

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені М.В. ЛИСЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Янь Чжихао

УДК 78.2; 78.421

ДИСЕРТАЦІЯ

**ТИПОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ОБРОБОК, АРАНЖУВАНЬ І
ТРАНСКРИПЦІЙ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Янь Чжихао

Науковий керівник – Антонюк Ірина Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, доцент

Львів – 2018

АНОТАЦІЯ

Янь Чжихао. Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів ХХ – початку ХХІ століть. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за фахом 17. 00. 03 – Музичне мистецтво. – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, міністерство культури України. Львів, 2018.

Фортепіанне мистецтво є невід’ємною складовою китайської культури і постає пізнім відгалуженням світових музичних традицій. Становлення фортепіанної композиторської творчості розпочалось лише на початку ХХ століття з утворенням Китайської Республіки (1912). Розвиток китайської композиторської творчості був би неможливим без активного осягнення здобутків Заходу і є віддзеркаленням тенденцій цієї взаємодії.

В об’ємній багатожанровій фортепіанній спадщині китайських композиторів від самого початку її становлення особливу увагу привертає тенденція звернення до національного фольклору і створення на його матеріалі композицій у сфері обробок, аранжувань, і транскрипцій. Опрацювання фольклорних зразків виявились однією з найбільш широко представлених галузей фортепіанної композиторської спадщини. Справжній феномен китайської цивілізації, народна пісенна та інструментальна творчість, у якій відображено повсякденне життя людей, їх думки, звичаї, обряди, історію країни, оспівано героїчні подвиги минулого та поетику краси природних ландшафтів, слугувала для композиторів джерелом натхнення у пошуку тем музичних творів та способів втілення образів і сюжетів у творчій практиці. Завдяки досягненню довершеності музичних форм, використанню багатства сонорно-кolorистичних, динамічних та фактурних можливостей фортепіано, оновленню ладо-гармонічної сфери у поєднанні зі збереженням особливостей китайської музичної лексики, у багатьох випадках авторські обробки, аранжування і транскрипції значно перевершують художній рівень оригіналів.

Різні аспекти фортепіанної творчості китайських композиторів вже ставали предметом дослідження китайських та зарубіжних вчених. Попри наявність різновекторної спрямованості цих досліджень, китайська фортепіанна композиторська творчість ще не включалась у комплексні дослідження, пов'язані з характеристиками типологічних особливостей обробок, аранжувань і транскрипцій. Аналіз музикознавчих праць також показав, що у Китаї дотепер не існує систематизованого підходу до визначення жанрів обробки, аранжування і транскрипції.

Усвідомлення китайської фортепіанної творчості як цілісного феномену неможливе без вивчення зазначеної складової, що обумовлює актуальність обраної теми дослідження.

Мета роботи – виявити і систематизувати основні принципи фортепіанних обробок, аранжувань і транскрипцій у творчості композиторів Китаю. Для цього в якості методологічної основи використовується поєднання загальнонаукових методів філософії, культурології, історії, музикознавства: проаналізовано динаміку культурно-історичних процесів розвитку китайського музичного мистецтва, в аспекті тенденцій розвитку здійснено систематизацію фортепіанних обробок, аранжувань і транскрипцій у творчості китайських композиторів, осмислено хронологію та взаємозв'язок подій у загальному контексті розвитку зазначених жанрів.

Матеріалом дослідження є видання обробок, аранжувань і транскрипцій Ван Лісаня, Ван Цзянь Чжона, Ін Ченьзуна, Сан Тона, Хе Лутіна, Чень Пей Сюня, Чжао Юань Женья, Чжу Пейбіня, Чу Ван Хуа та ін.; народних мелодій, що увійшли до переліку десяти найбільших музичних скарбів нації, літописи та хронологічні покажчики.

У першому розділі здійснено короткий екскурс в історію становлення фортепіанного мистецтва Китаю. Аналіз основних музикознавчих праць дозволяє зробити висновок про зосередженість авторів на виявленні глибинних естетичних паралелей між творчістю композиторів Китаю та західною

музичною культурою, на процесах становлення їх індивідуальної манери письма і стилістики у взаємодії східних і західних музичних традицій.

Оглянуто величезний пласт китайської народної музики (пісні, мелодії з традиційних опер та пісенних переказів, інструментальні композиції для слухання, танцювальна музика), що побутувала до появи академічних композиторських творів. Показано основні сфери китайської народної творчості – міфологія, ритуальність, обрядовість, звернення до образів природи, що стали основними концептосферами, зокрема, фортепіанних обробок, аранжувань і транскрипцій.

Другий розділ присвячено аналізу фортепіанних обробок та аранжувань народних пісень. Звернення до опрацювань народних пісень розглядається як домінуюча тенденція творчості, що проявилась у способах урізноманітнення передачі їх образного змісту та виконання; осягнення виразових можливостей фортепіано, швидшого введення його в культурний простір Китаю; у посиленні популяризації національного мистецтва у Китаї та світі.

Відзначено посилення зацікавлення європейських композиторів і виконавців утіленням закономірностей професійних музичних жанрів Китаю, що відкриває перспективи для вивчення нового типу зв'язків – взаємодії різних типів музичного мислення та асиміляції виразальних засобів китайської музичної мови у жанровому контексті європейської музики.

Здійснена класифікація народних пісень дозволила виявити і підсумувати вироблення типових формотворчих і стилістичних параметрів. Типовими тематичними сферами визначено пейзажні замальовки, жанрові та побутові сценки, посилену увагу до героїко-патріотичної та історичної тематики при поєднанні поезики і символіки образів природи з картинами давніх та сучасних історичних подій. При збереженні зв'язку з національними художніми традиціями спостережено постійне прагнення до їх поєднання з західними сучасними віяннями.

Серед типових ознак стилістики творчості китайських композиторів ХХ ст. визначено найбільш помітний вплив естетики романтизму та імпресіонізму.

В аранжуваннях пісень початку ХХІ ст. спостережено значну модернізацію елементів музичної мови, застосування методів інноваційності та експериментування.

У третьому розділі здійснено аналіз творів інструментальної музики. Охарактеризовано способи давньої фіксації нотних текстів – ієрогліфічної, цзяньцзи, гончепу та цифрової нотацій, відзначено проблему необхідності пришвидшення їх розшифрування, показано зразки авторських прочитань.

Тематика аранжувань і транскрипцій інструментальних мелодій представлена в аспектах: танцювальні мелодії, пов'язані з обрядово-ритуальною сферою, танцювальні мелодії з балетних номерів традиційних опер, замальовки картин природи та історичного минулого. Вперше, як матеріал для транскрипторської роботи, опрацьовано інструментальні мелодії з творів, властивих лише китайській культурі – зразкових революційних вистав і театралізованих переказів пінтань.

Як провідний метод композиторської практики виділено наслідування засобами фортепіано семантики звучання національних інструментів, що сприяло спрощенню сприйняття улюблених мелодій, «націоналізації» європейського фортепіано, приверненню уваги до багатства його виразових можливостей, відтворенню національних виконавських традицій інструментальної музики і швидшої адаптації фортепіано в континуум інструментальної культури Китаю.

Аранжування і транскрипції інструментальних мелодій значно збагатили китайську фортепіанну музику високохудожніми творами і сприяли пришвидшенню процесів інтеграції національної та західної музичних традицій.

Ключові слова: фортепіанна творчість Китаю, міжкультурна взаємодія, обробка, аранжування, транскрипція, народна музика, стильові риси.

ABSTRACT

Yan Zhihao. Genre system of piano treatments, arrangements and transcriptions in creative works of Chinese composers of the 20th – early 21st centuries. – Qualifying scientific study, rights as a manuscript.

Thesis for obtaining a scientific degree of the Candidate of Arts by specialty 17. 00. 03 – Musical art. – M. Lysenko Lviv National Music Academy, Ministry of Culture of Ukraine. – Lviv, 2018.

Piano art is an integral part of Chinese culture and presents a late branch of world music traditions. Its formation began in the early 20th century with the establishment of the Republic of China (1912). The development of Chinese composers' creative works would be impossible without an active comprehension of the achievements of the West and is a reflection of the trends of this interaction.

In the vast multi-genre piano heritage of Chinese composers from the very beginning of its formation, special attention is paid to creating compositions in the field of arrangements, treatments and transcriptions. The study of folklore samples was one of the most widely represented branches of the piano composer's heritage. The true phenomenon of Chinese civilization, folk song and instrumental creativity, which reflects the everyday life of people, their thoughts, customs, rituals, history of the country, sang the heroic feats of the past and the poetics of the beauty of natural landscapes, served as a source of inspiration for composers for the search for those musical works and ways the embodiment of images and plots in creative practice.

