». Авангардисти прагнуть зламати традиції, використовуючи дисонанси, нерегулярні ритми та асиметричні структури, за що консерватори часто називають їх музику хаотичною. Проте Ши Ян (2012) наголошує, що сліпе прийняття або тотальне заперечення будь-якого з цих напрямів є вкрай категоричним і необґрунтованим (Ши Ян, 2012: 17).

Щоби правильно зрозуміти шляхи розвитку світової музики ХХ століття та її стильові тенденції, Чжао Сяошен узагальнив їх у вигляді п'яти пар опозиційних концептів, які отримали втілення у його фортепіанному концерті «Бог надії». Сам композитор вважає свій твір результатом «дослідження сучасного китайського націоналізму за допомогою “неоромантикомбінізму”» (Yan Kou, 2018: 102), що означає поєднання контрастуючих стилів або ідей в одній композиції через віднайдення рівноваги. Композитор створив цей термін сам, китайською воно звучить як «新浪漫主义合力论» (Там само). Результатом такої взаємодії стає «синергія» (合力), яка за Чжао Сяошеном є «не просто механічним змішуванням різних технік, а цілеспрямованим синтезом протилежностей (Схід-Захід, традиція-сучасність) в єдиному просторі-часі для

вираження емоцій сучасної людини під суворим раціональним контролем композитора» (Фан Чживен, 1986: 19).

Як бачимо, складна термінологія філософської системи композитора включає всі положення «Теорії об'єднаних сил». «Неоромантикомбінізм», що означає неоромантичний комбінізм, – концепція, яку Чжао Сяошен створив для пояснення своїх композицій у 1980-х роках. Загалом вона стосується поєднання контрастуючих стилів або ідей в одній композиції. Свою концепцію композитор виклав у трьох статтях (Чжао Сяошен, 1986a, 1986b, 1987).

Основна ідея «комбінізму» полягає в тому, щоб знайти рівновагу між контрастуючими ідеями. Чжао Сяошен вважає, що неоромантизм – це майбутня тенденція (Чжао Сяошен, 1986a: 125). Музика має повернутися до вираження емоцій, і музика має мати центр. Композитор впевнений, що в історії музики ХХ століття відбулися два великих зрушення: «перше – з 1900 по 1940 роки, друге – з 1945 по приблизно 1970-ті роки» (Там само). Основною тенденцією під час другого зрушення був бунт проти традиції.

Композитор визначає дві основні контрастуючі репрезентативні композиторські техніки сучасної музики, що представляють антиромантичний стиль, – серіалізм та алеаторіка. Контраст, на його переконання, полягає в першу чергу у відношенні до контролю базових «блоків» музики. Серіалізм застосовував повний контроль усіх музичних елементів, алеаторіка, навпаки, – не включала жодного контролю в музиці. Обидва. Однак нові техніки створили «величезну прірву між композиторами та звичайною аудиторією» (Там само).

Починаючи з 1980-х років багато композиторів намагалися повернути музику до вираження емоцій. На думку Чжао Сяошена, оскільки було створено багато нових технік та знайдено безліч нових звукових ефектів, композитори повинні поєднувати їх, щоб створювати твори, які були б «новими, але прийнятними для звичайної аудиторії» (Там само). Для досягнення цієї мети він запропонував використовувати метод «комбінізму».

У статті «Неоромантикомбінізм» (Чжао Сяошен, 1986b) композитор наводить п'ять контрастуючих концепцій, важливих для розуміння всієї

музики XX століття: «емоція та розум; консонанс та дисонанс; центрований та безцентровий; контроль та відсутність контролю; націоналізм та інтернаціоналізм» (Чжао Сяошен, 1986b: 32).

Аналізуючи історію, Чжао Сяошен зазначає, що перша опозиція з контрастуючих концепцій «емоція та розум» була втілена в музиці бароко та класицизму, оскільки ці художні напрями зосереджувались на досконалості форм та логіці музики. Але романтизм вже зосереджувався більше на вираженні емоцій. Серіалізм виявився вершиною раціональної сторони «розуму» та ігнорував емоційну природу музики. Китайський митець вважає, що сучасні композитори повинні шукати у музиці баланс між розумом та емоцією (Там само).

Щодо другої опозиції контрастуючих концепцій «консонансу та дисонансу», Чжао Сяошен стверджує, що це відносні, а не абсолютні поняття, і вони можуть бути почуті лише в порівнянні один з одним. Зі збільшенням дисонансності в музиці XX століття традиційне розуміння дисонансу змінилося, тому нині багато дисонансів стали вважатися консонансами. Композитор закликає сучасних митців «використовувати дисонанс як інструмент, а не як мету композиції» (Там само: 34).

Третя опозиція контрастуючих ідей «центрований та безцентровий» пов'язана з відношенням до тональності. Чжао Сяошен заявляє, що до XX століття західна музика переважно була тональною, а потім тональність була відкинута, і музика стала безцентровою. Композитор цінує нові художні можливості атональної музики, однак він вважає, що «музика повинна мати центр, будь то висота звуку, інтервал або поєднання певних ритмічних патернів» (Там само: 35).

Четверта опозиція контрастуючих ідей – «контроль та відсутність контролю». У музиці XX століття ці ідеї представлені відповідно серіалізмом та алеаторикою. Чжао Сяошен стверджує, що музика має бути контрольованою, але «серіалізм підпорядковує всі музичні елементи контролю, і насправді це робить усю серійну музику однаковою» (Там само). З іншого боку, музика без

контролю часто позбавлена внутрішньої сили, і формування великих органічних структур може бути складним. Композитор набагато більше опирається на те, що музика повинна бути контрольованою, а алеаторика може використовуватися як контраст у певних розділах.

Щодо п'ятої опозиції контрастуючих ідей «націоналізм та інтернаціоналізм» Чжао Сяошен заявляє, що вона налічує чотири тенденції. Перша тенденція включає таких композиторів, як Е. Елгар, А. Копленд та Е. Гріг, які базують свою музику на національних елементах та поєднують їх із базовими загальними складовими світової музики. Друга тенденція включає таких митців, як Б. Барток, вона не застосовує безпосередньо фольклорну музику у своїй творчості, але узагальнює національний характер на вищому рівні. Композитори, які черпають натхнення з інших культур, складають третю тенденцію, тоді як композитори, які відкидають національне і зосереджуються на інтернаціональному, потрапляють до четвертої тенденції (Там само: 37).

У статті «Виникнення “комбінізму” та його сутність» (Чжао Сяошен, 1987) автор дає три поради сучасним китайським композиторам, спираючись на власну ідею «комбінізму». Він вважає, що використання нових композиційних технік не може вважатися творчістю і не гарантує художній результат композиції (Там само: 22). Тому, на його розсуд, реформа композиційних технік потребує традиційної основи. Серіалізм і повний контроль музичних елементів не є кінцевою метою музики, тому концепція «комбінізму» певною мірою виступає «контрапунктом стилю» (Там само) всіх зазначених тенденцій.

Дослідження Чжао представляє творчість багатьох китайських композиторів 1980-х років. До того часу через політичну ситуацію основу китайської фортепіанної музики становили транскрипції або аранжування народних пісень, написані в стилі «національного романтизму» XIX століття. Економічна реформа Китаю дала можливість китайським композиторам виїхати та навчатися найновішій музиці у представників західного світу.

Незважаючи на те, що фортепіанний концерт №1 «Бог надії» Чжао

Сяошена «Бог надії» був написаний у 1985 році, партитура була опублікована Шанхайським музичним видавництвом лише у 2015 році. Твір складається з чотирьох частин, які слід грати без пауз, оскільки у партитурі тричі використовуються позначки *attaca* для поділу концерту на чотири частини.

Окрім стандартної струнної секції та сольного фортепіано, цей концерт також має дерев'яну духову групу, що включає одну флейту-пікколо, дві флейти, два гобої, два кларнети, англійський ріжок та два фаготи. Мідна духова група складається з чотирьох валторн, двох труб, трьох тромбонів та однієї туби. Ударні інструменти включають три литаври, трикутник, великий барабан, тамбурин, два малих барабани, там-там, тарілки, кастаньєти, дерев'яні барабанчики *муйюй*, китайські літаври *пайгу*, дерев'яну коробочку, оркестрові дзвоники та підвісну тарілку. Також в оркестр додатково уведено челесту, дзвони, ксилофон та арфу.

Таким чином, тембровий потенціал зазначеного складу оркестру направлений на пошуки звучання нових тембрів та виявлення незвичайних ритмічних формул на форм втілення звуку. Національний характер виражений через абстраговане використання характерних інтервалів та включення китайських ударних інструментів у західний оркестр.

Концерт не має тонального центру. Основні елементи цього твору включають три мотиви, тому сам твір будується навколо трьох основних мотивів, перший з яких є основним конструктивним елементом. Основна ідея побудована на принципі подібності до сонатності, де застосовується експозиція контрастуючих тем, розробка, реприза, що свідчить про діалог із західною традицією.

Ши Ян (2012) зазначає, що весь твір побудований на шести базових елементах: три мотиви плюс три різні інтервали. Перший мотив має яскраво виражений китайський національний характер і є стрижнем усього концерту. Автор підсумовує, що «Бог надії» є ідеальним практичним втіленням «Теорії об'єднаних сил», де «національні інтонації органічно синтезуються із західними техніками розвитку» (Ши Ян, 2012: 25).

Фан Чживень (1986) та Юй Юе (2017) порівнювали чотиричастинну форму концерту «Бог надії» з принципом сонатності. Дослідники вважали, що першу та другу частини можна інтерпретувати як дві контрастні теми в експозиції. Третя частина використовує фрагменти попередніх розділів, вона є нестабільною, що відповідає характеру розвитку. Четверта частина повертає мотиви та теми з експозиції, утворюючи своєрідну репризу, однак, вона не включає матеріал з другої частини (Юй Юе, 2017: 71).

Уся експозиція, до якої можна віднести першу та другу частини, має чітку та цілісну структуру, займає значну частку в усьому творі та поділяється на чотири розділи: вступ, головну, побічну та заключну партії. Темпові зміни виглядають так: *Andante* (вступ) – *Allegretto* (головна та сполучна партії) – *Adagio* (побічна партія) – *Allegretto* (заклучна партія). Таким чином, темповий план експозиції можна узагальнити як «повільно – швидко – повільно – швидко».

Контраст і розвиток двох тем – головної (перша частина) та побічної (друга частина) партій – є основою та рушійною силою музичного розвитку. Окрім тонального контрасту, вони мають помітні стилістичні відмінності. Головна партія пристрасна та радісна, побічна – м'яка та лірична. Також наявний темповий контраст *швидко* - *повільно* та динамічний *f* - *p*.

Структурні ознаки розробки у третій частині менш виражені. Як у структурному, так і в тональному плані вона демонструє нестабільність, утворюючи різкий контраст з експозицією. Використаний матеріал стає більш подрібненим і складним, сповненим динаміки. Тема розвивається за допомогою поліфонії, розширення, дроблення, секвенціювання тощо. Форма здається вільною, але внутрішній стрижень зберігається; матеріал різноманітний, але не хаотичний, що демонструє здатність композитора контролювати форму відповідно до «теорії синергії».

Емоційна напруга поступово зростає разом із посиленням динаміки, переходячи у стан тривоги. Дедалі гостріше змагання між оркестром і фортепіано підносить емоції до найвищої кульмінації всього твору. У цьому

розділі автор застосовує більш сучасні композиторські техніки, використовуючи багатий музичний матеріал, драматичні контрасти та інтенсивну концертну форму. Водночас із зіткненням чуттєвих емоцій інтегрується раціональне мислення, що робить зв'язок із попередніми та наступними розділами ще тіснішим.

Четверта частина, якою виступає реприза твору, є скороченою. Порівняно з експозицією її внутрішня структура зазнала змін. Реприза складається з п'яти розділів: синтетична реприза експозиції та розробки – сполучна партія – реприза головної партії – заключна партія – кода. При цьому пропущено репризу побічної партії, що є досить рідкісним явищем у традиційній сонатній формі. Така структурна організація є не просто формальною «новизною», а ще одним проявом цементуючої сили стрижневого матеріалу. У функціональному аспекті структури це також відображає тенденції розвитку сонатної форми починаючи з ХХ століття.

З погляду загального каркасу твору, автор в основному успадкував структурну схему традиційної сонатної форми. Теми головної та побічної партій утворюють яскравий контраст за тематичними характеристиками, тональністю, звучанням, а також музичним змістом та емоціями, володіючи потужною динамікою. Темп розробки швидший, динаміка сильніша, матеріал більш подрібнений, тональність ще більш нестійка, емоції нестабільні та тривожні.

Розвиток відбувається хвилеподібно, а концертування фортепіано та оркестру стає ще більш напруженим. Реприза здійснює синтетичне скорочене повторення різних розділів твору, відбувається повернення в ладовому та матеріальному планах, структурна лінія чітка, а логіка письма строга. Усі ці риси відповідають сонатному принципу традиційної сонатної форми.

В структурі твору є значні новації: реприза значно скорочена порівняно з експозицією, на початку репризи немає чіткого ладового повернення, повторна поява теми головної партії замінює побічну партію і набуває значення справжньої репризи. Це рідко зустрічається в традиційній сонатній

формі, що демонструє унікальний задум композитора щодо музичної форми та ослаблення традиційної форми.

Виходячи з огляду структури твору, можна стверджувати, що у фортепіанному концерті «Бог надії» Чжао Сяошена немає сюжетної програми, проте є яскраво виражена узагальнена ідея – пошук «сучасного національного духу» (Юй Юе, 2017) через єдність протилежностей. Концерт можна розглядати як приклад того, як програмність диктує форму та композиторські засоби.

Концерт відкривається першим мотивом у першому та другому тактах у виконанні соло труби і стає найважливішою музичною одиницею концерту. Цей мотив включає велику секунду та малу терцію, що разом охоплює інтервал чистої квати. Він з'являється протягом усього концерту у своїй первісній формі та деяких варіантах. Це – головне зерно твору, пронизує всі чотири частини і є основою «синергії» національного та універсального з яскравим. Основні теми концерту розвиваються з першого мотиву, який спочатку розширюється, щоб стати темою вступу. Ця тема складається зі всіх звуків діатонічної гами Ре мажор, але уникнення використання терцій у розширенні створює відчуття нестабільності тональності.

Виконавець має пам'ятати, що концерт знаменує вихід композитора із творчої та культурної кризи. Отже, піаніст повинен інтерпретувати цей твір як епічну боротьбу: від хаосу та розчарування до ствердження національного духу. Перший мотив концерту має «яскраво виражений китайський національний характер» і є «стовпом сили всього твору» (Ши Ян, 2012: 17). Для його відтворення на фортепіано потрібна імітація китайської традиційної манери – глибокий, але дзвінкий звук, можливо, з використанням специфічної артикуляції *portamento*, щоб підкреслити його пентатонічну природу.

Основною ритмічною фігурою першої теми стає малюнок восьма – дві шістнадцяті тривалості, що стають основною ритмоформулою в першій частині концерту. Друга тема з'являється в партії фортепіано, розвиваючись з першого мотиву через зміну великої секунди на малу секунду, а великої терції

на чисту кварту. Третя тема проходить в соло англійського ріжка, вона щиро «оздоблена» орнаментом, що свідчить про її експресивність. Четверта тема, що розвивається з першого мотиву, має повторювані ноти. П'ята тема у сольного фаготу побудована на інверсії першого мотиву.

Другий мотив атональний, складає серію з семи нот *c-cis-d-fis-g-gis-h*. Композитор використовує цей атональний мотив як тло. Разом з тим, він виконує функцію «рухливого, жартівливого, неспокійного» (Фан Чживен, 1986: 20) елементу. Для цього виконавець має застосувати інструментально-ударне туше у вигляді жорсткого *non legato* або *staccato*, підкреслюючи його неспокійний, хаотичний характер, що символізує виклики сучасного світу. Іноді Чжао Сяошен змінює кількість нот у рядку – спочатку зменшуючи, а потім розширюючи серію до дванадцяти тонів. Третій мотив ліричного характеру з'являється декілька разів, слугуючи фактором емоційного контрасту. Виконавець має відтворити необхідне класичне романтичне *legato*, використовуючи педалізацію та свободу *rubato*, що символізує щирі людські почуття.