Thanks to the perfection of the form, the use of the richness of colorful-resonant, dynamic and stylistic possibilities of the piano, the renewal of the fret and harmonic sphere, combined with the preservation of the peculiarities of the Chinese musical lexicon, in many cases these works far exceed the artistic level of the originals.

The various aspects of the piano creations of Chinese composers have already become the subject of the study of Chinese and foreign scientists. Despite the multidisciplinary orientation of these studies, Chinese piano composer creativity has

not yet been included in complex studies related to the characteristics of typological features of treatments, arrangements and transcriptions. An analysis of musicology has also shown that China does not yet have a systematic approach to determining the genres of processing, arrangement and transcription.

Awareness of Chinese piano creativity as a holistic phenomenon is impossible without studying this component, which determines the relevance of the chosen topic of research.

The purpose of the paper is to systematize the basic principles of piano treatments, arrangements and transcriptions in the works of Chinese composers. For this purpose, a combination of general scientific methods of philosophy, culturology, history, musicology is used as a methodological basis in the study: the dynamics of cultural and historical processes of the development of Chinese musical art is analyzed, the genre-style analysis is used in the aspect of development trends, and systematization of piano treatments, arrangements and transcriptions in the creative works of Chinese composers is made, the interrelation of events in their chronological order is considered, the creative way of certain composers in the general context of genre development is studied.

The research material is the publication of arrangements, arrangements and transcripts of Wang Li San, Wang Jian Zhong, Yin Cheng Zong, Sang Tong, He Lu Ting, Chen Pei Xun, Zhao Yuan Ren, Zhu Pei Bin, Chu Wang Hua, etc; folk melodies, included in the list of the ten largest musical treasures of the nation, chronicles and chronological figures.

On the base of acting of cultural-art review of fortepiano art in China from the basis of aspects of its problematic researching it was fixed the role of influence of chinese culture dialog with musical cultures of West, it was given the axiological evaluation, made the composition, system-melodic, texture-harmonious, timbre-semantic analysis of fortepiano processing, arrangements and transcriptions of chinese composers. It was discovered and systemized typological features in the most interesting from the art point of view compositions.

In the first chapter a brief excursion into the history of the formation of piano art in China was made. The analysis of the main works of Chinese researchers makes it possible to conclude about their focusing on the factors of revealing deep aesthetic parallels with western music in creative works of Chinese composers, on the processes of their individual writing and style formation in the interaction of oriental and western musical traditions, in the determining of similarity features as a factor of the world culture globalization.

A huge layer of Chinese folk music was observed, which existed before the appearance of academic composing works. The main areas of Chinese folk art are shown – mythology, rituality, appeal to the images of nature, which became the main concepts of the concepts, in particular, piano arrangements, arrangements and transcriptions.

The second chapter is devoted to the analysis of piano arrangements and arrangements of folk songs. An appeal to the work of folk songs is considered as the dominant tendency of creativity, which manifested itself in the ways of diversifying the transmission of their figurative content and execution; comprehension of the expressive capabilities of the piano, the rapid introduction of it into the cultural space of China; in increasing the popularization of national art in China and the world.

The interest of European composers and performers in the implementation of the regularities of professional musical genres in China is highlighted, which opens the prospect for studying a new type of communication – the interaction of different types of musical thinking and assimilation of the expressive means of the Chinese musical language in the genre context of European music.

The classification of folk songs made possible to reveal and summarize the development of typical form-making and stylistic parameters. Typical thematic areas include landscape sketches, genre and everyday scenes, enhanced attention to heroic-patriotic and historical themes in combination of poetics and symbolism of nature images with pictures of ancient and contemporary historical events. While preserving the connection with national artistic traditions, a constant desire for their combination with modern modern trends has been observed.

Among the typical features of the style of the works of Chinese composers of the twentieth century. The most noticeable influence of the aesthetics of romanticism and impressionism is determined.

In the arrangement of songs of the beginning of the XXI century significant modernization of elements of the musical language, application of innovative methods and experimentation was observed.

The third chapter deals with the analysis of instrumental music. The methods of ancient fixation of musical texts - hieroglyphic, jiantzi, honchep and digital notations are characterized, the problem of necessity of acceleration of their decoding is noted, examples of author's readings are shown.

The themes of arrangements and transcriptions of instrumental melodies are presented in aspects: dance melodies related to ritual sphere, dance melodies from ballet numbers of traditional operas, sketches of paintings of nature and the historical past. For the first time, as a material for transcription work, instrumental melodies from works characteristic of only Chinese culture – exemplary revolutionary performances and theatrical translations of the pintans – have been worked out.

As the leading method of composer's practice, the imitation of the piano's semantics of the sound of national instruments was emphasized, which facilitated the perception of his favorite melodies, the "nationalization" of the European piano, the attraction to the richness of his expressiveness, the reproduction of national performing traditions of instrumental music and the faster adaptation of the piano to the continuum of instrumental culture in China.

Arranging and transcribing instrumental melodies greatly enriched Chinese piano music with highly artistic works and facilitated the process of integrating national and western musical traditions.

Key words: piano art of China, intercultural interaction, processing, arrangement, transcription, folk music, stylistic features.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

1. Янь Чжихао. Музичне мистецтво в умовах міжкультурної взаємодії Схід – Захід. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. Львів, 2017. Вип. 41: Музикознавчий універсум. С. 384 – 392.
2. Янь Чжихао. Прийоми імітації звучання національних інструментів у фортепіанних транскрипціях китайських композиторів. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2016. №2 Вип 35. С. 108 – 113.
3. Янь Чжихао. Проблеми фортепіанного мистецтва Китаю у працях китайських дослідників. *Українська музика: Науковий часопис*. Львів, 2017. Число 4 (26). С. 94 – 101.
4. Янь Чжихао. Специфіка похідних жанрів у творчості композиторів Китаю для фортепіано. *Music Life*. Пекін, 2017. №7 (538). С. 64 – 66. / 阎智豪 从西方音乐的角度看中国钢琴改编作品体裁的特点 //音乐生活 —北京, 2017 – 第 64–66 页 · №7 (538).
5. Янь Чжихао. Шляхи проникнення фортепіанного мистецтва у китайський культурний простір. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2017. № 2. Вип 37. С. 51 – 57.

ЗМІСТ

ВСТУП	12
РОЗДІЛ 1 МУЗИЧНО-ФОЛЬКЛОРНІ ТРАДИЦІЇ КИТАЮ І ЇХ ВПЛИВ НА ФОРТЕПІАННУ ТВОРЧІСТЬ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТ.	
1.1. Культурологічно-мистецтвознавчий дискурс проблематики фортепіанного мистецтва Китаю в контексті традицій національної культури	19
1.2. Розвиток фортепіанного мистецтва Китаю в умовах міжкультурної взаємодії	51
1.3. Основні пісенні жанри китайського фольклору та їх символічно-обрядове значення	70
Висновки до розділу 1	80
РОЗДІЛ 2 ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ ФОРТЕПІАННИХ ОБРОБОК ТА АРАНЖУВАНЬ НАЦІОНАЛЬНИХ ПІСЕНЬ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ КИТАЮ	
2.1 Специфіка і систематизація обробок, аранжувань і транскрипцій у творчості китайських композиторів	83
2.2 Тематика і стильові особливості обробок та аранжувань національних пісень	105
Висновки до розділу 2	134
РОЗДІЛ 3 ТИПОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ АРАНЖУВАНЬ І ТРАНСКРИПЦІЙ ТВОРІВ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ	
3.1 Тематика фортепіанних аранжувань і транскрипцій творів національної інструментальної музики.....	137
3.1.1 Фортепіанні аранжування і транскрипції танцювальних мелодій	150
3.1.2 Аранжування інструментальних мелодій для чаювання	153
3.2 Втілення мелодій специфічних моделей китайської творчості як відображення особливостей національної культури	155

3.2.1 Роль транскрипцій тем зразкових революційних вистав у розвитку фортепіанної творчості композиторів Китаю у період Культурної революції	155
3.2.2 Втілення національної музично-театральної традиції пінтань у фортепіанних транскрипціях	163
3.3 Застосування прийомів наслідування тембрів національних інструментів	166
Висновки до розділу 3	174
ВИСНОВКИ	177
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	182
Додаток А. Алфавітний покажчик китайських композиторів	205
Додаток Б. Ілюстрації	209
Додаток В. Нотні приклади	212

ВСТУП

Актуальність теми. Актуальність теми. Фортепіанне мистецтво є невід’ємною складовою китайської культури і постає пізнім відгалуженням світових музичних традицій. Становлення фортепіанної композиторської творчості розпочалось лише на початку ХХ століття з утворенням Китайської Республіки (1912). Незважаючи на те, що перший клавірний інструмент – клавикорд – з’явився у Китаї ще у ХVІ ст., тривалий час побутувала думка про те, що інструмент фортепіано придатний лише для компонування творів європейської музики. Від перших років розвитку китайської фортепіанної композиторської творчості (перші фортепіанні аранжування епізодично почали з’являтися від 1913 р. у творчості Чжао Юань Жень, Дін Шаньде, Ван Цзянь Чжона Хе Лутіна; відкриття класу композиції у Шанхайській консерваторії відбулось у 1927 р.; перший концерт з фортепіанних творів національних китайських композиторів – у 1935 р., і лише від 1946 р. – часу створення Чуй Веєм аранжування пісні «Квітка барабан» у Китаї було започатковано фортепіанне виконавство обробок, аранжувань і транскрипцій) за 100 років існування фортепіанного мистецтва було досягнуто значних результатів.

В об’ємній багатожанровій фортепіанній спадщині китайських композиторів від самого початку її становлення особливу увагу привертає тенденція звернення до національного фольклору і створення на його матеріалі композицій у сфері обробок, аранжувань, і транскрипцій. Опрацювання фольклорних зразків виявились однією з найбільш широко представлених галузей фортепіанної композиторської спадщини. Справжній феномен китайської цивілізації, народна пісенна та інструментальна творчість, у якій відображено повсякденне життя людей, їх думки, звичаї, обряди, історію країни, оспівано героїчні подвиги минулого та поетику краси природних ландшафтів, слугувала для композиторів джерелом натхнення у пошуку тем музичних творів та способів втілення образів і сюжетів у творчій практиці. Завдяки досягненню довершеності музичних форм, використанню багатства сонорно-колеристичних, динамічних та фактурних можливостей фортепіано,

оновленню ладо-гармонічної сфери у поєднанні зі збереженням особливостей китайської музичної лексики, у багатьох випадках авторські обробки, аранжування і транскрипції значно перевершують художній рівень оригіналів.

Різні аспекти фортепіанної творчості китайських композиторів вже ставали предметом дослідження китайських та зарубіжних вчених. Попри наявність різновекторної спрямованості цих досліджень, китайська фортепіанна композиторська творчість ще не включалась у комплексні дослідження, пов'язані з характеристиками типологічних особливостей обробок, аранжувань і транскрипцій. Аналіз музикознавчих праць також показав, що у Китаї дотепер не існує систематизованого підходу до визначення жанрів обробки, аранжування і транскрипції.

Усвідомлення китайської фортепіанної творчості як цілісного феномену неможливе без вивчення зазначеної складової, що обумовлює **актуальність обраної теми** дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка. Робота є частиною комплексної теми №6 «Музично-виконавська творчість: теорія, історія, практика» перспективного тематичного плану науково-дослідницької діяльності ЛНМА ім. М.В. Лисенка. Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради академії (протокол засідання № 2 від 23 вересня 2015 р.).

Об'єктом дослідження є фортепіанна творчість композиторів Китаю ХХ – початку ХХІ ст.

Предмет дослідження – фортепіанні обробки, аранжування і транскрипції китайських композиторів досліджуваного періоду.

Мета дослідження – виявити і систематизувати типологічні особливості фортепіанних обробок, аранжувань і транскрипцій у творчості композиторів Китаю.

Необхідність досягнення поставленої мети визначила формулювання наступних завдань:

- здійснити культурологічно-мистецтвознавчий аналіз проблематики фортепіанного мистецтва Китаю в контексті традицій національної культури;
- узагальнити відображення проблем китайського фортепіанного мистецтва в сучасних наукових дослідженнях;
- розглянути особливості розвитку композиторської творчості Китаю в умовах міжкультурної взаємодії та здійснити аналіз впливів зарубіжних композиторських шкіл;
- визначити основні жанри китайського фольклору та їх символічно-обрядове значення;
- з'ясувати жанрово-стильові засади та охарактеризувати тематику фортепіанних обробок, аранжувань і транскрипцій національних пісень та інструментальних мелодій у творчості китайських композиторів;
- підсумувати типологічні особливості фортепіанних обробок, аранжувань і транскрипцій у творчості китайських композиторів.

Методологічна база дослідження ґрунтується на поєднанні загальнонаукових методів філософії, культурології, історії, музикознавства. Методологічною основою дослідження слугувала сукупність методів:

- *історико-діалектичного* – для аналізу динаміки культурно-історичних процесів розвитку китайського музичного мистецтва;
- *культурологічного* – для осмислення динаміки загальнокультурних процесів у фортепіанному мистецтві Китаю;
- *музикознавчого*, що застосовується при жанрово-стильовому аналізі фортепіанних обробок, аранжувань і транскрипцій у творчості китайських композиторів в аспекті тенденцій їх розвитку;
- *системного* – для здійснення систематизації типологічних особливостей у сфері обробок, аранжувань і транскрипцій китайських композиторів;
- *хронологічного*, що дає можливість осмислити взаємозв'язок подій у їх послідовності;

- *біографічного* – для дослідження творчого шляху окремих композиторів у загальному контексті розвитку жанрів;
- *теоретичного узагальнення* – для підведення підсумків дослідження.

Теоретичну базу дослідження становлять наукові праці і матеріали періодичних видань, присвячені:

- філософії та історії (Арістотель, М. Грушевський, Д. Дубровська, К. Лоді, Р. Малек, С. Пронь, Сунь Цзинань та ін.);
- культурології та мистецтвознавству (Г. Батіщев, М. Бахтін, В. Біблер, Ван Ін, О. Гавеля, Гуань Цзяньхуа, О. Дерев'янченко, І. Зінків, В. Іноземцев, Г. Карась, Лі Шіюань, Ю. Лотман, Лу Цзе, Лян Хайдун, І. Ляшенко, О. Маркова, С. Пронь, О. Самойленко, Тань Ситун, С. Хангтінтон, Л. Христіансен, Ху Пін, Ча Ван Хуа, Н. Шахназарова та ін.);
- інтеграційним процесам світового музичного мистецтва (Бай Є, Ван Ін, Вей Тінге, О. Гавеля, Л. Гусейнова, Фен Веньці, Хуан Пін та ін.);
- дослідженню історії Китаю (В. Валицький, Ван Мін, Г. Матвеева, О. Непомнін, Т. Пан, В. Семанов);
- історії музичної культури Китаю (Ван Анью, Ван Лісань, Ван Пейюань, Ван Юйхе, Г. Головинський, В. Кухарський, Лі Хуанчжи, А. Решето, Сіань Сінхай, Сунь Цзинань, Ті Чхуо, Цзя Бень Тайцзи, Цянь Женькан, Чень Лінцюнь, Чу Ван Хуа, Янь Ін Лю та ін.);
- професійній музичній освіті Китаю (Вянь Мен, Ке Лейде, Ху Інцюань, Цай Юаньпей, Цзя Бень Тайцзи, Шу Сінчен);
- історії фортепіанного мистецтва (А. Алексєєв, Л. Гаккель);
- фортепіанного мистецтва Китаю (С. Айзенштадт, Бянь Мен, Вей Тінге, Лу Цзе, Лю Сінсін, Лю Сяо Лун, Лю Фуань, Лю Чі, Чжао Сяошен та ін.);
- фортепіанної педагогіки (Ке Лейде, Чжао Цуйсін, Ян Цзин);
- творчості китайських композиторів (Бай Є, Ван Анью, Ван Ін, Ван Лісань, Ван Ченьдо, Ван Юйхе, Вей Тінге, Дін Шаньде, Сян Яньєїн, У На, Цюй Ва та ін.);

- дослідженню мистецтва обробок, аранжувань і транскрипцій (Дей Бейшен, О. Дерев'янченко, І. Зінків, Л. Кияновська, І. Ляшенко, Х. Ріман, Сіань Сінхай, І. Ямпольський та ін.);
- інструментознавству (А. Веприк, П. Зимін, Лю Чі, Л. Ройзман та ін.);
- питанням теорії музики (Б. Асаф'єв, Лі Інхай, Хе Лутін, С. Шип та ін.);
- дослідженню фортепіанної стилістики (Вей Тінге, В. Конен, О. Кузьменкова, Лю Сімей, Л. Мельник, Б. Сабольчі, М. Тараканов, Цян Чен та ін.);
- виконавству та інтерпретації фортепіанних творів (Вянь Мен, Дін Шаньде, Н. Корихалова, В. Москаленко, Є. Ліберман, Сюй Бо);
- періодичні видання (*Пекіна*: Визволення, Всесвітній обмін знаннями, Журнал Хенанського університету науки і технології, Китайське музикознавство, Народна газета, Народна музика, Народний Китай, Масова музика, Музичне мистецтво, Музичний вісник, Час і справа; *Шанхая*: Любитель музики, Про видані збірки статей; *Харбіна*: Norten Musik, Рубеж, Хейлундзянська музика; *Москви*: Советская музика).
- літературні твори Бо Цзюя, Конфуція, Лу Сіня, Цюй Юаня; праці з літературознавства (Лу Цзяньхуа).