Розглянемо, як втілюються ідеї теорії «неоромантикомбінізму» Чжао Сяошена у його фортепіанному концерті «Бог надії». Композитор представляє своє розуміння опозиції «емоція та розум» як їх гармонічне поєднання. У концерті немає чітко зазначеного тонального центру, разом з тим присутні характеристики, що свідчать про прояв емоційності в музиці, такі як довгі фрази, поступові напашарування динаміки та грандіозні акорди в сольній фортепіанній партії.

Чжао Сяошен категорично проти сухої, суто раціональної музики як у деяких західних авангардистів. Його «Теорія об'єднаних сил» вимагає балансу між ідеєю (математика гексаграм) та емоцією (програмність, чуттєвість). Програмна назва стає своєрідним емоційним зв'язком між концертом і його розумінням, який композитор пропонує слухачеві і виконавцеві для опанування складної структури твору.

Щодо опозицій «консонанс і дисонанс» Чжао Сяошен застосовує «три

шляхи поєднання тональних та атональних розділів» (Yan Kou, 2018: 114). Композитор застосовує тональні та політональні способи організації музичного матеріалу, іноді комбінує тональну або політональну тему і атональний супровід. Він також перемежає тональні і атональні фрагменти в концерті.

Фан Чживен (1986) у своєму дослідженні вказує на ефект «кіномонтажу» в концерті при зміні дисонансів на консонанси (Фан Чживен, 1986: 21). Для його відтворення піаніст і оркестр мають стати акторами, що виконують волю режисеру, який буде диригент. Для цього весь колектив музикантів повинен володіти миттєвою психологічною та м'язовою реакцією. У фортепіано перехід від жорстких кластерів до прозорої мелодії вимагає різкої зміни педалізації. Миттєве зняття правої педалі, перехід на *una corda* сприяє кардинальній зміні емоційного стану без поступових переходів.

Керуючись тим, що музика обов'язково повинна мати свій центр, композитор створює центри за допомогою мотивів. І хоча у концерті «Бог надії» немає тонального центру, перший мотив виконує саме цю функцію. Перший мотив, що містить інтервали великої секунди та малої терції, є основним «будівельним блоком» концерту та слугує його центром. У багатьох розділах твору він виступає як опорний елемент. Однак в інших розділах, таких як другий мотив у другому розділі, музика стає безцентровою, оскільки цей мотив є атональним тоновим рядом.

У третій частині автор поєднує тональні та атональні елементи, розміщуючи тональні розділи між атональними, що створює ефект тимчасового центру. Чжао Сяошен стверджує, що «музика ХХ століття, особливо серійна музика, є безцентровою. Він вважає, що музика повинна мати центр, будь то висота тону, інтервал чи комбінація певних ритмічних малюнків» (Yan Kou, 2018: 116).

Композитор накопичує у третій частині і коді багатошарові кульмінації, де фактура розростається до двадцяти шарів або до дванадцятитонових кластерів. Так, на початку автор використовує другий мотив як матеріал для

вираження життєвої енергії. Віолончелі проводять цей мотив в оригінальному вигляді, а контрабаси – у збільшенні в чотири рази. Одразу після цього різні інструменти з різними ритмами, різними тривалостями та в різних регістрах постійно додають нові шари, аж поки це не перетворюється на складне звучання з понад двадцяти пластів.

У коді семизвучний другий мотив розширюється до дванадцятитонового. Починаючи з його проведення у фортепіано, інструменти різних партій на тих самих висотах, але з різним ритмічним розташуванням, поступово нашаровуються. Коли досягається дванадцятиголосся, «у музиці стається диво» (Фан Чживен, 1986: 20): не лише по горизонталі кожен голос утворює дванадцятитоновий ряд, але й по вертикалі на кожную долю виникає дванадцятитоновий кластер. В одну мить «виринає» гігантський, рухливий, щільний звуковий простір, що викликає захоплення. Виконання гігантського, рухливого звукового масиву вимагає від піаніста специфічної техніки гри кластерами, що передбачає використання всієї площини долоні або передпліччя, максимальну опору на клавіатуру без втрати ритмічної пульсації.

Ідея створення «синергії» зі звукового хаосу вимагає від піаніста і оркестру чіткої ієрархії фактури. Необхідно рельєфно виділяти стрижневі інтонації першого мотиву на тлі поліритмічної тканини, використовуючи вагову руки, застосовуючи слухове уявлення різних шарів музичної тканини. Піаніст повинен диференціювати звук залежно від його семантичного навантаження. Таким чином проявляється опозиція «центрована та безцентрова» музика.

У своєму концерті Чжао Сяошен застосовує опозиційну пару «контрольовані та неконтрольовані» музичні елементи. Більшість концерту чітко структурована та контролюється, що відповідає традиційному композиторському підходу. Однак у деяких розділах він використовує алеаторичні елементи для створення контрасту. Наприклад, у партії ударних інструментів у моменти високої енергетичної та динамічної напруги зустрічаються квазі-імпровізаційні, вільно ритмізовані пасажі, які

контрастують з чітко виписаними темами та мотивами в інших інструментах. Це відповідає ідеї композитора про використання відсутності контролю як контрасту в контрольованій структурі. В таких пуантилістичних фрагментах піаніст має продемонструвати філігранної пальцевої техніки *perlé*, щоб створити кришталеву прозорий, мерехтливий ефект на тлі тональної теми духових інструментів.

У своїй теорії «національне та інтернаціональне» Чжао Сяошен вважає себе представником третьої тенденції – композитором, що черпає натхнення з інших культур. У концерті «Бог надії» він не використовує прямі цитати китайської народної музики, створюючи абстрагований національний стиль шляхом звернення до інтервалів чиста кварта та велика секунда, які можуть асоціюватися з китайською пентатонною музикою. Між тим, композитор застосовує ці інтервали у атональному середовищі.

Крім того, інструментування включає кілька традиційних китайських ударних інструментів – дерев'яні барабанчики *муйюй*, китайські літаври *пайгу*. Таке поєднання національних елементів із західними оркестровими традиціями та сучасною композиційною технікою робить концерт інтернаціональним за мовою, але з «китайським національним характером» (Фан Чживень, 1986: 20).

Разом з тим, Ян Коу (2018) відзначає, що концерт явно перебуває під впливом сучасних західних композиційних технік, таких як політональність і додекафонія (Yan Kou, 2018: 117). Композитор двічі використав в Концерті фрагменти з дванадцятитонною технікою – у вступі у партії струнних та у другому мотиві як контрапункт до нього.

Отже, виконавець концерту «Бог надії» має бути «озброєним» щодо знання системи «Тайцзі» та «Теорії об'єднаних сил» Чжао Сяошена. Знання системи кардинально змінює підхід піаніста до інтерпретації, оскільки загальноприйняте емоційне відображення програмності у даному випадку розкривається не лише через інтонування, а й через розуміння структури твору.

Оскільки композитор мислить категоріями *інь* і *ян*, артикуляція музичного матеріалу здійснюється згідно даних понять. В процесі пошуків туше для відповідної тембрової палітри піаніст може спиратися на те, що звуковий образ *інь* асоціюється з темрявою, відчуттям звуженості, спирається зазвичай на інтервал малої терції. Звуковий образ *ян* навпаки пов'язаний із великою терцією, має сприйматися як світлий, той, що несе розширення. Акордові побудови сил *інь* вимагатимуть від виконавця глибокого, зануреного туше, застосування лівої педалі *una corda*, тоді вертикальні побудови сили *ян* вимагатимуть більш відкритого, яскравого, артикульованого звуку.

Важливим завданням виконавця є вміння віднайти ядро кожної музичної структури – головний інтервал або мотив. У складній, поліфонічній, атональній фактурі концерту піаніст має розуміти, як диференціювати музичну тканину, який саме голос чи інтервал потрібно підсвітити для слухача, щоб розкрити програмний задум.

У системі Тайцзі формотворення є енергетичним процесом, в якому відбувається перетікання енергій у процесі відтворення драматургії розділів експозиція – розробка – реприза. Створюючи систему звуковисотних комплексів, виконавець має мислити категоріями енергетичних полів, де будь-який музичний елемент може перетворитися на «центр», що втілює головну ідею музики, є її стрижнем.

Лише взаємодія емоцій та раціональної ідеї максимально можливе використання відповідної концепції для створення емоційного відгуку у слухача. Піаніст має вибудовувати динаміку твору як єдиний енергетичний потік, де напруга дисонансів закономірно буде переходити у консонанси згідно з логікою гексаграм *І-Цзін*.

В концерті «Бог надії» програмність закладена в саму математичну структуру – інтервальний склад, звукові множини тощо. Назва твору «Бог надії» вимагає від виконавця трансляції не подій, а станів та ідей балансу, боротьби, єднання з природою, відродження тощо. Виконавець стає не «оповідачем», а «мислителем», який через звук передає рух космічних енергій

інь та *ян*. Перш за все змінюється ставлення до звуку, який стає носієм філософського коду.

Чжао Сяошен у своїх творах прагне до звукообразу відчуття гри на *гуцині* або використовує фактуру, притаманну *пібі* та *чжену*. Для виконавського втілення на фортепіано таких прийомів піаніст має долати молоточкову природу фортепіано. Це вимагає специфічної артикуляції, наприклад, гострого, щипкового *staccato* або *non legato* для імітації *пібі*. Змінюється ставлення до мелізмів як до інтонаційно-сміслових центрів, що дає можливість на фортепіано імітувати мікротонове глісандо традиційних китайських струнних інструментів. Для звукового втілення ефекту відлуння необхідна особлива робота з педалізацією, наприклад, – для створення характерного «післязвуччя» *гуциня*, коли звук *нібі* розчиняється в просторі.

Ідея концерту «Бог надії» є об'єктивізацією глибокого філософсько-структурного коду системи Тайцзі. Для виконавця-інтерпретатора ця програмна назва слугує ключем до розшифровки композиторського задуму: вона вказує на необхідність пошуку балансу між раціональним (математика звукових множин) та емоційним.

Розуміння біографічного підтексту назви «Бог надії» як символу відродження національної музики диктує піаністу відповідну виконавську стратегію – від специфіки туше для диференціації звукового образу *інь* та *ян* до масштабного темпо-ритмічного та динамічного вибудовування форми як процесу безперервної енергетичної трансформації.

Оскільки програма твору базується на взаємодії трьох різних мотивів, її виконавське втілення має ґрунтуватися віднайденні для кожного з них унікального звукового відтворення. Перший мотив концерту має «яскраво виражений китайський національний характер» і є «стовпом сили всього твору» (Ши Ян, 2012:25). Звукова імітація китайських традиційних інструментів вимагає глибокого, але дзвінкого звуку з використанням специфічної артикуляції. Відтворення другого мотиву відбувається через застосування ударного туше *non legato, staccato*, підкреслюючи його

«неспокійний, хаотичний» характер, що символізує виклики сучасного світу. Третій мотив романтичне *legato*, та гнучке *rubato*, що символізує людські почуття та любов.

Необхідно пам'ятати, що твір символізує вихід композитора із творчої та культурної кризи. Разом з тим програмність у концерті має розкриватися не лише через емоційне інтонування, але й через розуміння мікроструктури твору. Отже, піаніст повинен інтерпретувати цей твір як епічну боротьбу: від хаосу та розчарування до ствердження національного духу.

3.3. Фортепіанний концерт «Моя Батьківщина» Чу Ванхуа: осмислення національної традиції у глобальному контексті

Творча постать Чу Ванхуа посідає унікальне місце в історії китайської фортепіанної музики. Його шлях – це «живий літопис еволюції китайського академічного мистецтва» (Ху Юефей, 2019: 7): від раннього патріотичного піднесення через суворі випробування Культурної революції до глибокого філософського осмислення національної ідентичності в глобальному контексті.

Фортепіанний концерт «Моя Батьківщина», виданий та вперше виконаний у 2019 році, став символічним підсумком його шістдесятирічної композиторської діяльності. В концерті «Моя Батьківщина» втілено «шлях серединної гармонії», що означає відмову від радикальних конфліктів на користь лінійної краси та національного духу. Дана теза є ближче до традиційної китайської естетики споглядання природи, ніж до західної моделі політичного плаката.

Концерт став вершиною «спірального сходження» композитора, де західна техніка яку Чу Ванхуа опанував в Австралії, остаточно розчинилася у китайському національному темпераменті. Лян Маочунь (2021) називає це «не просто поверненням, а піднесенням на новий рівень» (Лян Маочунь, 2021: 7). Ху Юефей (2019) акцентує на тому, що твір «не є симфонією, але перевершує її» (Ху Юефей, 2019: 7) за масштабністю мислення. Дослідник зазначає, що

видання партитури та запису концерту стало подією, яка «дозволяє китайському твору впевнено йти у світ» (Там само: 8). Лу Ілінг (2023) у своєму порівняльному аналізі вказує на особливу «симфонічність» фортепіанної партії, яка не просто змагається з оркестром, а веде з ним «діалог про долю нації через призму особистих переживань» (Лу Ілінг, 2023; 12).

Як зазначає Ху Юефей, саме глибоке знання природи інструмента дозволило Чу Ванхуа стати одним із головних авторів легендарного концерту «Хуанхе» та створити такі шедеври, як «Дні емансипації» та фортепіанну транскрипцію «Ерцюань ін'юе», що стали класикою китайського репертуару (Ху Юефей, 2019). У 1982 році, у віці сорока одного року, Чу Ванхуа наважився на радикальний крок – переїзд до Австралії для навчання в Мельбурнському університеті.

Сам композитор згадував цей період як критичну точку самоусвідомлення: «До поїздки в Австралію я вважав свою композиторську діяльність лише “аматорською”. Я прагнув вивчити нові концепції <..>. У нашій країні до початку 1980-х років ми знали про сучасну музику дуже мало, зупинившись на Дебюссі та Стравінському. В Австралії я одним кроком перейшов до вивчення дванадцятитонові серійної техніки» (Ху Юефей, 2019: 8). Новий світовий досвід не порушив національного коріння композитора, а навпаки – дав інструментарій для його сучасного втілення. Чу Ванхуа виробив власну естетичну формулу: поєднання західної техніки з «китайською лексикою» фортепіано.

У 2018 році на замовлення Шанхайського музичного видавництва музикант створив одночастинний Четвертий фортепіанний концерт «Моя Батьківщина». Прем'єра концерту 13 листопада 2019 року в концертному залі Шанхайського симфонічного оркестру стала тріумфом. Диригував оркестром Чжан І, фортепіанне соло виконував Сунь Інді. Цей рік також збігся з 70-річчям заснування КНР, і цей подарунок символізував процвітання та розквіт Батьківщини. Видання партитури та запису твору підкреслило статус Чу Ванхуа як митця, що дбає про практичну долю музики своєї країни.

Продаж комплекту партитури після виступу був дуже активним, що свідчить про глибокий відгук, який викликав у слухачів твір Чу Ванхуа. Композитор навіть сформував власне поняття – ключовий принцип «коефіцієнт виживання» (存活率) твору: «Я вимагаю, щоб мої твори виконувалися і слухалися. Все починається з цього і до цього повертається. Тільки якщо піаністам подобається грати, вчителі захочуть навчати, а студенти – вчитися» (Ху Юефей, 2019: 13).

Фортепіанний концерт «Моя Батьківщина» Чу Ванхуа демонструє перехід від «колективного симфонізму» епохи Мао до індивідуалізованого гуманістичного висловлювання. Концерт написаний на тему добре відомої в Китаї однойменної пісні композитора Лю Чі на вірш Цяо Юя, яка прозвучала у кінофільмі «Битва на горі Шанганлін» (1956). Кінострічка розповідає про героїзм Народної добровольчої армії Китаю, яка утримувала військові позиції до приходу підкріплення, та про її перемогу над ворогом.

Для Чу Ванхуа створення фортепіанного концерту «Моя Батьківщина» було великим випробуванням, оскільки оригінальна пісня, покладена в його основу, вже глибоко вкоренилася в пам'яті та серцях китайських любителів музики. Розширити оригінальну пісенну мелодію, що складається лише з вісімнадцять тактів, до масштабної структури фортепіанного концерту, було справді важким завданням, але Чу Ванхуа рішуче прийняв це замовлення. Під час створення Чу Ванхуа повною мірою втілив свій власний стиль, завдяки чому на основі оригінальної пісні національний колорит став ще виразнішим.

Ще одним надскладним завданням було створення одночастинного національного твору і представити в ньому відому тему у сучасному трактуванні. Композитор наважився це зробити у західному жанрі фортепіанного концерту для повного складу західних інструментів. Використовуючи знайому мелодію як культурний код, Чу Ванхуа наповнив її особистим досвідом людини світу, яка, попри десятиліття життя за кордоном, «ні на мить не перестає піклуватися про Китай» (Там само). В такому вигляд твір перетворився з ідеологічного замовлення, на сповідь майстра, де образ

Батьківщини поєднується з образом природи (Ріки) та вічними цінностями музичної краси. Музичні образи нагадують то бурхливу річку, то свист вітру, то гуркіт грому та спалах блискавки, даруючи слухачам багату звукову насолоду. Композитор передає глибокий національний дух, що має значну естетичну цінність. Фортепіанний концерт втілює естетичні ідеї принципу «золотої середини» та досягнення найвищої майстерності.

У китайському традиційному мистецтві прагнення до краси ліній є звичним явищем, що тісно пов'язано з китайською історією та культурою. У китайській каліграфії, живопису, музиці та інших видах мистецтва лінія є найосновнішою формою загальної структури. Лінійне мислення, втілене в китайській традиційній музиці, полягає в акцентуванні горизонтального розвитку мелодії, формуючи унікальну естетику, відмінну від західної музики з її увагою до вертикального нашарування гармонії. Її лінія не є прямою, ані ламаною в звичному сенсі – це звивиста хвилеподібна крива, що творить висоту й низи мелодії, маючи сильну плинність і протяжність. Давньокитайські музичні інструменти здебільшого були одноголосними, так як *арху*, *сяо*, *се*, *ді* та інші, вони могли грати переважно одну мелодію.

Такі ключові естетичні концепти, притаманні лінійному мисленню, як «розвиток через поступові зміни» та «пошук змін у єдності», сформували структурне мислення китайської традиційної музики і справили надзвичайно глибокий вплив на сучасну китайську музичну творчість. Пісня «Моя Батьківщина» виражає патріотичні почуття через виконання одноголосної мелодичної лінії. У фортепіанному концерті Чу Ванхуа головна тема демонструє потужне лінійне мислення, використовуючи лінії для імітації співу, щоб передати образний світ оригінальної пісні.

Одночастинний Концерт написаний у формі вільних варіацій. Звернення до даної форми природне Чу Ванхуа як композитору, який увібрав характерні риси національного китайського фольклору, де варіаційний принцип розвитку є одним із провідних. Зазначимо, що в історичному контексті варіаційна форма

зустрічалася і в концертному жанрі європейських композиторів, однак, для китайського автора така форма була використана вперше.

Концерт написаний для потрійного складу симфонічного оркестру з розширеною групою ударних інструментів, що цілком відповідало духу сучасних тенденцій у галузі композиції. Окрім великого, малого барабанів і там-тама, до складу ударних була включена джазова ударна установка, *crash* тарілка, підвісна тарілка, *bar chimes*, ксилофон, вібрафон, дзвоники та інші інструменти.

Джерелом для концерту стала тема пісні «Моя батьківщина» у формі періоду з двох речень неповторної будови, де друге речення розширене. Композитор переосмислює оригінальну пісню, тому вибір фактури є надзвичайно важливим – він надає музиці різного індивідуального вияву. Цікавим фактом є те, що Чу Ванхуа свідомо видалив декоративні мелізми, які свого часу додала відома співачка Го Ланьїн, щоб повернутися до первісної лаконічності мелодії Лю Чі, підкреслюючи її природну чистоту, а не сценічний пафос.

Форма концерту складається з теми і шести варіацій, у процесі розвитку тема значно трансформується як у жанровому, так і в образному плані. Загальна композиція твору не обмежується виключно варіаційними змінами, в ній можна виявити кілька розробкових фаз, що завершуються кульмінаціями, а також епізодів імпровізаційного плану в партії фортепіано, які заповнюють у Концерті відсутність каденції.

Головна тема з'являється в цьому концерті п'ять разів, щоразу в іншому вигляді: то спокійно, то збуджено; використання різної фактури робить виклад теми багатшим. Автор не виводить тему одразу, вона народжується у вступі поступово в результаті перегуку різних груп інструментів із фортепіанним соло. Спочатку вступили валторни на тлі педалі низьких струнних, а потім – флейта і труби. Завершується вступ початковими звуками головної теми в динаміці *p* та *pp*. Вперше тема *Largo assai* експонується в головній тональності концерту в ладі *d-гун*. Повільний темп дозволяє «яскравіше виявити епічний

характер теми, широту її дихання, що підкреслено квартово-квінтово-октавною інтервалікою в діапазоні ундецими» (Ван Цзін, 2024: 109).

Перша тема складається з рівномірних восьмих нот і пентатонної мелодії. Спочатку її виконує валторна, потім вступає соло фортепіано; далі тематична мелодія транспонується на чисту квінту вгору і проводиться в партії труби, після чого знову повторюється соло фортепіано для акцентування теми. З темпу й логіки оркестровки видно, що від самого початку твору створюється урочиста й велична атмосфера, тому акорди також подаються у формі плавного голосоведення.

Такі акорди більше підкреслюють мелодичність; звуковий ефект цього фрагменту величний, рішучий і водночас надзвичайно оповідний. При грі акордів плавного голосоведення необхідно виділяти як гармонічну шаруватість, так і горизонтальний розвиток мелодії. Слід окремо звернути увагу на туше та силу дотику кінчиків пальців у мелодичному голосі, забезпечуючи безперервність мелодичної лінії. Використовувати зап'ясток для продовження передачі сили: зап'ясток розслабляється й напружується для перенесення сили, досягаючи співучості через інерцію руху. Також слід зважати на позначки динаміки в нотах для поступового розгортання музики.

Головна тема фортепіанного концерту «Моя Батьківщина» вперше викладається у партії фортепіано, тоді як струнна група створює фон. У цьому фрагменті Чу Ванхуа застосовує традиційний прийом китайської музики: мелодія складається переважно з окремих звуків, а хвилеподібна лінія передає піднесення та спади музичної канви. Подібно до людського співу, це миттєво викликає у слухача асоціації з картинами оспівування величних краєвидів Батьківщини в оригінальній пісні, скорочуючи дистанцію між твором і людиною.

Щоб збагатити лінійну мелодію, композитор додає акорди на ритмічно сильні долі, що забезпечує чіткість теми й водночас робить музичні шари не такими монотонними. Фактура лівої руки також не використовує складних

прийомів – лише рухливі фігурації розкладених акордів, що перегукуються з лінією головної мелодичної лінії.

Мелодичне ядро теми окреслює пентатоніку *d-гун*. Пасторальний настрій теми розкривається вже у першому реченні у репліці соліста, далі, у *Piu mosso* йому відповідають гобой і валторни. Окремі вкраплення флейти, вібрафона та дзоників привносять у музичну атмосферу національний колорит: в уяві слухача виникає картина неосяжного простору і мальовничого пейзажу Піднебесної. Тема і характер супроводу в партії соліста змальовують характерні пейзажні мелодії далечини з розкладеними акордами акомпанементу, пронизані співучими інтонаціями теми. За своїм інтонаційним строем тема уособлює образ батьківщини.

В експозиції тематичний мотив з'являється тричі, щоразу перегукуючись із партією фортепіано за допомогою різних інструментів, демонструючи багатство шарів музичного настрою та зміни звукової напруги. Мелодична лінія переходить до партії гобоя, а фортепіано відповідає рухливими фігураціями розкладених акордів у вигляді п'ятизвучних груп – у цей момент фортепіанна лінія нагадує плін води.

До т. 64 головна тема викладається лише в групі дерев'яних духових, фортепіанна партія переходить від шестизвучних груп до ритму «два проти трьох» і додатково проводить другу половину фрази головної теми. Тут фортепіанна партія так само демонструє хвилеподібну мелодичну лінію, а загальний музичний настрій стає спокійнішим, щоб підготувати виділення наступної партії фортепіано. Від інструментів, що викладають тему, до партії фортепіано – все відображає ключову естетичну концепцію композитора, притаманну традиційному лінійному мисленню.

Другий тематичний мотив оригінальної пісні проводиться у мідних духових – трубах і тромбонах, сповна демонструючи велич. Через 11 тактів мелодичний мотив розгортається в партії фортепіано, використовуючи акордову фактуру вертикально-синтетичної структури для розширення вертикальних шарів; тональність змінюється з *fis-гун* на *b-гун*, а динаміка *f*

контрастує з м'якою, спокійною атмосферою першого тематичного мотиву, передаючи хвилюючий, пристрасний настрій. Права рука замінює одноголосну мелодичну лінію акордами, а ліва – октавними форшлагами імітує флажолетний тембр *циня*, завдяки чому звучання стає не лише величним, а й архаїчно-витонченим.

Перша варіація Largo написана в ладі *g-гун*, тема проходить у дерев'яних духових, валторн і скрипок в імітаційному викладі. У партії фортепіано з'являються віртуозні діамантові пасажі, в яких віддзеркалюються елементи теми, а заключні такти варіації піаніст двічі повторює в патетичному настрої та розробковому варіанті, досягаючи першої кульмінації, яка завершується на тоніці. Таким чином, у першій варіації форма й обрис теми загалом зберігаються, але змінюється тональність, тема трактується композитором в оптимістичному ключі та викладена більш насичено.

У *Другій варіації Largo* композитор представляє пейзажну замальовку рідного краю. Тема звучить у флейти соло в ансамблі з фортепіано. Її характер змінюється у бік ліричного трактування, що підкреслено ремарками *espressivo* і *grazioso* та динамікою *piano*. Партія соліста виконується більш приглушено, заколисуючий характер акомпанементу фортепіано і віолончелей підкреслює пасторальний характер теми.

Співуче легато в партії фортепіано за наявності інших інструментів, які доповнюють голосоведення, складає дуже чітку музичну лінію, відображаючи ключову естетичну концепцію композитора, засновану на лінійному мисленні. Виконуючи однолінійну тематичну мелодію, пальці піаніста повинні відтворювати м'яку музичну лінію з рівномірною силою, і лише на основі цілісної лінії робити посилення й затихання звуку.

Легато акцентує вираження однієї мелодичної лінії: права рука під час гри надає темі багатой хвилеподібної динаміки, зосереджуючись на горизонтальному розвитку одноголосся. При виконанні легато у правій руці, пальці повільно занурюються в клавіші; кінчики пальців повинні «чіплятися» за поверхню клавіш, зап'ясток розслаблений, а сила від плеча та найширших

м'язів спини спрямовується в кінчики пальців для повільного видобування зв'язної, співучої мелодії. Ліва рука акомпанує тихо, але звук не повинен бути «поверхневим», що призвело б до нерівномірності звуку й темпу.

У *третьій варіації II Lento* демонструються різні грані характеру теми, які виявляються у трьох епізодах. У першому з них інтонації теми звучать в характері маршу у мідних на тлі тремоло літавр і великого барабану. У другому епізоді відбувається різка зміна модусу, і образ теми «висвічується» в акордах струнного квінтету в модусі ліричного висловлювання, близького до імпресіоністичної замальовки. У третьому епізоді вступає соліст-піаніст з інтонаціями головної теми, які звучать динамічно яскраво на *sf* у патетичному переломленні.

Поєднання одноголосної мелодії з традиційним присмаком із західною гармонічною системою дозволяє національній музиці досконало втілитися на фортепіано з його багатоголосною природою. Композитор використовує гармонію національного колориту для інтеграції горизонтально-лінійної мелодії, завдяки чому фактура набуває багатоглибини й у вертикальному вимірі.

Згодом до терцієвих арпеджіо додаються подвійні ноти, що надає мелодичній лінії багатоглибини. Цей фрагмент ніби змальовує величні красоти Батьківщини, тому звучання має бути величним, з чіткими контурами. У терцієвих арпеджіо більшого значення набуває підміна пальців, їх сила повинна плавно передаватися від кінчика одного пальця до наступного. При підміні з подвійними нотами слід тренувати опору п'ятого пальця, забезпечуючи «щільність» звуку; у висхідному арпеджіо підміна відбувається з п'ятого на перший палець на одному звуці, у низхідному — з першого на п'ятий. Необхідно використовувати «зліт» зап'ястка для швидкого зайняття позиції пальцями та «падіння» для завершення передачі сили наступному звуку. Арпеджіо не займають основного обсягу, проте коли вони виконуються в партії фортепіано, труба, середній і низький тромбони, ударні та інші інструменти перебувають у стані пауз, і увага слухачів зосереджена на партії фортепіано.

Арпеджіо в правій та лівій руках співвідносяться як чотири шістнадцяті до шести шістнадцятих, створюючи відчуття конфлікту.

У китайській музиці при використанні гармонії більше уваги приділяється колористичності акордів. Тому, на відміну від суто терцієвих акордів, притаманних західній функціональній гармонії, акорди видозмінюються всередині відповідно до особливостей пентатонного ладу, утворюючи нетерцієві співзвуччя з національним колоритом. Оскільки в тризвуках, септакордах і нонакордах, побудованих на ступенях *шан* та *чжі*, терція є «побічним» тоном, що тяжіє до західної мажоро-мінорної системи, її пропуск перетворює тризвук на «порожню» квінту, послаблюючи функціональність акорду.

Оркестровка включає ударний інструмент ксилофон, струнні та фортепіано, перші й другі скрипки. Після викладу теми музикант переходить у спокійний перехідний епізод, композитор застосовує в партії фортепіано акорди з пропущеними тонами, що надає цьому музичному фрагменту у виконанні західних інструментів виразного національного стилю, а «порожні» квінти роблять звучання більш невагомим і витонченим. Це демонструє блискучу композиторську майстерність досконалого поєднання китайської та зарубіжної музики. Завдяки своєму розрідженому, просторовому й протяжному звучанню, кварто-квінтові співзвуччя нагадують тембр стародавнього інструменту *цин* і є інтервалами з яскраво вираженим китайським національним колоритом.

Четверта варіація Moderato і Largo викладається фортепіано та ударними інструментами – малим барабаном, ударною установкою, тарілкою *crash*, дерев'яним блоком, літаврами, ксилофоном, віброфоном. Звучання теми значно трансформується у джазове переломлення. Тема не звучить цілком, з неї виокремлюються окремі звороти, оформлені дисонуючими акордами. Джазовий характер теми підкреслюється також «рваним» синкопованим ритмом. Виходячи з узагальненої програми твору, «можна припустити, що тут композитор демонструє образ ворога» (Ван Цзін, 2024: 111). Пасажі соліста,

що звучать на тлі акордів валторни, труби та ударних, підводять у підсумку до проведення уривка теми у фанфарному звучанні.

Кварто-квінтові інтервали цього фрагменту мають радше мелодичну, ніж функціональну природу. У правій руці – квартовий інтервал, у лівій — квінтовий, одночасна гра обома руками створює накладення кварта й квінти, додаючи цій мелодії китайського національного колориту. Характер музики змінюється з попереднього урочисто-повільного настрою: широко використовуються ударні інструменти для оздоблення, а ритм у групах дерев'яних духових і струнних за допомогою пунктирів і ліг змінює сильні й слабкі долі та загальну пульсацію, і музичний настрій переходить від урочистого до святково-радісного. Постійне проведення кварто-квінтових інтервалів у партії фортепіано підкреслює цю радісну атмосферу. Обидві фортепіанні обробки використовують кварто-квінтові інтервали для створення гарячого, піднесеного настрою.

У Чу Ванхуа кварта й квінти виконують функцію мелодичних звуків, інтервали стикаються по вертикалі, підкреслюючи гармонічну природу фортепіано в радісній атмосфері. Пентатонова вертикально-синтетична гармонія – це акордова структура, утворена шляхом поєднання по вертикалі п'яти горизонтальних «основних» щаблів пентатонного звукоряду. Вона має властивості пентатонного ладу, і ці акордові структури самі по собі вже містяться всередині пентатонної мелодії. Такий надзвичайно творчий національний композиторський прийом робить звучання одноголосної мелодії, заснованої на зв'язному співі, більш об'ємним і виразнішим.