Матеріалом дослідження є:

- *нотні видання*:
 - 1) обробок, аранжувань і транскрипцій Ван Лісаня, Ван Убея, Ван Цзянь Чжона, Ін Ченьзуна, Ін Циня, Лі Інхая, Лю Фуана, Сан Тона, Хан Мінсію, Хе Лутіна, Цзянь Чень, Чень Мін Чжи, Чень Пей Сюня, Чжао Юань Женья, Чжу Пейбіня, Чжу Сяююя, Чу Ван Хуа, Ян Цзя Сана та ін.;
 - 2) народні мелодії, що увійшли до переліку десяти найбільших музичних скарбів нації: пісні «Червоні квіти цвіли на горі», «Хуа ба бан і хвилі ріки Сян», «Голуба квітка», «Пісня пастуха»; інструментальні мелодій «Сто птахів, що вклоняються Феніксу», «Жасмин», «Місячна ніч над весняною рікою», «Про зимову сливку», «Облога з усіх боків», «Три прощання із заставою Янгуань»;

- *літописи та хронологічні показники;*
- *матеріали міжнародних фестивалів та конкурсів:* Міжнародного конкурсу піаністів імені П. Чайковського; VI Міжнародного фестивалю молоді та студентів (1957, Москва);

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що *уперше:*

- комплексно досліджено мистецтво фортепіанних обробок, аранжувань і транскрипцій китайських композиторів, що функціонує на перетині національної і західної композиторських шкіл;
- систематизовано фортепіанні обробки, аранжування і транскрипції у творчості китайських композиторів згідно європейської класифікації;
- охарактеризовано тематику і стильові особливості фортепіанних обробок, аранжувань і транскрипцій національних пісень та інструментальних мелодій у творчості композиторів Китаю;
- виявлено і охарактеризовано як основу тематизму для транскрипторської роботи музичний матеріал особливих видів творчості китайського народу – пінтань і зразкових революційних вистави;
- визначено роль впливу фортепіанних обробок, аранжувань і транскрипцій на розвиток фортепіанного музичного професіоналізму;
- залучено в науковий обіг аналіз ряду фортепіанних аранжувань і транскрипцій китайських композиторів.

Теоретична і практична цінність отриманих результатів визначає перспективи використання положень, висновків та фактичного матеріалу дисертації для здійснення подальших наукових досліджень з питань фортепіанних обробок, аранжувань і транскрипцій, в курсах з історії фортепіанного мистецтва та світової музичної культури.

Особистий внесок здобувача. У дисертації досліджено фортепіанні обробки, аранжування і транскрипції китайських композиторів як системне явище; введено у науковий обіг ряд фортепіанних транскрипцій китайських композиторів. Дисертація є самостійною науковою працею. Всі публікації здобувача є одноосібними.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Основні теоретичні положення дисертації, окремі її результати і висновки апробовано у доповідях на восьми конференціях: Міжнародні наукові конференції молодих музикознавців «Музикознавчі студії» (Львів, 2015; 2016); V Всеукраїнська науково-практична конференція «Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття» (Мукачеве, 2016); Міжнародна науково-практична конференція «Камерно-інструментальний ансамбль: традиції і сучасний вимір» (Львів, 2016); VII науково-практична конференція «Сучасне мистецтво: науково-методичний аспект» (Київ, 2017); Перша Міжнародна науково-практична конференція «Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття» (Мукачеве, 2017); Міжнародні наукові конференції «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, 2017; 2018).

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження викладено в 11 одноосібних публікаціях, з них 4 – у фахових виданнях, затверджених ДАК МОН України, 1 стаття – в іноземному виданні.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Список використаних джерел охоплює 243 позиції, у тому числі китайською, німецькою та англійською мовами. Загальний обсяг дисертації – 208 сторінок, з них основного тексту – 171 сторінка.

РОЗДІЛ 1

РОЗДІЛ 1 МУЗИЧНО-ФОЛЬКЛОРНІ ТРАДИЦІЇ КИТАЮ І ЇХ ВПЛИВ НА ФОРТЕПІАННУ ТВОРЧИСТЬ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТ.

1.1 Культурологічно-мистецтвознавчий дискурс проблематики фортепіанного мистецтва Китаю в контексті традицій національної культури

Фортепіанне мистецтво є невід'ємною складовою китайської національної культури і постає пізнім відгалуженням світових музичних традицій. Зважаючи на тривалу багатовікову ізольованість Китаю та несприйнятливність до західних здобутків, інтеграція фортепіано у китайський культурний простір відбувалась дуже поступово упродовж майже трьох століть.

У Європі стрімкий розвиток клавірного виконавського мистецтва, композиторської творчості та майстерень з удосконалення музичного інструментарію призвів до винайдення на початку XVIII ст. нового клавішного струнного інструмента – фортепіано. Історичні факти вказують, що створення фортепіано належить відразу трьом клавірним майстрам Бартоломео Крістофорі з Флоренції, Жанові Маріусу з Франції та Готлібу Шрьотеру з Німеччини, які виготовили його майже одночасно, незалежно один від одного, навіть не здогадуючись про аналогічні винаходи своїх «іноземних» сучасників.

Б. Крістофорі (*B. Cristofori*, 1655-1731) працюючи хранителем музичних інструментів при дворі герцога тосканського Козімо III¹, а потім у його сина, відомого мецената музичного мистецтва Фердінандо Марія Медічі², винайшов

¹ Козімо Медічі III (1770 – 1723) – один із останніх нащадків магнатської родини Медічі, члени якої ще від XIII ст. неодноразово були правителями Флоренції і здобули славу меценатів мистецтва. Зокрема, рід Медічі відомий як укладачів та власників унікальних музичних колекцій – нотної та музичних інструментів, які вони постійно поповнювали новими експонатами та дбайливо зберігали.

² Фердінандо Марія Медічі (1663 – 1731), син Козімо III, був організатором у Флоренції періодичних публічних виставок творів образотворчого мистецтва. У розвитку європейської музичної історії відомий як організатор у Флоренції одного з найважливіших музичних центрів, де, завдяки його покровительству та запрошення до міста кращих музикантів, серед яких – Дж. Легренці, Алессандро та Доменіко Скарлатті, А. Вівальді, А. Кореллі, Г.Ф.Генделя Г.Ф. Генделя та ін., здійснювались постановки оперних вистав і відбувались фестивалі оперної музики. Також Ф.М. Медічі відомий як автор лібрето до опер (напр., «Родріго» Г.Ф. Генделя (1707) [240].

фортепіано у 1709 р. У порівнянні з клавесином, звук його інструмента став значно гучнішим завдяки новій конструкції обтягнутих шкірою лося дерев'яних молоточків, що вдаряли по струнах. Інструмент було названо «*gravicembalo con piano e forte*» (клавесин з тихим і голосним звучанням; згодом ця назва перетворилась на *fortepiano* [65, с. 18]. У 1716 р. в Парижі майстер Жан Маріус (*Jean Marius*, 1755 – 1821) представив Академії наук Франції нову модель клавесина з молоточками [153, с. 909]. Наступного 1717 р. в місті Нордхаузен композитор, органіст та шкільний вчитель музики Готліб Шрөтер (*Gottlieb Schröter*, 1699-1782) опублікував статтю «*Umständliche Beschreibung eines neuerfundenen Clavierinstruments*» («Докладний опис нововинайденого клавішного інструмента») про представлений ним удосконалений клавішний музичний інструмент, який було названо «фортепіано» [242, с. 558-560].

До часу виникнення фортепіано музикування на клавішних стало невід'ємною частиною побуту заможних європейців. Прагнення перших в історії майстрів виготовити інструмент нового типу було пов'язано з оновленням недосконалих існуючих клавішно-щипкових його попередників – клавесинів, клавікордів, чембало, спінетів, вірджиналів, арпсихордів. Звуки на цих інструментах видобувались різними способами: за допомогою удару по струнах клавішами, в кінці яких був прикріплений металевий штифт – тангент (наприклад, на клавікорді, винайденому у кінці XV ст. [65]); або щипка пташиного пера (наприклад, на спінеті, створеного А. Пассі у 1493 р. та клавесина у 1511 р. [132, Т. 2, с. 819]. Окремі джерела вказують на перший практичний опис клавесина голландця Арно з міста Зволле, датований 1445 р. [45, с. 261]).