П'ята варіація Andante molto espressivo написана в *cis-юй* як ліричний дует фортепіано та віолончелі, партії яких подано в імітаційному викладі. Віолончель звучить у високому регістрі, що надає темі експресивного характеру. Пізніше до дуету в контрапункті приєднуються кларнет і дзвоники, вібрафон, на якому грають жорсткими паличками, внаслідок чого варіація набуває чарівно-фантастичного колориту.

У розділі *Adagio* в *es-шан* окремі інтонації теми у фагота і низьких струнних інструментів проходять на тлі органного пункту у літавр. Водночас тут виявляються риси, характерні для *каденції* соліста: в партії фортепіано переважають віртуозні пасажі, які імітують звучання китайських дзвоників. Поступово відбувається насичення фактури, вступають мідні інструменти, у валторн і труб з'являються інтонації вольового маршу. Реприза головної теми *Largo* звучить в основному *d-гун* в оркестрі *tutti*. У партії соліста тему подано в акордовому викладі, де превалюють кварто-квінтові поєднання інтервалів. Однак репризний виклад теми лише на час перериває варіаційний розвиток.

Техніка акордів плавного голосоведення акцентує вираження горизонтальної мелодичної лінії, при виконанні акордів солісту слід дотримуватися принципу «спочатку напруження, потім розслаблення»: у момент натискання клавіш соліст повинен зберігати «напружений» стан готовності, а його рука – розслабитися після поштовху. Опорною передавальною ланкою тут слугує зап'ясток: при натисканні клавіш він повинен скорочувати м'язи для підтримки, подібно до мосту; зап'ясток – це «міст», що з'єднує руку й пальці, і коли сила проходить через «міст», він має залишатися стабільним. Лише відпрацювавши акордову техніку, можна досягти шаруватості у виконанні та відтворити величне звучання.

Октавна техніка полягає в додаванні до одноголосної мелодичної лінії октавного інтервалу вгору або вниз для надання музичному твору об'ємності. Зазвичай вона з'являється в піднесених музичних фрагментах, створюючи величну атмосферу. Однак, якщо вся кисть застосовує силу неправильно, октави звучатимуть «жорстко», не передаючи величного образу, закладеного в музиці.

Шоста варіація Moderato spintoso у *d-гун* тему знову подано в джазовому викладі. Вона звучить синкопованими акордами в партії соліста в супроводі барабанної установки, барабана там-там, *bar chimes*, літавр і малого барабану. Однак тема «набуває тут переможного характеру, немовби підкоряючи собі чужорідний образ» (Ван Цзін, 2024: 113).

У концерті октавна техніка з'являється у формі швидких пасажів у віртуозних розділах, рухаючи розвиток інших гармонічних інструментальних голосів. Такий динамізований виконавський прийом є дуже поширеним у кульмінаційних фрагментах фортепіанних концертів. При виконанні рухи зап'ястка повинні бути мінімальними, кінчики пальців стояти міцно, досягаючи чистого й сконцентованого звукового ефекту. На початковому етапі відпрацювання октав амплітуда ліктьового руху може бути більшою для посилення тренувального ефекту. На пізніших стадіях ця амплітуда дедалі зменшуватиметься, аж до досягнення природного виконавського стану.

Розвиток приходить до коди *Allegro vivace*, де на інтонаціях головної теми концерту в струнних інструментів при канонічному вступі та за підтримки дерев'яних духових звучить марш на інтонаціях головної теми – предикт до фінального проведення теми. У розділі 2/4 вступає соліст із блискучими пасажами на тлі дзвоників, ксилофона і вібрафона, а також віолончелей і контрабасів *pizzicato*, що надає всій звуковій масі східного колориту.

Могутні пасажі у соліста викладаються із почерговим чергуванням квінтового інтервалу та окремого звуку. Квінтовий інтервал має досить великий розмах, через безперервну появу подвійних нот, а також динаміку *f*, цей фрагмент звучить велично, не втрачаючи національного колориту. Партія фортепіано в цьому епізоді виконує функцію рушія музичного розвитку, а безперервні секстолі надають мелодії надзвичайної динаміки. При виконанні подвійних нот із великим розмахом амплітуда рухів зап'ястка повинна бути мінімальною, щоб не впливати на швидкість і рівномірність звучання.

Між кожними квінтовими подвійними нотами вставляється окремий звук, що додає динамізму загальному музичному плину цього перехідного епізоду, підносячи музику до кульмінації. Під час пасажу слід виділяти пальцем верхній звук квінтового інтервалу, водночас подвійні ноти й окремі звуки мають виконуватися рівномірно. У виконання подвійних нот слід включати рухи зап'ястка та ліктя, забезпечуючи рівномірний розподіл сили

між двома пальцями, що грають одночасно, через п'ястково-фаланговий суглоб. Основну увагу при виконанні слід зосередити на зап'ястку; каркас пальців має бути міцним. Спираючись на силу руки, через опускання й підйом руки та зап'ястка здійснювати передачу сили. Крім того, необхідно виділяти мелодичний голос в інтервалі подвійних нот; пальці, що ведуть мелодичний голос, можна тренувати окремо, а потім об'єднати.

Головна тема проводиться в гімнічному варіанті у соліста у *Largo maestoso* на тлі співучих інтонацій теми у струнних і дерев'яних духових інструментів, а в заключному *Allegro* в партії соліста знову чути інтонації головної теми. Отже, концерт завершується тематичним обрамленням, що надає формі стрункості. Тут струнний супровід подано в гармонічній формі, тому композитор у лівій руці фортепіано використовує розкладені акорди у вигляді тріолей, що надає музиці значної плинності та сприяє розвитку основної мелодії.

У концерті Чу Ванхуа, за наявності іншого супроводу, мелодичний голос і голос акомпанементу в партії фортепіано під час викладу теми є незалежними одне від одного, що робить музичні шари концерту дуже чіткими. Пасажні октави здатні створити атмосферу піднесення, змішану з напруженістю, що ідеально відповідає кульмінації твору. При виконанні каркас пальців повинен бути міцним, щоб сила руки точно передавалася в кінчики; зап'ясток повинен здійснювати у дуже малому діапазоні вертикальні рухи, подібні до «відбивання м'яча», забезпечуючи швидкість, чистоту й концентрованість октавного пасажу.

Фігурація розкладених акордів з'являється в партії лівої руки, тут руки виконують кожна свою функцію паралельно, а не по чергові, що підкреслює чітко розмежовані мелодичні шари, притаманні концертній музиці. Акордові побудови втілюють багатоголосну природу фортепіано, використовуючи гармонію для вертикально-горизонтальної взаємодії з мелодією. Фактура супроводу у вигляді великих акордових блоків, що супроводжують тематичний мелодичний голос. При такій фактурі звучання стає більш насиченим, а

створювана атмосфера – здебільшого величнішою, героїчною. Акорди фортепіанної партії та гармонія інших інструментів мають значну слухову єдність, формуючи грандіозний, величний образ.

На думку дослідника Ван Цзіна (2024), визначальними факторами стилістики концерту Чу Ванхуа «Моя батьківщина» став неоромантичний напрям, «що тяжіє до класичної традиції, на що вказує трактування тематизму та прийоми його розвитку (в цьому випадку доречним є відсилання до техніки експонування головної теми твору), а також принцип монотематизму, який є в концерті провідним. При цьому композитор синтезує у цьому опусі окремі елементи різних стильових систем» (Ван Цзін, 2024: 112-113). У ліричному епізоді третьої варіації тема звучить у струнного квінтету *divisi* як лірична імпресіоністична замальовка. У четвертій та шостій варіаціях композитор звертається до гармонічних структур і джазової ритміки, викликаючи асоціації з творчістю Дж. Гершвіна.

Все сказане про стильовий плюралізм у фортепіанному концерті «Моя батьківщина», дозволяє говорити про застосування у ньому полістилістики. З точки зору композиції Ван Цзін (2024) визначає концерт «Моя батьківщина» як гібридну форму (Там само). Жанр концерту поєднується у творі із вільними варіаціями, де композитор застосовує класичні засоби структурування. В даному випадку «варіації можна представити у вигляді одночастинного сонатного циклу, що виступає тут як форма другого плану» (Там само).

При такому трактуванні тема та перша варіація можуть розглядатися як аналог головної партії експозиції, а друга лірична варіація трактуватись як побічна партія. Третя варіація, де головна тема розсвічується різними гранями, виконує функції розробки. Четверта варіація як епізод скерцозного характеру змальовує «образ ворога» (Там само). Експресивна п'ята варіація стає продовженням розробки, де тема трансформується спочатку в марш, потім набуває вигляду ліричного висловлення, в кінці звучить в патетичному ключі. Повернення теми в *tutti* оркестру та фортепіано у *d-гун* можна вважати репризою сонатної форми. Шоста джазова варіація може розглядатися як

патетичний фінал. Класичну завершеність формі надає кода, де тема проводиться в гімнічному піднесенні.

Ван Цзін (2024) зазначає, що якщо припустити трактування варіацій, більш щільно пов'язане з програмою концерту, що пунктиром відтворює основний сюжет фільму «Битва на горі Шанганлін», то сонатне *allegro* може виконувати функцію форми другого плану (Ван Цзін, 2024: 113). В такому разі у значенні головної партії можна розглядати тему, першу та другу варіації, які репрезентують образ китайських солдатів – захисників батьківщини. Третя варіація виконує роль сполучної партії. Четверту варіацію можна розглядати як побічну партію. Вона асоціюється із «образом ворога» (Там само).

П'ята варіація посідає у загальній структурі місце розробки. Розділ *Adagio* є переходом до репризи та одночасно каденцією соліста. Реприза головної теми *Largo* звучить у первісному ладі у викладі оркестрового *tutti*. У партії соліста вона подається у акордовому викладі. Шоста варіація, де тема проводиться у джазовій тональності, являє собою репризу трансформованої побічної партії, яка набуває «переможного характеру, немов підкоряючи собі антагоністичний образ ворога» (Там само).

Порівняння форми концерту «Моя батьківщина» Чу Ванхуа з канонічною моделлю жанру фортепіанного концерту підводить до констатації відсутності у ньому подвійної експозиції, яка замінена вступом, де, подібно до симфонії, «визріває» основна тема. Каденція соліста перебуває не на своєму традиційному місці, а розосереджується за всією формою твору. В концерті чітко окреслені каденційні епізоди фортепіанного соло імпровізаційного складу. Найбільш виразно ознаки каденції проявляються у переході до репризи.

У фортепіанному концерті «Моя батьківщина» яскраво проявилася властива китайським композиторам сюїтність мислення, що витікає з фольклорної традиції. Кожен із чітко позначених Чу Ванхуа розділів твору яскраво контрастує з попередніми та наступними частинами форми за характером, темпом та фактурою викладу, що відповідає ознакам сюїтності.

Проте в «Моєї батьківщині» яскраво виявляються риси симфонізації процесу через наявність концертної діалогічності, динамізації розвитку, в якому музична ідея зазнає суттєвого видозмінюється. Композитор обирає варіаційний метод для перетворення основної теми концерту «Моя батьківщина», коли перша варіація, що виступає темою в експозиції, трансформується у свою протилежність в четвертій варіації. Можна побачити, як «розірвані» інтонації контрастують з широким розгортанням мелодії.

Ігрова логіка, віртуозність, змагальність, концертування, імпровізаційність у концерті Чу Ванхуа «Моя батьківщина» представлені з різним ступенем інтенсивності. В концерті ігрова логіка виявляє себе вже у виборі нехарактерної для концертного жанру форми. У цьому випадку замість «тричастинної структури або одночастинної композиції, в якій тричастинність виявляється у вигляді форми другого плану, композитор обирає вільні варіації» (Ван Цзін, 2024: 114).

На цьому рівні ігрова логіка виявляється особливо яскраво, оскільки основна і єдина тема твору обертається своїми різними, часом полярними емоційними гранями, то постаючи в експозиції теми в епічному або гімнічному вигляді, то перетворюючись на експресивний ліричний дует в п'ятій варіації, то постаючи у джазовому трактуванні в четвертій і шостій варіаціях.

Ігрова логіка виявляється і на рівні всієї композиції: шість варіацій можуть інтерпретуватися як одночастинний сонатний цикл, про що йшлося вище, або сонатне *allegro*. Доповненням може слугувати і трактування концерту у вигляді сюїти. Ігровий характер концерту закладений і в підході композитора до розміщення каденції, яка розосереджується по різних розділах музичного тексту.

Основна бінарна опозиція концерту за типом «своє – чуже» виражається також у протиставленні різних стильових шарів: у концерті присутня неоромантична стилістика в експозиції теми, виникають відлуння імпресіоністичних гармоній в середньому розділі третьої варіації, різкими

дисонансами та переважанням ударних інструментів у композицію проявляється джазовість. Стилистичною «опорою» концерту при всій строкатості музичного матеріалу стає пентатоніка як один з основних виразників китайської ідентичності. Пентатоновий лад доповнює темброву драматургію концерту, де суттєву роль відіграють такі ударні, як вібрафон, ксилофон, дзвоники і тарілки, а також дерев'яні духові інструменти, особливо флейта і гобой. Їх звучання збагачує концерт східною сонорикою.

У концерті «Моя батьківщина» імпровізаційність втілилася у вільних варіаціях цілком у традиціях китайської народної музики. У партії соліста імпровізаційність також виявляється, не концентруючись у спеціально відведеному для цього розділі – каденції, яка зазвичай є найвищою точкою розвитку, але розосереджена по всій формі.

Імпровізаційність, безпосередньо пов'язана з віртуозністю і концертуванням. Основоположними моментами концертування слугують атмосфера особливої відкритості партії соліста стосовно слухача та привнесення настрою святковості. У концерті «Моя батьківщина» такий настрій виникає з перших же тактів вступу, коли відбувається питально-відповідне чергування окремих інструментальних тембрів і фортепіано. Саме тут задається особливо піднесений настрій. Цьому ж сприяють надалі контрастні зіставлення оркестрового *tutti* і фортепіанного соло, динамічних як музично-виражальних засобів, так і ритмічних. Особливо яскраво властивість концертування виявляється в епізодах джазової стилістики.

Змагальність є невід'ємною ознакою концертного жанру: діалог, протиставлення, зіткнення, виступають необхідною умовою розвитку. Зіткнення в концерті неминуче навіть тоді, коли між партіями немає смислового протиставлення, але в плані викладу та психологічному аспекті незмінно залишається натяк змагання та елемент зіставлення. У концерті «Моя батьківщина» і соліст, і оркестр перебувають у стані діалогу, що виявляється вже з перших тактів вступу, коли фразам валторн, а через деякий час фразам флейт і труб щоразу відповідають акордові репліки фортепіано. Однак

властивість змагальності в концерті виражена не дуже яскраво, це дає підстави говорити про паритетне співвідношення партій соліста й оркестру.

Отже, Концерт Чу Ванхуа для фортепіано з оркестром «Моя батьківщина» можна віднести «до синтетичного типу, де рівною мірою представлені віртуозність і прагнення до симфонізації. У плані композиції концерт належить до нетипової форми, а за масштабами скоріше наближається до концертино» (Ван Цзін, 2024: 115). За принципом співвідношення виконавських партій цей твір Чу Ванхуа належить до паритетного типу.

У концерті «Моя батьківщина» помітний вплив принципів полістилістики, що виражається у змішуванні ознак, властивих неоромантизму, імпресіонізму і джазу. У творі синтезувалися риси різних жанрів, перш за все, жанру варіацій і джазової імпровізації, в більш дрібному плані – епічного оповідання, масової пісні, маршу, ліричного дуету, регтайму. Водночас на варіаційну форму також можна спроектувати сонатно-симфонічний і сюїтний цикли, а також сонатне *allegro*.

Майстерно володіючи композиторською технікою, Чу Ванхуа втілює у творі такі іманентні риси жанру, як ігрова логіка, віртуозність, змагальність, концертування, імпровізаційність, які представлені у творі з різним ступенем інтенсивності. Концепція концерту Чу Ванхуа «Моя батьківщина» відноситься до синтетичного типу, де однаково представлені віртуозність і прагнення симфонізації. У плані композиції концерт є нетиповою формою, а за масштабами швидше наближається до концертино. За принципом співвідношення виконавських партій концерт належить до паритетного типу.