З розвитком репертуару, появою у Європі ряду композиторів-клавесиністів та віртуозних виконавців, найбільш видатними серед яких були Д. Скарлатті, Ж. Шамбоньєр, Ф. Куперен, Ж.-Ф. Рамо, Л. Дакен, Ф. Дандріє, і поступовим виходом клавесинної музики з камерних сцен королівсько-магнатських палаців на концертну естраду, виникла необхідність вдосконалення технічних можливостей клавішного інструментарію, потреба

створення інструмента такого типу, який міг би відтворювати і передавати широку гаму динамічних відтінків.

Інспірацією для вдосконалення клавішно-щипкового інструментарію стало прагнення досягнути гучнішого звучання, яскравіше відтворювати *piano* та *forte* і, що стало визначальним, здійснювати поступовий перехід від одного динамічного відтінку до іншого. В результаті розвиток нових потреб музичної практики, поступове вдосконалення звукових засобів і можливостей інструмента та виведення його на концертну естраду як солюючого, сприяли роботі над досягненням кантиленності звучання, виконання легато, репетицій звуків³, отримання багатой звукової колористичної палітри і, навіть, досягнення звучання засобами фортепіано інструментів симфонічного оркестру. Оснащення фортепіано педалями надало можливість збагатити його звучання обертонами резонуючих струн і створювати різноманітні звукові ефекти, недсяжні для інших інструментів. Видатний піаніст і композитор Антон Рубінштейн (1829 – 1894), фортепіанні твори якого у Китаї стануть одними з найбільш улюблених і виконуваних серед композиторів романтичної доби, називав педаль «душею» фортепіано. Він зауважував, що особисто його «завжди цікавило досліджувати, чи може у якійсь мірі музика не лише передавати індивідуальність і душевний настрій того чи іншого автора, але бути також відгомом часу, історичних подій та стану суспільної культури» [65, с. 183].

Масштабне засвоєння інструмента і масова орієнтація на створення фортепіанного репертуару викликали стрімке посилення попиту на інструмент і сприяли, перетворившись на окрему економічну галузь, утворенню в крупних музичних центрах Європи, а невдовзі й Америки, майстерень з його масового виготовлення: німецькі фірми *Ehrbar* (заснована у 1801 р.), «*Sauter*» (1819), «*Rönisch*» (1845), «*Sröter*», «*Bechstein*», «*Schiedmayr*» і «*Blüthner*» (1853),

³ Винайдення механізму подвійної репетиції належить французькому майстрові Себастьянові Ерару (1822) [74].

австрійська «*Bösendorfer*»⁴ (Відень, 1828), «*Broadwood*» та «*Beckers*» в Англії (1848), «*Pleiel*» у Франції, «*Petrof*» у Чехії (1864). У США було засновано фірму «*Steinway*» (Нью-Йорк, 1860), яка тривалий час не знала рівних і була головним конкурентом європейським інструментам.

Якщо у Європі шлях розвитку виконавського та композиторського фортепіанного мистецтва, а також виготовлення і вдосконалення технічних можливостей інструмента охоплює тривалий період, то до Китаю (який серед багатьох винаходів світової культури – компасу, шовку, паперу, туші, багатьох предметів побуту, здобув заслужену репутацію першого винахідника) фортепіано та роялі, як готові й уже вдосконалені моделі, масово почали завозитись лише через двісті років після їх винаходу. Завезення кращих зразків європейських фортепіано до Китаю розпочалось лише у самому кінці XIX ст. Від 1911 р. після повалення влади імператорських династій і утворення Китайської Республіки у пошуках роботи і можливості розширення концертної діяльності до Китаю особливо інтенсивно почали прибувати піаністи з Європи. Проте відомі поодинокі факти про побутування у Піднебесній окремих клавішних інструментів значно раніше – упродовж кінця XVII – XVIII ст. [1, с. 106]. Ці зразки мали призначення швидше як оздоба імператорських палаців і презентували завезення внаслідок подорожей екзотичних витворів мистецтва, а не прагнення засвоїти європейські форми музикування. За часів володарювання прихильниці музичного мистецтва Великої імператриці Цисі, що правила Китаєм від 1861 до 1908 р. і зосередила у своїх руках верховну владу, при її дворі вперше дещо інтенсивніше почали влаштовувати концерти з творів європейської, зокрема вокально-інструментальної музики в супроводі фортепіано [158, с. 4].

Проникнення й адаптація європейських моделей клавішних інструментів у китайський культурний простір має тривалу історію, початки якої сягають глибини століть. Масове засвоєння фортепіано у Китаї розпочалось лише у

⁴ Фірма «*Bösendorfer*» виготовлювала інструменти відмінної якості. Інструмент саме цього виробника дуже високо цінував Ф. Ліст, а імператор Фердинанд I навіть надав засновникові фірми титул придворного майстра [74].

XX ст. Проте, незважаючи на достатньо пізній період запровадження у широку практику в Піднебесній незвичного для китайської музичної культури європейського інструмента, адаптації європейських композиторських та виконавських досягнень і ствердження їх в національній композиторській та виконавській практиці, розвиток фортепіанного мистецтва Китаю упродовж XX – початку XXI ст. відбувався блискавично швидко і динамічно. Сьогодні фортепіанне мистецтво Китаю становить невід’ємну частину світової музичної культури.

Щодо власне китайських виробників, перші потужні фірми тут з’явилися лише у другій половині XX ст. – після завершення Культурної революції (1966 – 1976). На сучасному етапі, зважаючи на всезростаючу кількість бажаючих придбати інструменти (для прикладу, на даний час у Китаї налічується близько 120 мільйонів піаністів!), їх виготовлюють дуже великими накладками. Наприклад, кількість випуску фортепіано у 2008 р. становила 312 487, а у 2015 р. – вже понад 315 000 інструментів. Щорічне збільшення кількості випуску фортепіано пояснюється також і зростаючим попитом на інструменти китайських виробників не лише у самому Китаї, але й у Європі та США.

Всього у сучасному Китаї існує понад 100 різноманітних фірм, які зосереджені, в основному, у найбільших мистецьких центрах країни. Серед кращих з них – фірма «Чжуцзян» (*Zhujiang*, відома у світі під назвою «*Perl River*» [в перекладі «Річкова перлина»], заснована в м. Гуаньчжоу у 1956 р.)⁵. Лише після Культурної революції розпочали свою роботу фірми «Сінхай» (*Xinghai*, названої ім’ям одного з найкрупніших композиторів і музичних діячів Китаю, Сіаня Сінхая; Пекін, 1994), «Хейлун» (*Hailun*, Нінбо, 2003) та «Гудвей» (*Goodway*, Ханьчжоу (столиця провінції Чжецзян), 2010). Усі ці інструменти стали широко використовуваними у Китаї та багатьох інших країнах світу, здобувши високого авторитету завдяки доброї якості звуку, сучасного дизайну і доступної ціни.

⁵ Фірма, заснована невдовзі після утворення Китайської Народної Республіки, є однією не лише з найстаріших, але й найпотужніших виробників піаніно та роялів у Китаї.

Фортепіано окремих китайських виробників відрізняються ледь помітною неточністю при настроюванні, тому професійні виконавці Піднебесної все ж віддають перевагу придбанню кращих імпортованих, проте значно дорожчих інструментів. Найбільшим попитом серед професійних музикантів продовжують користуватися фортепіано і роялі «*Steinway*», «*Blüthner*», «*Bechstein*», «*Bösendorfer*» та японських виробників «*Kawai*» і «*Yamaha*». Від початку XXI ст. виробництво кращих фортепіано у Китаї здійснюється у партнерстві з провідними світовими фірмами⁶. Найбільш потужними та якісними серед них вважаються заснована у 2003 р. на півдні Китаю у м. Нінбо фірма «*Hailun piano co. LTD*». Бажаючи розвивати австрійсько-німецькі традиції виготовлення інструментів і розповсюджувати свою продукцію усім світом, від 2009 р. фірма працює спільно з віденською «*Wendl & Lung*». У Пекіні здійснюється співпраця з філією американського виробника «Говард», заснованої Джонсом Говардом (*Howard Piano Company of New York*), яку тепер успішно очолює його син Грехем Говард. Новим винаходом клавірної індустрії Г. Говарда стали цифрові піаніно, що відтворюють звучання акустичних інструментів. Ці піаніно отримали особливого попиту, зокрема – й на усій території Далекого Сходу.

Щодо історії проникнення у Китай західних здобутків в галузі клавірного мистецтва, перший клавірний інструмент європейського зразка з'явився тут дуже рано – ще в кінці XVII ст. Відомо, що у цей час при дворі імператора Кансі (1654 – 1722)⁷, якого сучасні історики характеризують як особливо обдарованого у різних видах мистецтва, вже відбувалось музикування на клавикорді [114, с. 12]. Проте перше свідчення появи в кінці XVII ст.