Отже, фортепіанний концерт «Моя Батьківщина» Чу Ванхуа є пізнім твором композитора, написаним у період, який музикознавець Лян Маочунь класифікує як «період злиття» (Лян Маочунь, 2015). Твір був написаний на замовлення Шанхайського музичного видавництва у вересні 2018 року. Це було перше замовлення видавництва в межах проєкту підготовки до 70-річчя заснування КНР. Робота над партитурою тривала менше п'яти місяців — з кінця вересня 2018 року до лютого 2019 року. На відміну від

колективної роботи над знаменитим концертом «Хуанхе», цей твір Чу Ванхуа писав одноосібно.

Хоча першоджерело пов'язане з воєнною тематикою, Чу Ванхуа у своєму концерті зміщує акценти, прагнучи втілити образ «Великої ріки» (一条大河), що живе в його серці. Програма твору, спрямована на опис «величного сувою епохи», де домінують образи прекрасних гір та річок батьківщини. Це не стільки маршова героїка, скільки «оспівування гуманістичних почуттів китайської нації» (Лу Ілінг, 2023: 17).

Перехід від політичної до гуманістичної програмності позначився у Чу Ванхуа відходом від «червоної» догматики. Якщо ранні програмні твори базувалися на віршах Мао Цзедуна та революційних подіях, то концерт Чу Ванхуа 2019 року демонструє «повернення до серця». Антропоцентричний поворот характеризує зрілий етап творчості Чу Ванхуа як «повернення до людини та гуманізму» (Лян Маочунь, 2021: 5). Композитор використовує «червону класику» лише як інтонаційний фундамент, на якому будує сучасну, емоційно відкриту музичну мову. Як резюмує Ху Юефей, цей концерт, разом із виданим зібранням творів Чу Ванхуа, є «свідченням розвитку китайського фортепіанного мистецтва за останні пів століття» (Ху Юефей, 2019: 12).

Висновки до Розділу 3

В даному розділі представлені фортепіанні концерти китайських композиторів, що уособлюють гуманістичний напрям програмності та пейзажно-психологічне та інтелектуально-філософське втілення програмного задуму. В обраній тріаді концертів відчутна певна еволюція: *від* картинної програмності звуко-образного втілення природи та її психологічного сприйняття («Горний ліс» Лю Дуньнана) *через* філософський фундаменталізм та раціональне усвідомлення найвищого сенсу музичного буття («Бог надії» Чжао Сяошена) *до* гуманістичного індивідуального висловлення митця («Моя Батьківщина» Чу Ванхуа).

Загальною темою всіх творів виступає національний контекст, однак, кожний з композиторів висловлює його по-своєму. Лю Дуньнань реалізує національну тематику через природно-пейзажну образність, використовуючи фольклорний тематизм і обрядовість для відтворення емоцій відродження життя і надії на краще майбутнє. Чжао Сяошен звертається до надії на глобальний розвиток національного мистецтва в світі сьогодення. Його абстрактно-філософський образ «Бога надії» є раціональною моделлю сучасної композиторської техніки, застосованої до національної специфіки китайського мистецтва. Чу Ванхуа адаптує класичний для його країни патріотичний твір з ідеологічним підтекстом, осмислюючи його в загальнолюдському плані, вивільняючи від тоталітарних «кайданів» попередніх часів. Концерт Чу Ванхуа уособлює найвищий рівень гуманізації китайського мистецтва, через що його національна музична мова стає зрозумілою всьому світу.

Антропологізм програмності в концертах отримав семантичну типологізацію: *сюжетний* та *картинний* з певним психологічним наповненням, емоційним вираженням, та інтелектуальними інтенціями. Виявлена семантика безпосередньо впливає на комплекс виконавських засобів та відмову від відвертої театралізації музичного образу. У творах останніх десятиліть програмність вже не спирається на сюжет і вираження певних емоцій, а скоріше опрацьовує *філософію звуку* засобами фортепіано і західного симфонічного оркестру. Виникає рівень національного звукового ідеалу, що постає важливим завданням піаніста як лідера створення виконавської концепції твору. Це стосується трактування звуку, відчуття часу і простору, взаємодії з оркестровою музичною тканиною тощо.

Отже, антропоцентризм програмних концертів стає важливим формотворчим чинником виконавської інтерпретації та суттєво впливає на процес відтворення звукового образу твору.

ВИСНОВКИ

Програмність завжди була однією з найважливіших рис китайського класичного музичного мислення, належала в національному мистецтві до сфери естетики та змісту. Прагнучи до понятійної конкретизації, китайські музиканти створювали програмні твори і відображали в них образи, зміст, етико-моральний сенс музики. У давній традиції китайської музики були тісно поєднані природа, література, інші позамузичні джерела. Таким чином, програмна музика, є важливим феноменом синкретичного мистецтва в китайській культурній традиції, і в тому числі, й у сучасній китайській фортепіанній музиці.

У світовому контексті китайський фортепіанний концерт є помітним явищем: цей жанр пройшов шлях від запозиченого явища до органічного уособлення *національного музичного символу* глобального світу. Його внесок у розвиток жанру полягає у збагаченні класичної європейської форми *східною національною музичною мовою* (модальністю, асиметричними метрикою і ритмами, специфічною тембро-фактурою, що імітує звучання традиційних інструментів *чжен, піна*), що має під собою філософське підґрунтя.

Китайські композитори довели, що жанр фортепіанного концерту є універсальним простором, здатним вмістити найглибші національні сенси, трансформували його з суто західного феномену у високохудожнє міжкультурне явище. Як результат вивчення історії розвитку жанру фортепіанного концерту у китайському музичному мистецтві XX – XXI століть, можна відзначити наступні періоди:

Перший етап (1930–1940 роки) став періодом первинного засвоєння жанру. Починаючи з першого концерту Цзяна Веньє (1936), китайські митці намагалися адаптувати східний звуковий образ до стандартної західної форми. Проте цей процес швидко зіткнувся з ідеологічним тиском: політика Мао Цзедуна спрямувала музику в русло попুলізму, вимагаючи від неї фольклорності та зрозумілості для мас.

Другий етап (1950–1970 роки), що охоплює перші десятиліття КНР та Культурну революцію, ознаменувався пануванням «національного романтизму». Попри жорстку політичну цензуру та ізоляцію, цей період дав потужний поштовх для жанру. Такі знакові колективні твори, як «Молодіжний» концерт та концерт «Жовта ріка», стали еталонами поєднання західної симфонічної потужності з китайською мелодикою (пентатонікою) та імітацією звучання народних інструментів. Жанр у цей час виконував функцію ідеологічного рупора, проте композиторам вдалося зберегти високий рівень віртуозності та емоційної виразності.

Третій етап (з кінця 1970 до кінця XX століття) пов'язаний з економічними реформами та відкриттям кордонів. Відбувається кардинальний зсув: відмова від обов'язкової програмності та ідеологізації на користь індивідуального висловлення. Китайські композитори (Ма Сицун, Чжао Сяошен) активно інтегрують сучасні західні техніки – додекафонію, політональність, серіалізм. Національний колорит тепер виражається не через пряме цитування фольклору, а через абстраговані інтонації та філософське осмислення природи і людини.

Сучасний етап (XXI століття) демонструє вихід китайського фортепіанного концерту на світову авансцену. Творчість композиторів нового покоління (Тан Дун, Чу Ванхуа) розширює межі жанру за рахунок сонорики, алеаторики та використання немусичних звуків.

Протягом усієї історії жанру в Китаї програмність слугує механізмом взаємоінтеграції західної форми та східного інтонаційного змісту. У період Культурної революції та становлення КНР програмність була практично обов'язковою. Щоб складний західний жанр концерту став «зрозумілим для широких народних мас» згідно з політикою Мао Цзедуна, композитори наділяли свої твори конкретними назвами та сюжетами. Програмність у цей період мала відкритий, часто патріотичний та ідеологічний характер (концерти «Молодіжний» втілював колективний ентузіазм, «Жовта ріка» – відчуття патріотизму).

Величезний пласт програмних концертів пов'язаний з образами стихії та пейзажами. У 1970-ті роки з'являється низка «морських» концертів («Діти Південного моря», «Боротьба з тайфуном»), де міць оркестру та фортепіано передавала стани водної стихії. Пізніше, на прикладі концерту «Гірський ліс» Лю Дуньняня, програмність набуває більш психологічного сенсу, оскільки природа в китайській ментальності нерозривно пов'язана з людиною. Назви частин («Весна в лісі», «Діалог між горою та лісом») утворюють семантичну тріаду, де природа, що оживає, стає символом позитивних змін у житті людей і вираженням любові до рідної землі.

З послабленням політичного тиску в 1980-х роках китайські композитори тимчасово відходять від відкритої програмності в бік «чистої» музики, проте незабаром повертаються до неї на абсолютно новому рівні. Програмність стає суб'єктивною, символічною та філософською. Композитори використовують назви для відображення свого внутрішнього світу, пошуку балансу між емоціями та розумом (концерт «Бог надії» Чжао Сяошена).

У ХХІ столітті програмність набуває рис духовного заповіту та роздумів про циклічність життя (концерт № 4 «Пробудження» Ду Мінсіна). Навіть коли музична мова стає інтернаціональною, з використанням додекафонії або атональності, саме програмна назва або прихований сюжет задають твору національний «китайський підтекст» (концерт «Моя Батьківщина» Чу Ванхуа, концерт «Вогонь» Тан Дуна).

Еволюція програмності в китайському фортепіанному концерті безумовно пов'язана з трансформацією програмного задуму митців. Цей процес характеризується *рухом* від ілюстративності до філософського узагальнення. Вектор еволюції програмності спрямований на антропоцентризм музичної семантики і драматургії твору: пейзажно-психологічна лірика, пантеїзм (єднання людини і природи) і, зрештою, ідеї абстрактно-філософських категорій та духовного заповіту змінили плакатний героїзм та відкриту ідеологізацію. На матеріалі проаналізованих творів

виявлено та класифіковано наступні типи програмності:

- *сюжетна* – уособлює політичні мотиви, плакатність ідеології та національно-музичний символізм («Жовта ріка»);
- *пейзажно-психологічна* – символізує нерозривного зв'язок людини з природою («Гірський ліс» Лю Дуньнана);
- *символічна* – увиразнює ідеї патріотизму, любові до природи та культурної пам'яті, (концерт «Моя Батьківщина» Чу Ванхуа);
- *філософський концептуалізм* – найвищий ступінь інтелектуалізації, коли програмність вказує на когнітивний спосіб сприйняття звукообразів як символів вищого порядку (*Інь-Ян*, Космічний порядок, *Тайцзі*) та звертається до трансцендентного моделювання звукових ідей (концерт «Бог надії» Чжао Сяошена).

Зміна парадигми композиторської творчості на користь глибокого психологізму та антропоцентричної картини світу у фортепіанних концертах китайських композиторів свідчить про багатовимірність *виконавських стратегій*. Її сенс – у специфічній роботі з музичним часом, особливому звуковидобуванні в умовах безконфліктної драматургії, етичній функції соліста в створенні художньої концепції жанру.

Моделі програмності детермінують специфіку виконавського мислення. В дисертації окреслено типологію виконавських стратегій:

- *вокально-декламаційна (ораторська) стратегія* (відповідає сюжетній програмності) базується на вокально-мовній природі інтонування (*cantabile*), принципі антифонного співу та усвідомленні ідеологічної відповідальності соліста перед текстом;
- *колористично-просторова стратегія* (відповідає пейзажно-психологічній моделі) потребує від виконавця мислення візуально-асоціативними категоріями («кадрами»), синергійного єднання соліста з оркестром для створення ілюзії відкритого простору за допомогою специфічної педалізації та прозорого звуковидобування;

– інтелектуально-когнитивна стратегія (що відповідає філософсько-концептуальній моделі) вимагає від піаніста здатності синтезувати полярні музично-мовні елементи (тональність/атональність, консонанс/дисонанс) та диференціювати туше згідно з філософськими структурами (система Тайцзі), перетворюючи виконавця на співтворця математичної матриці твору.

Фортепіанний концерт «Жовта ріка» – найвідоміший приклад унікального поєднання мистецьких, історичних та політичних факторів. Синтетичний тип програмності, заснований на політичних мотивах, трансформується у специфічний тип виконавського мислення, що поєднує плакатність ідеології, конкретність сюжету на глибинний символізм стародавніх національних філософських уявлень. Твір відзначений як конкретно-сюжетним, так і філософсько-символічним типом програмності.

На сюжетну програмність вказують вербальне (поезія) і музичне (кантата) першоджерела твору. Таким чином, мислення тут має спиратися на вокально-мовну природу інтонування, а також – на оркестрову специфіку програмності, де взаємодія соліста та оркестру будується за принципом антифонного співу (заспів-відповідь), що імітує колективну працю човнярів. Імітація китайських інструментів програмність докорінно змінює базові принципи звуковидобування та туше, формуючи унікальний тип виконавського мислення.

Неймовірно віртуозна партія соліста вказувала на образ вождя як надзвичайної людини, тому перед виконавцем постає завдання не тільки продемонструвати технічну майстерність, а втілити через неї ідеологічний масштаб програмного задуму. Цей ракурс дозволяє розширити розуміння виконавського мислення, включивши до нього фактор психологічної та ідеологічної відповідальності соліста перед програмним текстом, де технічний апарат повністю підпорядковується позамузичній ідеї.

Відстань часу, що сплила з моменту створення фортепіанного концерту «Жовта ріка», дозволяє обговорювати філософсько-символічний тип

програмності, який власне і «зберіг» життєздатність цього твору у наш час. Тому сьогодні його можна розглядати не тільки як історичний артефакт китайського фортепіанного мистецтва, а й як художній феномен, що має безперечну мистецьку цінність. В контексті цієї парадигми плакатність відступає на другий план, звільняючи місце багатовіковим національним символам.

Давня культурна традиція Китаю та його сучасна історія свідчать, що програмність є визначальною рисою китайського музичного мислення через синкретичне сприйняття буття в цілому й мистецтва зокрема. Програмність у китайській культурі прагне до сутнісного символізму, де музика є втіленням духу природи або національної ідеї, а розповідь ведеться від імені колективного «ми», що є підставою й для колективної творчості авторів фортепіанного концерту. Концерт збагатив музичне мистецтво глибоко своєрідним втіленням образу природи, у цьому випадку величної річки Хуанхе.

Тонка спорідненість людини і природи викликають асоціації з високими духовними ідеалами. «Жовта ріка» – це не просто образ природи, а грандіозний національний епос, що символізує не просто річку, а душу Китаю, його тисячолітню історію, стійкість народу під час війни та культурного гноблення. У формі, змісті, драматургії, методах тематичного розвитку концерту простежуються жанровість тем, посилення симфонічного витоку, прагнення до неподільності частин цілого. Різні прийоми віртуозного фігуративного викладу виконують відповідні функції в логіці розвитку музичного змісту.

Таким чином, фортепіанна техніка стає могутнім засобом реалізації програми твору: віртуозні пасажі в першій частині уособлюють образ бурхливої води і боротьби, пентатоновий мелодизм другої частини стає символом вікової історії, імітація звучання китайських інструментів (*гучжен*, *ніба*) третьої частини утворює національний колорит та передає емоції (плач

жінки), тема з варіаціями фіналу дозволяє розвивати єдиний образ Концерту – від заклику до тріумфу.

В фортепіанному концерті «Гірський ліс» Лю Дуньняня *пейзажно-психологічна програмність* виступає стрижневим принципом оновлення виконавського мислення. Звертаючись до західної моделі тричастинного концерту для фортепіано з оркестром, композитор втілює принцип програмності як важливу рису національного мислення та естетики. Це відбувається на декількох взаємопов'язаних рівнях – драматургічному, тематичному, гармонічно-фактурному і виконавському. Усі зазначені рівні взаємодіють у межах єдиного програмного задуму, який забезпечує національну самобутність західного концертного жанру симфонічного масштабу.