⁶ Практика використання окремих деталей європейських виробників розпочалась у Китаї з відкриттям перших фірм. Наприклад, накладки на клавіші та молоточки використовувались від німецьких фірм *Abel* та *Renner*, струни від *Reslay*, окремі деталі дерев'яного корпусу від англійських виробників і навіть (у 1970-х роках) івуд українського – чернігівської фабрики «Україна».

⁷ Кансі – маньчжурський імператор династії Цин, чие ім'я означає «розквітаючий і світосейний», правив усім Китаєм рекордно тривалий час – 61 рік (1661-1722 р.). У стилі його правління сучасники відзначали велику прихильність до різних видів мистецтв – літератури, малярства, театрального і музичного. Особливо схильний до музичної та літературної творчості, Кансі навіть претендував на славу конфуціанського вченого і мецената.

«заморського» клавішного інструмента ще не вказує на власну пильну увагу імператора, як і китайської придворної еліти, до досягнень європейців. Китайська дослідниця Бянь Мен вказує, що в Китаї «упродовж XVII – XVIII ст.) «єдиними людьми, які вивчали гру на клавикорді і користувались цим інструментом, були сам імператор Кансі та один з його придворних музикантів» [17, с. 3]; «інші ж клавішні інструменти китайцям відомими не були» [16, с. 16].

Збереглися відомості про функціонування у християнських храмах Китаю кількома десятками років раніше клавішно-духового портативного органу, завезеного до Китаю західними християнськими місіонерами. Орган більш природно й органічно сприймався на китайській території, оскільки саме тут ще в давні часи був створений і широко розповсюджений один з його прямих попередників – орган шен⁸.

Відомості про знання у Китаї європейських органів і клавикорда знаходимо у працях російського дослідника, професора кафедри спеціального фортепіано Московської консерваторії С. Айзенштадта, який вказує, що «разом із клавикордом до Пекіна ще в XVII ст. намагались завести декілька портативних органів» [1, 105]. Також Айзенштадт відзначає, що імператора Кансі навчав гри на клавикорді особисто голова духовної місії Фердинанд Вербіст (1623 – 1688). Високоосвічений у різних галузях знань (астрономія, музика, дипломатія, картографія), фламандський теолог і місіонер перекладав з латини, німецької, іспанської та італійської. Кансі був особливо прихильним до Вербіста, навчався у нього музики, геометрії та філософії, а за особливі знання в астрономії, призначив його головою Астрономічного імператорського управління в Пекіні [38, 443].

У контексті дослідження витоків розповсюдження в Китаї клавірного мистецтва важливим постає факт значного зацікавлення Кансі музикою – як східною, так і західною, а також залучення ним до двору кращих і

⁸ Орган шен, або губний орган шен – язичковий музичний інструмент дуже давнього походження. Від давніх часів і удосконалений у наші дні, шен як інструмент, що постає першим в історії попередником органів, широко використовується національною сольною та ансамблевою музикою Китаю.

найавторитетніших вчених у сфері музичного мистецтва. У працях Айзенштадта знаходимо також відомості про значення ролі інших західних місіонерів на ранньому етапі розвитку китайського клавесинного мистецтва: «Коли музичних знань Вербіста стало недостатньо, імператор запросив до свого двору досвідченого музиканта з Макао⁹ Томаса Перейру»¹⁰ [1, с. 105], а пізніше й італійського монаха та композитора Теодоріко Педріні (1671 – 1746)¹¹, якого на той час за дорученням папи римського Климента XI теж було скеровано до Китаю з духовною місією [148]. Навчаючись у західних місіонерів гри на клавікорді, імператор Кансі першим серед китайців привернув свою увагу до європейської музичної культури. Китайська дослідниця Лю Чі у праці «Коли клавікорд з'явився у Китаї» відзначає, що «виявивши велике зацікавлення, Кансі кільком придворним музикантам-євнухам наказав навіть вивчати мистецтво гри на клавікорді» [114, с. 14]. В історії сходження клавікорду у китайському придворному побуті важливим постає факт, на який вказує у праці «Історія Шанхайської музики» Цянь Жэнькан, що під керівництвом італійського місіонера-єзуїта Маріо Річчі спеціально для імператора Кансі хор євнухів виконував оду Горація в супроводі клавікорду. Як зауважує Цянь Жэнькан, це виконання можна вважати першим у музичній історії Китаю концертом, де прозвучав твір європейської музики [199, с. 129].

Дослідженню фактів оволодіння у ранній для Китаю період канонів європейської музики і пошукам перших проявів композиторської творчості

⁹ Макао – місто на півдні Китаю, яке від XVI до кінця XX ст. було португальською колонією.

¹⁰ Томас Перейра (*Thomas Pereyra*, 1645 – 1708) – португальський єзуїт, музикант, астроном і математик, якого засновником єзуїтської місії у Китаї Жаном-Франсуа Гербільоном (*Jean-Francois Gerbillon*, 1654 – 1707) у 1689 р. було послано до Маньчжурії для участі у Нерчинських перемовинах. Від 1672 р. Перейра перебував у Португальській колонії в Китаї у м. Макао, після чого був запрошений до Пекіну для здійснення місіонерської діяльності, працював у суді імператора Кансі, при дворі якого залишився до кінця життя, навчав його гри на клавікорді та основ європейської музики [243, 257].

¹¹ Теодоріко Педріні (*Teodorico Pedrini*, 1671 – 1746 – монах і професійний композитор). У 1702 р. за завданням Ватикану був посланий розповсюджувати християнство у Китаї. Бажаючи мати при своєму дворі професійного музиканта, який міг би знайомити китайців з європейською культурою, у тому числі музикою, Кансі запросив Педріні до себе в Пекін і до кінця життя заступався за нього та опікувався ним. Крім лекцій і практичних занять музикою при дворі імператора, Педріні komponував музичні твори і власноруч зробив два органи для трьох імператорів, які від періоду панування Кансі поступово змінювали один одного. Також він служив вчителем музики та співу, навчаючи синів монархів, був співавтором першого твору китайською мовою про західну музику [144].

присвячено праці Бянь Мен. Дослідниця наводить приклади читання місіонерами Перейрою і Педріні імператорові Кансі та його оточенню лекцій з теорії європейської музики. Ці читання пізніше були перероблені у перший невеличкий трактат китайською [17, 68]. Бянь Мен визначає дану працю Перейри і Педріні як перший у Китаї зразок підручника про європейську музику [17, с. 131], але вказує, що стійких традицій для розвитку в Китаї клавирного мистецтва в цей ранній період закладено не було.

Добу правління Кансі називають символом добробуту і «золотим віком» Китайської імперії. Збереглося багато свідчень про велику увагу імператора до збереження та зміцнення ідеології і позицій конфуціанства¹², про стиль його керівництва державою, позначений приділенням великої уваги розвитку культури Китаю і покровительством наукам та мистецтвам, що сприяли успішності його правління і зміцненню імперії як централізованої держави.

Від давніх часів у Китаї склалась традиція керівництва державою інтелектуалами, стиль яких характеризувався традиційністю, зумовленістю подій, дотриманням законності і непротидіянням законам природи, підтриманням порядку й гармонії та відмовою від надто емоційних «екстремальних» вчинків. Кансі здобув всебічну освіту, був ревним конфуціанцем і далекоглядним «віротерпимцем». Про це свідчить особлива довіра імператора до єзуїтів¹³, які в ієрархії тогочасного суспільства постійно залишались його найбільш довіреними радниками. Як умілий адміністратор, тонкий дипломат і розумний далекоглядний політик, Кансі припинив гоніння на християн, а у місіонерів навчався різних наук, у т.ч. й музичних. Досліджуючи свідчення появи у Піднебесній перших клавиркордів, Лю Чі зазначає, що головним наслідком релігійних переконань імператора стало створення Указу єзуїтів (1692). Указ дозволяв проповідувати в Китаї християнство і навіть обертати у християнство китайців [114, с. 15]. Однак,

¹² Конфуціанство – етико-філософське вчення, яке мало великий вплив на політичне, правове та культурне життя усього Китаю аж до середини ХХ ст.

¹³ Єзуїти – члени найбільш впливового католицького ордену (назва походить від імені Ісус латиною – Jesus).

схильні до синкретизму мешканці Піднебесної поки ще поєднували культ Христа і Конфуція з поклонінням нащадкам.