Програмність в концерті «Гірський ліс» виступає не лише як зовнішній сюжет, а й як внутрішній психологічний стан, який соліст повинен транслювати через фактурні рішення. Відповідно, виконавське мислення піаніста має бути спрямоване на виявлення прихованої напруги всередині статичних, на перший погляд, пейзажних замальовок, що вимагає глибокого психологічного занурення у програмний образ.

Програмність формує у виконавця особливий тип архітектонічного мислення, де динамічні та агогічні нюанси підпорядковуються логіці візуально-просторового розгортання «кадру» – від найтендітнішої лірики до масштабних оркестрових *tutti*. Це означає, що виконавське мислення піаніста має бути глибоко ансамблевим – сольна партія колористично збагачує оркестрову тканину, створюючи ілюзію відкритого гірського простору за допомогою специфічної педалізації та прозорого звуковидобування. Виникає своєрідна паралель між розгортанням музичного матеріалу та зміною візуальних планів, що ставить перед виконавцем завдання мислити просторовими та візуальними категоріями.

Пейзажно-психологічна програмність виступає потужним каталізатором оновлення піаністичного апарату та мислення соліста через специфічні

гармонічні та метроритмічні структури. Отже, програмне завдання передачі національного духу вимагає від піаніста специфічного слухового контролю за дисонансами, де мала секунда має звучати не як гармонічний конфлікт, а як колористична барва, притаманна народному багатоголоссю. Імітація звучання народних інструментів, відтворення просторових ефектів та візуальних образів природи вимагають від виконавця принципово нових підходів до артикуляції, педалізації та тембрального слуху.

Новий рівень гуманізації програмності можна спостерігати у фортепіанному концерті «Моя Батьківщина» Чу Ванхуа, де «червоний канон» перетворюється на індивідуальне висловлення, а патріотизм ототожнюється не з ідеологічною лояльністю, а з щирою любов'ю до рідної природи та культурної пам'яті. Композитор звернувся у концерті до *символічної програми*. Виходячи з іманентних властивостей концертного жанру, Чу Ванхуа представляє слухачеві його нестандартне трактування. Як вихідна форма Чу Ванхуа обирає вільні варіації – структуру, властиву китайській національній традиції, інтерпретуючи їх відповідно до музичного змісту твору, а формою другого плану в концерті виявляються риси сонатного циклу і сонатного *allegro*. Одночасно у творі є ознаки сюїти – жанру, поширеного в китайській музичній культурі.

Незважаючи на те, що формальний привід (70-річчя КНР) залишався політичним, твір став ідеальним прикладом внутрішньої деполітизації змісту. Еволюція програми твору відбулася на декількох рівнях. Якщо об'єктом першоджерела виступала революція і партія, у Чу Ванхуа їх замінили людина, пейзаж, ріка. пісні Головними героями патріотичної є солдати, а основною дією – агітація. В фортепіанному концерті на перший план постає особистість митця та його лірична сповідь. Відповідно, перед солістом принципово постають нові завдання – втілення програмності через тонке колористичне мислення, здатність вибудовувати гнучкий ансамблевий баланс тощо. В загальній партитурі концерту фортепіано виступає не лише як інструмент

індивідуального висловлювання з його блискучою віртуозністю, а як органічна частина масштабного звукового пейзажу.

Таким чином, виконавське мислення має бути підпорядковане вокальній природі інтонування *cantabile* та імітації плинності води через специфічну артикуляцію віртуозних пасажів. З позиції виконавського мистецтва це означає, що *програмність перестає бути зовнішнім ілюстративним фактором і стає внутрішнім психологічним стрижнем інтерпретації*. Це відкриває важливу перспективу вивчення специфіки виконавське мислення соліста в гуманістичному програмному концерті. Воно змінює вектор подолання опору західного інструмента задля імітації китайського звучання на органічне розкриття темброво-колористичного потенціалу фортепіано для втілення філософії єдності Природи і Людини.

Філософсько-концептуальний та інтелектуальний рівень є вершиною еволюції програмності в китайському фортепіанному концерті. Творчість Чжао Сяошена, зокрема його концерт «Бог надії» та розроблена ним композиторська система «Тайцзі» репрезентує етап, коли *програмність остаточно відходить від літературної або пейзажної ілюстративності у площину таких абстрактних філософських категорій, як інь – ян, синергія протилежностей, Космічний порядок тощо*. Для виконавця це означає *найвищий ступінь інтелектуалізації процесу*: піаніст не просто має оперувати емоціями чи образами, а керувати глобальними звуковими масивами та філософськими концептами.

Назва твору, така як у концерті «Бог надії», є екстеріоризацією глибокого філософсько-структурного коду (системи Тайцзі). Для виконавця-інтерпретатора програмна назва слугує ключем до розшифровки композиторського задуму: вона вказує на необхідність пошуку балансу між раціональним (математика звукових множин) та емоційним.

Розуміння біографічного підтексту назви «Бог надії» (як маніфесту відродження національної музики) диктує піаністу відповідну виконавську стратегію – від специфіки туше при диференціації структур *інь* і *ян* до

масштабного темпо-ритмічного та динамічного вибудовування форми як процесу безперервної енергетичної трансформації.

Програмність стає інструментарієм та філософією звуку у свідомості соліста. Втілення глобальної філософської категорії «подолання екзистенційних криз через синтез протилежностей» (І-Цзін, 2006: 28) означає для виконавця кардинальну зміну парадигми мислення: соліст повинен одночасно утримувати у свідомості та синтезувати полярні музичні елементи (тональність і атональність, консонанс і дисонанс, східну лінеарність і західну сонорність). Програмний конфлікт на рівні «Схід-Захід», «раціональне-емоційне», «традиція-новаторство» реалізується не через літературний сюжет, а через зіткнення тонального та атонального, консонансу та дисонансу. Суттєві трансформації форм вимагають від піаніста специфічного підходу, оскільки композитор значно оновлює розуміння традиційної сонатної форми, прибираючи побічну партію в репризі, «розмиваючи» відчуття тонального центру.

Саме програмний задум – відображення складності сучасного світу та пошуку надії – змушує автора руйнувати класичні канони форми заради змісту. Одним з носіїв програмності виступає принцип лейттематизму – стрижневої теми, що стає музичним втіленням самої ідеї синергії як результату дії об'єднаних сил. Вона поєднує пентатоновий лад із західною інтервалікою. З точки зору виконавського мистецтва, це ставить перед піаністом надскладне завдання: утримувати цілісність великомасштабної форми не за допомогою класичного тонально-гармонічного мислення та інтонаційних тяжінь, а через наскрізний лейтмотив, ядро якого виходить з інтервалів секунди, терції, кварта та квінти.

Жанрова специфіка взаємодії соліста і оркестру у програмних концертах китайських композиторів будується за *принципом синергії*, а не конфлікту, змагання, як зазвичай прийнято у західних романтичних концертах. Синергія в концертах китайських композиторів налаштовує музикантів на побудову ансамблю з оркестром не як протиставлення, а як діалог енергій, що прагнуть

до єдності, взаємодоповнення та гармонійного злиття. Це вимагає надзвичайної тембральної чутливості та вміння вплітати фортепіанну партію в загальну оркестрову тканину.

Програмність у китайських фортепіанних концертах нерозривно пов'язана з *національним звуковим ідеалом*. Китайська програмність тісно пов'язана з естетикою традиційного живопису, зокрема з концепцією *Лю-бай* (留白), яка трактується як «залишення порожнечі, білої плями» (Ван Бомін, 2010: 124). Це має безпосереднє відношення до виконавського *відчуття часу та простору* в концерті. Специфіка його втілення полягає в особливому ставленні до *пауз та агогіки*.

Для китайського піанізму пауза – це простір, наповнений енергією *ці*. Виконавець повинен вміти «грати тишу». Час у китайській філософії не лінійний, а циклічний як рух 64 гексаграм по колу. Тому й агогіка має бути циклічною, нагадуючи природне дихання. Розгортання форми вимагає від піаніста відчуття безперервного, плинного розвитку без різких, непідготовлених цезур.

Поняття виконавського мислення розширюється, включаючи до нього візуально-асоціативний компонент, де туше, динаміка та педаль стають аналогами пензля та фарб. Це положення є ключовим для розуміння програмності, оскільки воно доводить, що на філософському рівні вона виступає як суворий інтелектуальний алгоритм, який керує виконавською волею. Програмність тут вимагає розуміння музики як математично-філософської матриці, а виконавець повинен стати співтворцем, який балансує між суворим розрахунком та інтуїтивним осягненням.

Специфіка виконавського втілення програмності у фортепіанних концертах китайських композиторів полягає у синтезі західноєвропейської віртуозно-концертної традиції з національною філософською символічною парадигмою.

Ця специфіка реалізується у звуко-образному мовному комплексі, який здійснює:

- а) трансляцію філософсько-символічних концептів засобами фортепіанної виразності;
- б) тембрально-акустичну імітацію звучання традиційних китайських інструментів (*гуцинъ, піпа*) шляхом адаптації туше, артикуляції, педалізації;
- в) структурно-семантичне інтонування, де звуковисотна організація (наприклад, система *інъ-ян*) визначає енергетичну вагомість звуковидобування;
- г) особливе відчуття музичного часу і простору, засноване на естетиці «порожнечі» (*Лю-бай*) та циклічності;
- д) спосіб взаємодії соліста та оркестру не як змагальності, а як синергії звукокосмосу.

Отже, осягнення принципу програмності як складної інтелектуальної та філософської системи є обов'язковою умовою для адекватного розкриття художньої концепції (в єдності драматургії та композиції) фортепіанних концертів китайських композиторів у сучасній виконавській практиці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Бай Є. (2014). Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва. (Дисертація ... канд. Мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського. Харків.
- Безбородько, О. (2023). Національний образ фортепіано. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 3–10.
- Борух, І. М. (2020). *Програмність в українській скрипковій музиці: історичний, соціокультурний і естетико-стильовий аспекти*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Бурган, І. (2018). «Діалог-концертування» і комунікативна складова в культурі: концерти для двох фортепіано з оркестром Фелікса Мендельсона-Бартольді. *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*, (3(40)), 95–110. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(40\).2018.143811](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(40).2018.143811)
- Ван Цзін. (2024). Фортепіанний концерт Чу Ванхуа «Моя батьківщина»: специфіка заломлення іманентних властивостей жанру. *Художня освіта і наука*, 1(38), 107–116. <https://doi.org/10.36871/hon.202401107>
- Гасратов, Р. (2025). Жанр концерту для фортепіано й оркестру Дьордя Лігеті в контексті поставангарду. *Київське музикознавство*, (3), 265–273. <https://doi.org/10.33643/kmus.2025.03.35>
- Го Хао. (2018). Еволюція концерту для фортепіано з оркестром в китайській музиці (Дисертація ... кандидата мистецтвознавства).
- Дашак, Є. Л. (2021). «Романтичний концерт» для фортепіано з оркестром Йозефа Маркса в аспекті естетики пізнього романтизму. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*, (130), с. 69–88. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231198>
- Денисенко, І. Є. (2010). *Фактура як засіб реалізації програмного змісту у*

- фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюсі та М. Равеля) :* автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків. 16 с.
- Касьяненко, Л. О. (2003). *Работа пианиста над фактурой: Пособие по изучению исполнительской интерпретации фактуры фортепианного произведения.* К., НМАУ. 168 с.
- Катрич, О. (2000). *Індивідуальний стиль музиканта–виконавця (теоретичний та естетичний аспекти):* дис. ... канд. мист. Київ. 200 с.
- Катрич, О. Т. (2000). *Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти).* Київ – Дрогобич: Відродження. 98 с.
- Кашкадамова, Н. (1998). *Мистецтво виконання музики на клавішно–струнних інструментах: Навч. Посібник.* Тернопіль: СМП «АСТОН». 300 с., нот.
- Кашкадамова, Н. (2006). *Історія фортеп'янного мистецтва. ХІХ сторіччя: Підручник.* Тернопіль: АСТОН. 608 с., нот.
- Кашкадамова, Н. Б. (2014). *Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві ХХ сторіччя.* Львів. 344 с.
- Кияновська, Л. (1987). До питання сприйняття програмного твору. *Українське музикознавство*, 22, 15–22.
- Кияновська, Л. (2002). *Українська музична культура: навч. посіб.* Київ : ДМЦНЗКМ.
- Коханик, І. (2009). Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці: від «діалогу» до «полілогу», або нотатки на берегах сучасного постмодерну. *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Жанр як категорія музичної творчості.* Київ, С. 31-37.
- Лі Сяо Сяо. (2010). *Китайська фортепіанна мініатюра ХХ століття у її взаємозв'язках зі специфікою національного художнього мислення (Дисертація ... кандидата мистецтвознавства).*
- Лі, Ян. (2019). Програмний інструменталізм як принцип художнього мислення виконавця (на прикладі музичних творів для флейти соло китайських композиторів ХХ ст.). *Культура України*, 63, 76–86.
- Лу, Цзе. (2017). *Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики*

- XX – початку XXI ст.* (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Ма, Сінсін. (2018). *Текстологічні засади виконавської інтерпретації у фортепіанній творчості (від стилістичного змісту до семантичної типології)*: дис. ...канд. мистецтв. Одеса.
- Малий, Д. М. (2018). *Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини XX – початку XXI ст.*: дис. канд. мистецтвознав. Харків.
- Москаленко, В. Г. (1994). *Творчий аспект музичної інтерпретації*. К.: Муз. Україна. 205 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. (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.
- Муляр, А. П. (2022). Фортепіанно-виконавська інтерпретація як когнітивний феномен (на основі підходів сучасних українських музикознавців). *Музичне мистецтво і культура*, 1(35), 121-134.
- Муха, А. (1966). *Принцип програмності в музиці. (Монографія)*. Київ: Наукова думка.
- Муха, А. (2018). Програмна музика. Українська музична енциклопедія. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, Том 5: ПАВАНА — «РОЛІКАРП». С. 436-438.
- Нагай, Б. (2017). Сутність художнього образу в музичному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 17, 93-100.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2017). Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 80-198.

- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на матеріалі творчості ХХ — початку ХХІ ст.)* : дис. ... доктора мистецтвознав. Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2021). Нові виміри музикознавства ХХІ століття: досвід моделювання інтерпретативної теорії музичної комунікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, Вип.131. с. 8-25.
- Решетілов, Б. Ю. (2021). *Концерт для фортепіано зі струнним оркестром у ХХ столітті: генезис, еволюція, специфіка трактовки камерності*. (Дисертація ... доктора філософії). Національна музична академія України, Київ.
- Самойленко, О. І. (2003). *Діалог як музично-культурний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства* : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства. Київ. 36 с.
- Стахевич, Г. (2018). Фортепіанний концерт у творчості Фердінанда Ріса. *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*, (3(40), 39–50. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(40\).2018.143739](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(40).2018.143739)
- Сунь, Ле. (2025). *Втілення традицій театрального мистецтва Китаю в національній фортепіанній музиці*. (Дисертація ... доктора філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків.
- Сун Мейсюань. (2024). Взаємодія жанрової та виконавської стилістики в фортепіанних творах китайських композиторів: дисертація... доктора філософії. Харків: Харківський національний університет імені І.П.Котляревського.
- Сунь, Тянь. (2017). Концерт №1 для фортепіано з оркестром Хуан Ан Луна у виконавській інтерпретації Джозефа Бановеца. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 47, 237-251.

- Тищик, В. (2021). *Програмність в українській баянній музиці (1960–2010 роки)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- У, Юйян (2023). *Фортепіанно-виконавська творчість як процес інтерпретації у світлі теорії художньої цілісності*. (Дис.... доктора філософії). Одеська національна музична академія імені О.В. Нежданової, Одеса.
- Фрайт, О. (2000). *Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Київ.
- Хуторська, А. (2009). *Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад*. (Автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства). Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Цінь, Тянь. (2012). *Образ рідного краю у фортепіанних творах китайських композиторів*. (Дисертація... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв. Харків.
- Цінь, Юйхан. (2025). *Фортепіанні концерти Ду Мінсіна в контексті еволюції його творчості. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 74, 82-99. <https://doi.org/10.34064/khnum1-74.04>
- Чекан, Ю. (2009). *Інтонаційний образ світу: монографія*. Київ, Логос.
- Чернявська, М., Тимофєєва, К. (2022). Вектори оновлення фортепіанного репертуару сучасного виконавця. *Аспекти історичного музикознавства*, 29(XXIX), 43-67. <https://doi.org/10.34064/khnum2-29.03>
- Чернявська, М., Чжан, Гуанцзянь. (2025). Образ Китаю в «Айлао Рапсодії» Чжан Чжао для фортепіано з оркестром. *Аспекти історичного музикознавства*, XXXIX (39), 299–321. <https://doi.org/10.34064/khnum2-39.16>
- Шаповалова, Л. В. (2007). Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць. : Харків, Вип. 20. С. 218–229.