Аналізуючи історичні факти, що вказують на давні приклади застосування клавішних інструментів у придворному побуті імператорських родин, необхідно зазначити, що китайська культура, незважаючи на велике зацікавлення західними новинками і невинне природне бажання китайців постійно навчатись і переймати досвід інших, упродовж тисячоліть залишалась закритою до вкорінення європейських здобутків. В історії розвитку музичної культури це проявилось у тотальному захопленні національним мистецтвом – увагою до більш значного розширення інструментарію і вдосконалення вже існуючих традиційних музичних інструментів, потужним розвитком національного вокального, інструментального, танцювального виконавства і, що видається найбільш важливим – зародженням і розвитком національного придворного музично-театрального мистецтва в органічно нерозривній дії усіх його складових елементів – співу, інструментальної гри, танцю, костюмів та гриму, поезії, декламації тощо.

Незважаючи на дуже раннє завезення до Китаю клавикорда, все ж слід зауважити, що проникнення європейських клавішних інструментів тривалий час мало випадковий характер. Їх завезення передовсім було пов'язано з діяльністю на території Китаю християнських місіонерів з європейського та американського континентів. Важливим фактором у цьому стала лояльність китайців до співіснування на території Піднебесної інших релігій при майже повному їх неприйнятті для себе і продовженні ревного збереження упродовж тисячоліть китайської духовної традиції.

У 1994 р. Бянь Мен вперше висунув думку, що в умовах перетину дуже віддалених цивілізацій Сходу та Заходу саме релігія виступила стрижнем міжкультурних контактів [16, с. 2]. Прогнозуючи глобальний розвиток земної цивілізації американський вчений, соціолог та автор концепції етнокультурного розподілу цивілізацій Семюел Гантінгтон (*Samuel Phillips Huntington*, 1927 – 2008) у праці «Зіткнення цивілізацій?» (2003) розвинув теорію, що утвердження

християнства найбільш сильно вплинуло на розвиток мистецтва Далекого Сходу [185, с. 157], (в т. ч. – фортепіанного мистецтва Китаю [239, с. 53]).

Підтверджуючі факти про правильність цієї теорії зустрічаємо у працях ряду китайських дослідників, серед яких Бу Лі [15], Бянь Мен [16], Лю Чі [114], Фен Веньці [181], Янь Інью Лю [227] та інші. Усі разом вони документальними прикладами, наведеними у працях 1990-х – початку 2000-х рр. вказують на свідчення завезення західними місіонерами до Китаю перших поодиноких зразків музичних творів європейських композиторів для клавесину і клавикорду, щоправда, не торкаючись фактів їх практичного використання [238, с. 64]. Серед перших з таких ранніх прикладів – кілька творів французьких клавесиністів: п'єси Ж. Ф. Рамо «*Un appels un oiseaux*» («Перегук птахів») і «*Les Sauvages*» («Дикуни») [227, с. 295], окремі танці з клавесинних сюїт засновника жанру клавесинної сюїти Ф. Куперена [181, с. 78] і засновника французької клавесинної школи Ж. Шамбоньєра, а також оздоблені значною орнаментикою окремі клавесинні п'єси Куперена «Метелик», «Жниці» та «Вірність» [114, с. 12].

У 2012 р. С. Айзенштадт, підсумувавши існуючі факти виволить, що роль перших пропагандистів мистецтва гри на фортепіано у Китаї (як і в Кореї та Японії) «майже виключно належала католицьким і протестантським місіонерам» ... , вважаючи, що їх «діяльність стала важливою на шляху досягнення стабільної спадкоємності у професійній фортепіанній освіті» [1, с. 102].

Фортепіанне мистецтво Китаю повільно завойовувало право на окремі сегменти. І китайські, і західні музичні історики вказують на джерела проникнення у Китай європейських клавірних інструментів та окремих клавірних творів західноєвропейських композиторів саме через діяльність християнських місіонерів. Щоправда, у їхніх твердженнях немає одностайності щодо визначення єдиного вектора – європейського чи американського. «Зародження фортепіанної культури мало виражені риси єдиного процесу. При цьому найбільш важливим параметром, що зумовив своєрідні риси

проходження даного періоду у Далекосхідному регіоні [*маємо на увазі також Корею, Японію та Індію – Я. Ч.*], слід уважати визначальну роль християнсько-місіонерської діяльності» [1, с. 109].

Отже, діяльність усіх християнських місіонерів стала одним з найважливіших чинників впливу європейської культури на Китай. Від початку XVII ст. у Китаї їх перебувало чимало: італійці Маріо Річчі та Теодоріко Педріні, португалець Томас Перейра, французи Жан Франсуа Гербільон та Жозеф Аміно. З Америки тут розгорнули свою діяльність Семюель Робінс Броун, Юнг Джон Аллен та ін. Щодо вивчення питання проникнення у Піднебесну європейських клавішних музичних інструментів, про діяльність окремих з них ідеться у дисертаційній роботі Лу Цзе [106, с. 91 – 93]. На підставі здійсненого аналізу дослідниця зробила висновок, що у поширенні фортепіано в китайському художньому просторі діють тенденції, відмінні від європейських: «у Європі фортепіано виникло у природній еволюції клавішних інструментів в аристократичних салонах доби Ренесансу і Бароко Поява інструмента-«чужинця» у Піднебесній пов'язана з представниками чужої релігії – християнськими общинами» [106, 117].

До цього додамо, що крім вказаних місіонерів із Заходу в історії проникнення перших клавішних інструментів у Китай свою роль відіграли й місіонери з України [234]. Активні взаємини китайських правителів з українськими політичними культурними діячами та місіонерами розпочались від 1689 р., коли було підписано Нерчинську угоду. Найпершим серед українців був військовий, політичний та державний діяч, гетьман Війська Запорізького Дем'ян Многогрішний (1631 – 1703). Своє життя він присвятив національно-визвольній діяльності та захисту державних інтересів України у світі. Щодо Китаю, гетьман Д. Многогрішний відомий безпосередньою власною участю у процесі перемовин посла Федора Головіна часів царювання Петра I та китайського уповноваженого Сонготу, результатом яких стало перше чітке територіальне визначення кордону між російськими та китайськими землями [148].

До перших українських місіонерів у Китаї належать також вихovanець Києво-Могилянської академії, викладач Чернігівського колегіуму, архімандрит Іларіон Лежайський (? – 1716) та архімандрит Переславського монастиря Антоній Платковський (1682 – 1746) [143]. До Пекіну з духовною місією їх почергово скерував голова Української Православної церкви (яка на той час вже входила до Московського Патріархату) Митрополит Гедеон Четвертинський [49, с. 63] з причини зібрання у Китаї великої кількості російських та українських військовополонених і купців. Наслідком їх осілости у Піднебесній стало утворення дуже чисельних російських та українських національних громад, але відсутність православних храмів викликала віддалення і відхід від християнських релігійних канонів та сприяла поступовій «китаїзації» представників цих громад. Діяльність українських архімандритів полягала, передусім, у духовній місії. Їх перебування на території Китаю сприяло активізації розвитку там християнського вчення і його сповідання.

А. Платковський всебічно сприяв поширенню у Китаї християнської, зокрема, й української культури. Важливою подією став його переклад китайською мовою української «Граматики» Милетія Смотрицького [179]. Архімандрит Іларіон Лежайський за роки свого місіонерства безпосередньо долучився до відкриття у 1685 р. першої на території Китаю православної церкви Святої Софії (Пекін, 1696)¹⁴, у якій було розміщено ікону Святого Миколая Чудотворця, а відправа богослужінь супроводжувалась хоромим співом [124].

Таким чином, до поширення на китайських землях християнської культури активно долучилися й українські місіонери, які теж сприяли знайомству китайського населення з іншою релігією, проникненню у його середовище елементів західної музичної традиції, ознайомленню з європейським церковним співом, з системою європейського нотного запису та грою на європейських музичних інструментах [239, с. 55]. У 1900 р. під час

¹⁴ Всього у Китаї від цього часу до 1930 р. було відкрито 17 православних церков: 3 – у Пекіні, 12 – у Шанхаї і 2 у Харбіні [49, 129]).

повстання іхетуанів¹⁵ переважаючи більшість споруджених раніше православних і католицьких храмів було повністю зруйновано.

Спорадичні випадки використання клавішних інструментів траплялись і упродовж XVIII ст. Наприклад, про виконання у Китаї танців «Сарабанди» і «Гальярди» з клавірних сюїт Ж. Шамбоньєра згадує в дослідженні «Шляхи до осягнення мистецтва фортепіанної гри» професор музикознавства Чжао Сяошен [209, с. 19]; дослідник Янь Інью Лю наводить приклад виконання на клавесині п'єси Ж. Ф. Рамо «*Les Sauvages*» (Дикуни) [227, с. 295] під час концерту для придворної пекінської еліти. Лу Цзе підсумовує: «Таким чином, поширення фортепіано в китайському соціумі відбулось із зовсім іншим вектором, аніж в Європі: адже в європейському континуумі цей інструмент ніколи не пов'язувався з релігійною практикою, навпаки, був суто світським, призначеним для домашнього музикування, дидактичних цілей, згодом – для концертних виступів віртуозів. В Китаї ж його першим суспільним ареалом стали християнські церкви ... перші освітні осередки провадили місіонери» [106, с. 93].