- Шаповалова, Л. В. (2008). *Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості* : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ. 31 с.
- Шаповалова, Л. В. (2007). Рефлексивний художник. Проблеми рефлексії у музичній творчості. Харків. 292 с.
- Шестеренко, І. (2025). Національно-романтичне трактування жанру концерту для фортепіано з оркестром у творчості Віталія Кирейка. *Українська музика : науковий часопис*, 3(54), 116-123. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-12>
- Шип, С. В. (1998). *Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб.* Київ : Заповіт. 368 с.
- Шип, С. В. (2001). *Музична мова і мова музики*. Одеса : Вид-во Одеської держ. консерваторії ім. А. В. Нежданової. 296 с.
- Шукайло, В. (2004). *Педалізація у професійній підготовці піаніста*. Харків : Факт, 158 с.
- Шукайло, В. Ф. (2017). *Шлях до майстерності піаніста : навч.-метод. посіб.* Запоріжжя : Запорізь. нац.ун-т, 206 с.
- Ян, Венъян. (2011). Про значення національного стилю у розвитку музичного виконавства: до постановки питання. *Музичне мистецтво і культура : наук. вісн.* Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса. Вип. 12. С. 362 —371.
- Ян, Венъян. (2017). *Категорія піанізму у контексті виконавської типології фортепіанної творчості*. (Дис. ...канд. мистецтвознав.). Одеса. 191 с.
- Brace, T. L. (1992). *Modernization and Music in Contemporary China: Crisis, Identity, and the Politics of Style*. Austin: University of Texas at Austin. 45 p.
- Ch'en, J. (1965). *Mao and the Chinese Revolution*. London: Oxford University Press. 176 p.
- Chang, Chun-Ya. (2017). *The Yellow River Piano Concerto: a Pioneer of Western Classical Music in Modern China and its Socio-Political Context*. (DMA dissertation). The Graduate School of the University of Alabama, Tuscaloosa,

USA.

- Charlton, A. (2012). Xian Xinghai Yellow River Piano Concerto. *Music Teacher*, 6 (June), 1–14.
- Chen, Shing-Lih. (1995). *The Yellow River Piano Concerto: Politics, Culture, and Style*. (DMA dissertation). The University of British Columbia, Vancouver, Canada. 165 p.
- Chernyavska, M., Ivanova, I., Timofeyeva, K., Syriatska, T., & Mits, O. (2023). Artistic energy of the performers in the mirror of their repertoire preferences. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 68 (Special Issue 2), 165-179. <https://doi.org/10.24193/subbmusica.spiss2.10>
- Chernyavska, M., Song, Meixuan, & Peng, Rui. (2023). Ways of forming performing stylistics in the historical dynamics of chinese piano art. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 13(2), Special Issue XXXV, 207-211. <https://doi.org/10.33543/j.130235.207211>
- Dahlhaus, C. (1989). *Nineteenth-Century Music*. (J. Bradford Robinson, Trans.). Berkeley: University of California Press.
- Floros, C. (1982). *Verschwiegene Programmusik*. Vienna: Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaft.
- Han, Kuo-Huang. (1978). The Chinese Concept of Program Music. *Asian Music*, 10(1), 17–38.
- Han, Kuo-Huang. (1993). Because Her Name is the Yellow River. *Performing Arts Review*, 5(March), 100.
- Han Kuo-Huang. (1989). Folk Songs of the Han Chinese: Characteristics and Classifications. *Asian Music*, (Spring/Summer, 1989), 107-128.
- Han, Kuo-Huang, & Mark, Lindy Li. (1980). Evolution and Revolution in Chinese Music. In E. May (Ed.), *Musics of Many Cultures* (p. 327). Berkeley: University of California Press.
- Hu, Jinghua. (2015). Study on Historical Value Communicated by Yellow River Piano Concerto. *International Conference on Education, Management and Computing Technology (ICEMCT)*, Atlantis Press, 863–866.

- Iddon, M., & Thomas, P. (2020). *John Cage's Concert for Piano and Orchestra*. Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/oso/9780190938475.001.0001>
- Irving, J. (2003). *Mozart's Piano Concertos*. (1st ed.). Routledge.
- Keefe, S. P. (2011a). The concerto from Mozart to Beethoven: aesthetic and stylistic perspectives. In *The Cambridge Companion to the Concerto* (pp. 70–92). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521834834.007>
- Keefe, S. P. (2011b). The nineteenth-century piano concerto. In *The Cambridge Companion to the Concerto* (pp. 93–117). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521834834.008>
- Klauwell, O. (1910). *Geschichte der Programmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1968. (Neuausgabe: M. Sändig).
- Klotins, A. (2019). Music in Latvia during the Stalinist post-war decade. Latvian Musical Life and Creative Work 1944–1953. *Summary Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa: Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*, 391–435.
- Kraus, R. C. (1989). *Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1017/S0305741000009036>
- Kregor, J. (2015). *Program Music*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Kregor, J. (Ed.). (2018). *Nineteenth-Century Programme Music: Creation, Negotiations, Reception*. Turnhout, Belgium: Brepols.
- Li, Jingdi. (2014). *Politically Influenced Music in Post-Reform China*. (PhD dissertation). University of York, York.
- Liszt, F. (1855). Berlioz und seine Harold Symphonie. *Neue Zeitschrift für Musik*, 43. Leipzig: Breitkopf & Härtel. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015023330023&view=1up&seq=23>
- Liu, Dun-nan. (n.d.). *Composer Dr. Dun-nan Liu 作曲家 劉敦南博士*. Retrieved

- from <https://www.dunnanliu.com/gallery>
- Liu, Jingzhi (Ed.). (1990). *History of New Music in China 1946-1976: Collected Essays*. Hong Kong: The University of Hong Kong. 203 p.
- New York Times*. (1996, February 3). Pianist Yin Cheng-Zong at New York Carnegie Hall.
- Niecks, F. (1907). *Programme Music in the Last Four Centuries: A Contribution to the History of Musical Expression*. London: Novello.
- Orrey, L. (1975). *Programme Music: A Brief Survey from the Sixteenth Century to the Present Day*. London: Davis Poynter.
- Petersen, P. (Ed.). (1983). *Programmusik: Studien zu Begriff und Geschichte einer umstrittenen Gattung*. Laaber, Germany: Laaber-Verlag.
- Pianist Cheng-Zong Yin at Jordan Hall Friday Nov. 15. (n.d.). Retrieved January 22, 2019, from http://calendar.boston.com/boston_ma/events/show/365092943-pianist-cheng-zong-yin-at-jordan-hall-friday-nov-15
- Scott, A. C. (1963). *Literature and the Arts in Twentieth Century China*. New York: Doubleday. 215 p.
- Shan, Bai. (2006). *The Historical Development and a Structural Analysis of the Yellow River Piano Concerto*. (Master's thesis). University of Pretoria, Pretoria.
- Shen, Sin-Yan. (2001). *Chinese Music in the 20th Century*. Chicago: Chinese Music Society of North America. 284 p.
- Stephenson, K. (1961). *Romantik in der Tonkunst. Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte*. Köln: Arno Volk Verlag.
- Sun Zhonghua (2023). The Musical Style of Composer Chu Wanghua: the Role of Traditional Compositional Components of Chinese Folk Music in ‘Yellow River’ Piano Concerto. *MÚSICA HODIE*, 22. <https://doi.org/10.5216/mh.v22.73395> (Original work published September 19, 2022)
- Taylor, B. (Ed.). (2021). *The Cambridge Companion to Music and Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press.

<https://doi.org/10.1017/9781108647342>

- Tham, Gloria Jung Eian. (2009). *The Influence of Socialist Realism on The Yellow River Piano Concerto*. (DMA dissertation). School of Music in the Graduate School of The University of Alabama, Tuscaloosa, USA.
- Wei, Tingge. (n.d.). Developments in China's Piano Composition. (Shan Cao, Trans.). *Musicology in China (English Edition)*, 138-154.
- Wise, A. (2018). *The Rise Of The Chinese Concerto: A Look Into The Developments Of Chinese Traditional Instrument Concerti With Western Orchestra*. (Doctoral dissertation).
- Xian, Xinghai. (1978). *Huanghe Dahechang [Choir of The Yellow River of China]*. Beijing: Renmin Yinyue Chubanshe.
- Xu, Keli. (2001). *Piano Teaching in China during the Twentieth Century*. (DMA dissertation). University of Illinois at Urbana-Champaign, USA. 125 p.
- Yan, Kou. (2018). *Chinese Piano Concertos from 1936 to 2010*. (DMA dissertation). The University of Georgia, Athens.
- Yin, Cheng-Zong. (n.d.). *Cheng-Zong Yin (nominated by Jean Chatillon)*. Retrieved January 22, 2019, from <http://www.newmusicclassics.com/yin.html>
- Yin, Cheng-Zong. (n.d.). *Biography. The official web site*. Retrieved from http://www.chengzongyin.com/html/biography_ie.html
- Yin, Chengzong, Chu, Wanghua, Sheng, Lihong, & Liu, Zhuang. (2001). *Piano Concerto Yellow River. Arranged for two pianos. Based on Yellow River Cantata by Xian Xinghai*. 57 p.
- 王邦雄. (1995). 中国哲学史 / 王邦雄, 杨祖汉. — 台北: 空中大学出版社. — 759 页. (Ван Бансюн, Ян Цзухань. (1995). Історія китайської філософії. Тайбей: Видавництво Відкритого університету. 759 с.)
- 王柏敏. (2010). 山水画纵横谈. 山东: 美术出版社. 352 页. (Ван Бомін. (2010). Різні сторони китайського пейзажу. Шаньдун: Образотворче мистецтво. 352 с.)
- 王葳. (2017). 《多元音韵汇琴音华乐声传世界》，艺术科技 2017 年第 9 期, 15.

- (Ван Вей. (2017). Багатофонетичні ритми: звук фортепіано поширюється по всьому світу. *Art and Technology*, № 9, 15.)
- 王文俐. (2001). 江文也早期钢琴音乐创作的现代技法 / 王文俐 // 黄钟. — № 2. — 43—47 页. (Ван Венлі. (2001). Цзян Веньє та його музична творчість. *Хуанчжун*, № 2, 43—47.)
- 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涵. *当代音乐*. 5-7. (Ван Веньтао. (2015). Музика як голос серця, серце звучить для музики — творчий задум та культурний зміст фортепіанного концерту Ду Мінсіня «Весняні барви». *Сучасна музика*. 5-7.)
- 王光祈. (1956). 中国音乐史 / 王光祈. — 台北：中华书局，— 382 页. (Ван Гуанці. (1956). Історія китайської музики. Тайбей: Чжунхуа. 382 с.)
- 王光祈. (2007). 中国音乐史 / 王光祈. — 北京：团结出版社，— 234 页. (Ван Гуанці. (2007). Історія китайської музики. Пекін: Туаньцзе. 234 с.)
- 王迎馨, 韩树廷 (2010). 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*. 84. (Ван Інсінь, Хань Шутін. (2010). Злиття музики та поезії, сублімація емоцій та любові — короткий нарис про мелодичні особливості фортепіанного концерту «Весняні барви». *Мистецька освіта*. 84.)
- 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 Мінсіня. (Дис. ... доктора філософії). Шанхайська консерваторія музики.)
- 王星南 (2007). 中国民族音乐风格特征及其形成. *艺术百家*. 南京市. № 8. 139-141 页. (Ван Сіннань. (2007). Формування китайського національного стилю у музиці. *Мистецтво сотні шкіл*. Нанкін. № 8. С. 139-141.)
- 王佳. (2007). 古琴与钢琴-试析中国古典音乐表演美学思想 / 王佳 // 钢琴艺术. № 7. 34—36 页. (Ван Цзя. (2007). Про естетичну ідеологію виконань

- китайської традиційної музики. Фортепіанне мистецтво. № 7. С. 34—36.)
- 王琚 (2008). 中国钢琴协奏曲《山林》研究. 山东师范大学. (硕士学位论文). 1-65. (Ван Цзюнь. (2008). Дослідження китайського фортепіанного концерту «Гірський ліс». (Магістерська дисертація). Шаньдунський педагогічний університет. 1-65.)
- 中国大百科全书总编辑：委员会. (1989). 音乐 舞蹈. — 北京：中国大百科全书出版社. 1040 页. (Велика китайська енциклопедія : багатотомне видання. Т. 27. Музика і танець. Пекін: Кит. енцикл. вид-во. 1040 с.)
- 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. (硕士学位论文). (Вей Мін. (2012). Онтологічне дослідження «Першого фортепіанного концерту» («Весняні барви») Ду Мінсіна. (Магістерська дисертація). Шеньсіський педагогічний університет).
- 文选德. (2005). 《道德经》诠释 / 文选德. — 湖南：人民出版社. — 300 页. (Вень Сюаньде. (2005). Дао де цзін: інтерпретація. Хунань: Народне видавництво. 300 с.)
- 郭定昌. (2008). 中国钢琴音乐的民族风格 — 一个基于语言学的阐释. 人民音乐. № 8. 82—83 页. (Го Дінчан. (2008). Національний стиль фортепіанної музики в Китаї: виклад на основі лінгвістики. Народна музика. № 8, 82—83.)
- 郭婷 (2020). 刘敦南《山林》钢琴协奏曲中视觉形象浅析. 音乐创作. 59-65. (Го Тін. (2020). Короткий аналіз візуальних образів у фортепіанному концерті Лю Дуннаня «Гірський ліс». Музична творчість. 59-65.)
- 代百生. (1999). 根据传统乐曲改变的 5 首中国钢琴曲的艺术特点 / 代百生 // 黄钟(武汉音乐学院学报). 武汉. № 3, 96-100 页. (Дай Байшен. (1999). Особливості перекладень для фортепіано китайських народних мелодій. Збірник праць Уханьської консерваторії (Хуанчжун). Ухань. № 3, 96-100.)
- 叶博贺. (1922). 中国音乐史. 第一册 / 叶博贺. — 北京：文化. — 245 页. (Є Бохе. (1922). Історія китайської музики. Т. 1. Пекін: Культура. 245 с.)

- 邹学熹 (主编). (2006). 易经. 四川: 中医古籍出版社. — 510 页. (І-цзін. (ред. Цзоу Сюесі). (2006). Сичуань: Стародавні книги. 510 с.)
- 老子. (2008). 道德经 / 老子. — 西安: 三秦出版社. — 146 页. (Лао-цзи. (2008). Дао де цзін. Сіань: Саньцінь. 146 с.)
- 李白. (没有一年). 将进酒·君. 百度百科. (Лі Бо. (б.р.). Застільна пісня – Ти мене не бачиш. Енциклопедія Baidu. <https://dict.baidu.com/shici/detail?pid=60841450e8714b78a6f7ef385dcb63e0>)
- 李琪. (2004a). 钢琴协奏曲《山林》和《春之采》之分析研究 (硕士学位论文). 西北师范大学敦煌艺术学院, 46 页. (Лі Ці. (2004a). Дослідження та аналіз фортепіанних концертів «Гірський ліс» та «Весняні барви» (магістерська дисертація). Художній коледж Дуньхуана Північно-Західного педагогічного університету. 46 с.)
- 李琪. (2004b). 从《山林》看中国钢琴协奏曲之民族化. 甘肃高师学报, 9(3), 100–102 页. (Лі Ці. (2004b). Націоналізація китайського фортепіанного концерту на прикладі твору «Гірський ліс». Ганьсуський педагогічний журнал, 9(3), 100–102.)
- 林友仁. (1995). 对 20 世纪中国音乐的思考 / 林友仁 // 音乐艺术. — № 4. — 28 页. (Лінь Южень. (1995). Роздуми про китайську музику ХХ століття. Мистецтво музики. № 4. С. 28.)
- 卢奕霖 (2023). 张朝钢琴独奏曲《我的祖国》与储望华钢琴协奏曲《我的祖国》创作手法与演奏技法对比论析. 四川音乐学院. (硕士学位论文). (Лу Їлін. (2023). Порівняльний аналіз композиторських прийомів та виконавських технік у фортепіанній п'єсі Чжан Чао «Моя батьківщина» та фортепіанному концерті Чу Ванхуа «Моя батьківщина» (магістерська дисертація). Сичуанська консерваторія.)
- 刘敦南. (1980). 降 B 大调钢琴协奏曲《山林》. 上海交响乐团协奏 黄贻钧指挥. (Лю Дуннань. (1980). Концерт для фортепіано з оркестром сі-бемоль

- мажор, «Гірський ліс». Соліст Лу Саньцін, Шанхайський симфонічний оркестр, диригент – Хуан Іцзюнь. Записано в 1980/1981 роках. <https://www.youtube.com/watch?v=eSdkUTiG7ZA>)
- 刘歆. (1963). 《汉书·艺文志》——七略 / 刘歆. — 香港 : 太平书局. — 73 页. (Лю Сін. (1963). Класифікаційно-бібліографічний каталог І вень чжи (Трактат про мистецтво та літературу). Гонконг: Тайпін. 73 с.)
- 刘特. (2015). 刘敦南钢琴协奏曲《山林》的创作及演奏探析. 云南艺术学院 (硕士学位论文). 中国云南昆明, 33 页. (Лю Те. (2015). Дослідження композиції та виконання фортепіанного концерту Лю Дуньнаня «Гірський ліс» (магістерська дисертація). Юньнаньський університет мистецтв, Куньмін. 33 с.)
- 刘菁菁. (2018). 钢琴协奏曲《山林》的音乐本体分析. 黄河之声, (5), 506. (Лю Цзінцзін. (2018). Музичний аналіз фортепіанного концерту «Гірський ліс». Голос Жовтої Річки (Хуанхе), (5), 506.)
- 刘靖之. (1986). 中国新音乐史论集 / 刘靖之. — 香港 : 香港亚洲研究中心. — 217 页. (Лю Цзінчжи. (1986). Збірник досліджень з історії нової китайської музики. Дослідницький центр Азії. Гонконг. 217 с.)
- 刘成军 (2015). 刘敦南钢琴协奏曲《山林》的创作特征. 大舞台. 141-142. (Лю Ченцзюнь. (2015). Творчі особливості фортепіанного концерту Лю Дуньнаня «Гірський ліс». Велика сцена. 141-142.)
- 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 (沈阳音乐学院学报). 174-176. (Лю Юефан. (2010). Творчість та виконавський стиль «Першого фортепіанного концерту» («Весняні барви») Ду Мінсіна. Новий голос Юефу (Вісник Шеньянської консерваторії). 174-176.)
- 刘洋. (2018). 浪漫主义时期钢琴演奏技法的演进. 明日风尚, 2018.3. (Лю Ян. (2018). Еволюція техніки гри на фортепіано в епоху романтизму. Стиль майбутнього, березень 2018 р.)

- 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 (2021). 琴韵悠悠华夏心——作曲家、钢琴家储望华钢琴创作的历史成就 (下). 钢琴艺术, 4-9. (Лян Маочунь. (2021). Мелодія фортепіано та китайське серце — Історичні досягнення композитора і піаніста Чу Ванхуа у фортепіанній творчості (ч. 2). Фортепіанне мистецтво. 4-9.)
- 谢涛 (2002). 兼收并蓄与推陈出新——朱践耳《第二交响曲》与杜鸣心钢琴协奏曲《春之采》比较研究. 中国音乐学. 107-141. (Сє Тао. (2002). Поєднання різноманітного та створення нового — порівняльне дослідження «Другої симфонії» Чжу Цзяньєра та фортепіанного концерту Ду Мінсіна «Весняні барви». Музикознавство в Китаї. 107-141.)
- 修海林 (1990). 杜鸣心的钢琴协奏曲《春之采》. 音乐研究. 10-13. (Сю Хайлінь. (1990). Фортепіанний концерт Ду Мінсіна «Весняні барви». Музичні дослідження. 10-13.)
- 徐芳芳. (n.d.). 失传半个世纪的江文也钢琴协奏曲. (Сюй Фанфан. (n.d.). Концерт для фортепіано з оркестром Цзяна Веньє, який вважався загубленим пів століття назад. <http://www.xbhysw.com/index.php?m=content&c=index&a=show&catid=11&id=196>)
- 唐荣 (2011). 刘敦南《bB 大调钢琴协奏曲 (山林)》第一乐章的音乐分析. 大众文艺. 20-21. (Тан Жун. (2011). Музичний аналіз першої частини фортепіанного концерту Сі-бемоль мажор «Гірський ліс» Лю Дуньнаня. Масова література і мистецтво. 20-21.)
- 童熙 (2023). 刘敦南钢琴协奏曲《山林》演奏版本比较与演奏诠释. 华南理工大学. (硕士学位论文). 1-55. (Тун Сі. (2023). Порівняння виконавських версій та виконавська інтерпретація фортепіанного концерту Лю

- Дунньаня «Гірський ліс» (магістерська дисертація). Південно-Китайський технологічний університет. 1-55.)
- 吴光明. (2003). 美学 / 吴光明 // 中国哲学百科全书. — 纽约 ; 伦敦 : Routledge. — 215 页. (У Гуанмін. (2003). Естетика. Енциклопедія китайської філософії. Нью-Йорк; Лондон: Routledge. 215 с.)
- 吴家军. (2016). 中国作曲家创作的钢琴协奏曲发展简述. 音乐生活, 03, 58–60. (У Цзяцзюнь. (2016). Короткий огляд розвитку фортепіанних концертів китайських композиторів. Музичне життя, 3, 58–60.)
- 方之文 (1986). “希望”在合力中升华——对赵晓生在《希望之神》中“合力论”的浅析. 人民音乐. 19-22. (Фан Чживен. (1986). «Надія» сублімується в синергії — короткий аналіз «теорії синергії» Чжао Сяошена в концерті «Бог надії». Народна музика. 19-22.)
- 冯璨 (2020). 杜鸣心 钢琴协奏曲《春之采》的创作与演奏探究. 陕西师范大学. (硕士学位论文). 1-51. (Фен Цань. (2020). Дослідження створення та виконання фортепіанного концерту Ду Мінсіна «Весняні барви» (магістерська дисертація). Шеньсіський педагогічний університет. 1-51.)
- 冯长春. (2007). 中国近代音乐思潮研究 / 冯长春. — 北京 : 人民音乐出版社. — 402 页. (Фен Чанчунь. (2007). Дослідження музичних течій Китаю нового часу. Пекін: Народна музика. 402 с.)
- 冯友兰. (1985). 中国哲学简史. 北京 : 北京大学出版社. 276 页. (Фен Юлань. (1985). Коротка історія китайської філософії. Пекін: Пекінський ун-т. 276 с.)
- 付丹丹. (2019). 钢琴协奏曲《山林》第三乐章《山林的节日》的艺术特色及演奏技法分析. 西华师范大学音乐学院 (硕士学位论文), 32 页. (Фу Даньдань. (2019). Аналіз художніх особливостей та виконавчої техніки третьої частини «Свято гірського лісу» з фортепіанного концерту «Гірський ліс» (магістерська дисертація). Університет Сіхуа. 32 с.)
- 傅荣贤. (2007). 《汉书·艺文志》研究源流考 / 傅荣贤. — 安徽: 黄山书社. —

- 497 页. (Фу Жунсень. (2007). Дослідження походження «І вень чжи» з «Хань шу». Аньхой: Видавництво Хуаншань. 497 с.)
- 郝菲菲. (2008). 钢琴协奏曲《山林》第一乐章《山林的春天》的演奏与分析. 艺术教育, (7), 86–88 页. (Хао Фейфей. (2008). Виконання та аналіз першої частини «Весна гірського лісу» з фортепіанного концерту «Гірський ліс». Мистецька освіта, (7), 86–88.)
- 胡越菲 (2019). 储望华：这是我心中的“一条大河”——储望华钢琴协奏曲《我的祖国》（套装版）隆重出版. 音乐爱好者. 7-13. (Ху Юефей. (2019). Чу Ванхуа: це «велика ріка» в моєму серці — Урочисте видання фортепіанного концерту Чу Ванхуа «Моя батьківщина» (комплектне видання). Музичний аматор. 7-13.)
- 胡钰雪 (2024). 刘敦南钢琴音乐创作研究. 云南师范大学. (硕士学位论文). (Ху Юесюе. (2024). Дослідження фортепіанної творчості Лю Дуньнаня (магістерська дисертація). Юньнаньський педагогічний університет).
- 黄, 晓钟. (1999). 标题性音乐与非标题性音乐. 保定学院学报. 2 期, 页 43–46. (Хуан Сяочжун. (1999). Програмна і непрограмна музика. Вісник Інституту Баодін, 2, 43–46.)
- 纪国栋. (2018). 从《山林》看中国钢琴协奏曲之民族化. 戏剧之家, (8), 72 页. (Цзі Годун. (2018). Націоналізація китайського фортепіанного концерту на прикладі твору «Гірський ліс». Домашній театр, (8), 72.)
- 江文也. (2008). 孔子的乐论 / 江文也. — 上海：华东师范大学出版社. —137 页. (Цзян Венъє. (2008). Музична теорія Конфуція. Шанхай: Видавництво Східнокитайського педагогічного університету. 137 с.)
- 蒋孔阳. (2007). 先秦音乐美学思想论稿. 合肥：安徽教育出版社, 274 页. (Цзян Кон'ян. (2007). Естетика і музична думка (до епохи Цінь). Хефей: Аньхойська освіта. 274 с.)
- 居其宏. (1997). 当代中国音乐 / 居其宏. — 青岛：青岛. — 235 页. (Цзюй Ціхун. (1997). Сучасна китайська музика. Ціндао: Видавництво Ціндао. 235 с.)

- 张建成 (2010). 中西合璧的杰作——《春之采》之研究. 音乐创作. 125-127.
(Чжан Цзяньчен. (2010). Шедевр поєднання Сходу і Заходу — дослідження «Весняних барв». Музична творчість. 125-127.)
- 赵晓生. (1986a). 二十一世纪音乐与新浪漫主义崛起. 中国音乐学, 125-126.
(Чжао Сяошен. (1986a). Музика ХХІ століття та піднесення неоромантиків. Музикознавство у Китаї. 125-126.)
- 赵晓生. (1986b). 新浪漫主义合力论. 中国音乐学, 31-38. (Чжао Сяошен. (1986b). Неоромантикомбінізм. Музикознавство у Китаї. 31-38.)
- 赵晓生. (1987). 合力论”产生的原由及其内核. 音乐研究 03/04, 22-24. (Чжао Сяошен. (1987). Виникнення «комбінізму» та його сутність. Музичні дослідження, 03/04, 22-24.)
- 赵娟 (2004). 一部壮美的抒情音诗——浅析降 B 大调钢琴协奏曲《山林》. 99-103. (Чжао Цзюань. (2004). Велична лірична поема — короткий аналіз фортепіанного концерту Сі-бемоль мажор «Гірський ліс». 99-103.)
- 鄭德榮. (1986). 新中國紀事 1949-84. 哈爾濱: 東北師範大學出版社. (Чжен Дерун. (1986). Хроніка Нового Китаю 1949–84. Харбін: Північно-східний педагогічний університет.)
- 郑雨桐. (2024). 钢琴协奏曲《山林》. 的演奏研究 (硕士学位论文). 闽咖上甯.
(Чжен Юйтун. (2024). Дослідження виконання фортепіанного концерту «Гірський ліс» (магістерська дисертація). Мінькашанцзин).
- 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. 147-150. (Чжо Ї, Чен Сінван. (2013). Майстерність всередині, унікальне вираження духовності — музична інтерпретація фортепіанного концерту Ду Мінсіня «Весняні барви». Симфонія - Вісник Сіаньської консерваторії. 147-150.)
- 陈弘 (2008). 刘敦南钢琴协奏曲《山林》的创作技法研究. 云南艺术学院. (硕士学位论文). 1-66. (Чень Хун. (2008). Дослідження композиторських технік фортепіанного концерту Лю Дуньнана «Гірські ліси»

- (магістерська дисертація). Юньнаньський інститут мистецтв. 1-66.)
- 储望华. (1995). 《黄河》钢琴协奏曲是怎样诞生的”. 人民音乐. 05, 4-8. (Чу Ванхуа. (1995). Як народився фортепіанний концерт «Жовта річка». Народна музика. 05, 4-8.)
- 史秀玉 (2010). 刘敦南的钢琴协奏曲《山林》浅析. 华北水利水电学院学报 (社科版). 71-73. (Ши Сюю. (2010). Короткий аналіз фортепіанного концерту Лю Дуньнана «Гірський ліс». Вісник Північно-Китайського інституту водного господарства та гідроенергетики. 71-73.)
- 史叔诚 (Shi, Shucheng). (1998). “钢琴协奏曲《黄河》的创作及修改”. 音乐爱好者, (May 1998), 76-78. (Ши Шучен. (1998). Створення та редакція фортепіанного концерту «Жовта річка». Любитель музики. 76-78.)
- 史洋 (2012). 赵晓生《太极作曲系统》现代性思维探索. 华中师范大学. (硕士学位论文). 42 頁. (Ши Ян. (2012). Дослідження модерністського мислення в «Тайцзі-системі композиції» Чжао Сяошена (магістерська дисертація). Педагогічний університет Центрального Китаю. 42 с.)
- 石夫 (1989). 论钢琴协奏曲《春之采》的艺术手法. 中央音乐学院学报. 18-24. (Ші Фу. (1989). Про художні прийоми фортепіанного концерту «Весняні барви». Вісник Центральної консерваторії. 18-24.)
- 于玥 (2017). 赵晓生钢琴协奏曲《希望之神》的结构形态探析. 黄河之声. 71. (Юй Юе. (2017). Аналіз структурної морфології фортепіанного концерту Чжао Сяошена «Бог надії». Голос Хуанхе. 71.)
- 阎冰 (2015). 明月松间照 清泉石上流——钢琴协奏曲《山林》结构解析. 艺术研究. 53-55. (Янь Бін. (2015). Яскравий місяць світить крізь сосни, чисте джерело тече по камінню — структурний аналіз фортепіанного концерту «Гірські ліси». Мистецтвознавчі дослідження. 53-55.)

ДОДАТОК

ПУБЛІКАЦІЇ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у фахових виданнях України (категорія Б):

Ван Сяо (2025). Втілення принципу програмності у фортепіанному концерті «Жовта ріка»: Інструментальна творчість: постаті, репертуар, інтерпретація. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*, 76, 86–107 (у співавторстві з Чернявською М.С.).

<https://doi.org/10.34064/khnum1-76.05>

<https://intermusic.kh.ua/index.php/pvm/article/view/919>

Ван Сяо (2025). Втілення програмності у фортепіанному концерті Лю Дуньнана «Гірський ліс»: Історичні розвідки. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*, 77, 314–328.

<https://doi.org/10.34064/khnum1-77.17>

<https://intermusic.kh.ua/index.php/pvm/article/view/945>

Ван Сяо (2026). Фортепіанні концерти китайських композиторів у контексті розвитку жанру: Семантика жанрових перетворень. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*, 78, 168–192.

<https://doi.org/10.34064/khnum1-78.09>

<https://intermusic.kh.ua/index.php/pvm/article/view/955>

Тези конференції:

Ван Сяо (2026). Специфіка виконавського втілення програмності у Першому фортепіанному концерті Чжао Сяошена «Бог надії». Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : тези доповідей за матеріалами XXII Міжнар. наук.-тв. конф. студентів, аспірантів, докторантів, 24-25 березня 2026 р. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 21–24.

<https://repo.num.kharkiv.ua/items/56309c0a-2115-4beb-ae95-6a34957b85b7>

Конференції:

1. 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);
2. Міжнародна науково-практична конференція «Вища музично-театральна освіта Харкова: 100 років єднання» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 24–25 жовтня 2023 року);
3. 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. VI Міжнародна наукова конференція Наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 18–19 лютого 2026 року).
7. XXII 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, 24–25 березня 2026 року).