Історія Європи XVIII ст. позначена прагненням до боротьби проти існуючого суспільства. Великий вплив на суспільні погляди людства мало положення англійського філософа Джона Лока (1632 – 1704)¹⁶ про те, що метою будь-якого суспільства є захист свободи людини. Політичне життя Європи XVIII ст. було насичене війнами і дипломатичними комбінаціями, в ході яких абсолютні монархії розпочали розподіл земель Європи, Азії та Америки. В центрі духовної діяльності відбувалось розповсюдження ідей Просвітництва, потужним знаряддям якого стали науки, прагнення до отримання всебічних знань і нове трактування філософами-просвітителями Розуму як основи створення світу. В галузі духовної діяльності «у повній силі відбувався процес звільнення від релігійного насильства над думкою, було проголошено ідеали

¹⁵ Іхетуані – повстанські «загони справедливості і порядку» у Китаї проти іноземного втручання у т. ч. в релігійне життя держави, що діяли у 1898 – 1901 рр.

¹⁶ Джон Лок. «Трактат про правління». Лондон, 1701.

вільної особистості і демократичного суспільства, які діячі Просвітництва внесли у скарбницю суспільної думки» [72, с. 245].

Ідеї європейського Просвітництва і прагнення людини до свободи, хоча й повільно і слабо, все ж почали проникати у свідомість консервативного Китаю. Від початку ХІХ ст. тут розпочалась експансія Великої Британії (1839–1842), що стало великою загрозою для маньчжурського двору. Результатом спроб заволодіння британцями Пекіна було прийнято Пекінську угоду, наслідками якої стало відкриття великої кількості нових портів для іноземних торговців, а разом з цим – певна активізація проникнення у Китай надбань європейської культури. Нечувано активізуються торгово-економічні взаємини Китаю з західноєвропейськими державами і, як наслідок, дещо посилюється вплив західноєвропейської музики і філософії [142, с. 82]. Поряд із продовженням процвітання конфуціанської ідеології, спостерігаємо ознаки проникнення романтичної філософії ідеї держави як форми існування традиції, що сполучає минуле, сьогодення і майбутнє.

Початком доби справжніх перемін у Китаї став період від середини ХІХ ст., що характеризується пожвавленням повстанського руху за національне визволення проти маньчжурських династій: Тайпінське повстання 1851 – 1864 рр.; війна з Японією 1894–1895 рр., в результаті якої Китай втратив Корею, Тайвань та Пескадорські острови. Хоча Тайпінське повстання було повалено, а у війні з Японією Китай отримав поразку, наслідки цих подій викликали початок поширення реформаторського руху та впливу іноземних держав, зокрема в ідеологічній та мистецькій сферах.

Засновником реформаторського руху став мислитель, поет і реформатор китайської ідеології Тань Ситун (1865 – 1898), який створив «Вчення про гуманність» («Женьсюе», китайською – 仁学). У своєму вченні він пов'язав традиції китайської філософії з європейськими науками, а фрагментами – й музичною. Оскільки світ зазнає безперервних змін, людське суспільство, зокрема й Китайське як його складова частина, повинно постійно оновлюватися в усіх сферах своєї діяльності, у т. ч. культурної як домінуючої [170, с. 121]. Ця

теза, немов напутнє слово Тань Ситуна, опосередковано відіграла свою роль у посиленні зацікавлення мистецькими колами Китаю європейським клавірним мистецтвом.

Наприкінці XIX ст. у Китаї внаслідок впливу іноземних держав розпочався новий щабель національно-визвольного руху, що посилив увагу до Заходу на усіх рівнях – політичному, ідеологічному, культурному. Іноземні загарбники бажали захопити увесь Китай і запровадити там свою колоніальну владу: англійці та німці претендували на територію Шаньдуну, французи – на південну територію, США бажали утвердити свою економічну владу над усією територією країни.

Лише територія рідного міста авторки даної роботи, Ухань (провінція Хубей, що знаходиться в центральній частині Китаю), впродовж дуже тривалого періоду (від 1861 до 1927 р.) перебувала під владою по чергово п'яти держав західних колонізаторів – Великої Британії, Франції, Німеччини, Бельгії, Росії та Японії. Така строкатість «володарів» міста Ухань все ж, до певної міри, позитивно позначилась на окремих сегментах його життя: було відкрито багато річкових портів, що внаслідок розширення торгівлі дозволило місту досягнути високого економічного розвитку. А щодо культурного впливу іноземців, то всередині іноземних поселень було споруджено безліч адміністративних та культурних будівель європейського типу, які відображали західні архітектурні традиції містобудівництва¹⁷.

Від початку XX ст. китайські придворні традиції поступово почали занепадати, виникла необхідність розпуску придворних національних оркестрів з традиційних інструментів та поступового перелаштовування музичного життя країни у відповідності з вимогами прийдешнього нового часу.

Важливу роль на шляху розгортання реформаторського руху і демократичних думок, а водночас – і в розвитку культурної свідомості нації, відіграло вчення видатного ідеолога Китаю Сунь Ятсена (1866 – 1925), який у

¹⁷ Наприклад, будівля Митниці у стилі англійського класицизму (1861, сьогодні це будівля станції метро Цзянхань); адміністративний центр (споруджений у 1914-1918), у якому сьогодні розташовується відділення одного з центральних банків Китаю «Гуангда» та ін.).

прагненні повалення феодального гніту і панування у Китаї колонізаторів розгорнув діяльність з широкої демократизації суспільства, залучаючи до цього співпрацю із Заходом.

Сунь Ятсен, якого пізніше назвали «батьком нації», бажав підняти народ на боротьбу проти іноземної влади, яка, поширюючись усією територією, опановувала державу. Закликаючи до національно-визвольної боротьби і повторюючи слова стародавнього китайського філософа Мен Цзи (372 – 289 р. до н.е., безпосереднього продовжувача конфуціанського вчення), він проголошував, що як «небо має лише одне сонце, так і народ не може мати двох володарів» [127, с. 109]. Закликаючи до боротьби проти маньчжурських династій, Сунь Ятсен бажав повалити їх владу за сприяння та допомоги Заходу. Хоча він постійно нагадував про те, що Китаю загрожує повне іноземне поневолювання і що іноземні капіталісти безупинно знищують Китай, все ж для вирішення головної мети – повалення ненависної імператорської влади – продовжував співпрацювати із представниками Заходу в усіх напрямках, тим самим опосередковано сприяючи поширенню на території Китаю європейських форм культурного життя. На локальному рівні це виявилось у сфері освіти, зокрема – й музичної: у підтримці іноземних учителів запроваджувати в навчальних закладах Китаю західні форми і напрями навчання [239, с. 56].

Наприклад, у чоловічих коледжах Шанхаю, що належали англійським колонізаторам, упродовж 1880 – 1890-х рр. за вказівкою Сунь Ятсена «особливо сприяти» було дозволено і навіть усіляко заохочувалось викладати гри на «інструменті європейської буржуазії – фортепіано» [78, с. 28]. Так само у цих роках гри на фортепіано навчали й у ряді жіночих коледжів Шанхаю. Композитор і дослідник фортепіанного мистецтва Чжао Сяо Шен при аналізі шляхів осягнення мистецтва фортепіанної гри у навчальних закладах Китаю зауважує, що «уроки фортепіано були чи не основними в музично-естетичному навчанні учнів, але ще не вказують на початки професійного оволодіння інструментом, бо мали на меті лише оволодіння початковими навичками гри на інструменті» [209, 54].

Факт першого концерту з творів фортепіанної музики, відзначений в історії розвитку китайського фортепіанного мистецтва, відбувся лише у 1904 р. у Шанхаї в Клубі німецької еміграції у виконанні знаменитого італійського піаніста і диригента Маріо Пачі.

Отже, слабкий стан культурної інфраструктури китайської держави позитивно вплинув на пришвидшення загального розвитку її художніх процесів. Опосередкованим стимулом його став повстанський рух проти панування маньчжурських династій, рух проти експансії іноземних колонізаторів. Всупереч цьому було започатковано активне розгортання співпраці із Заходом, що сприяло привнесенню і поступовому поширенню територією Китаю форм західного культурного життя. Внаслідок тривалих опосередкованих і різнобічних впливів та контактів китайського культурного соціуму із зовнішнім світом, період кінця ХІХ – початку ХХ ст. постає початком наближення музичного мистецтва Китаю до європейської творчості та її окремих її здобутків – фортепіанного виконавства та композиторської творчості.

Початок розвитку китайської композиторської творчості у сфері фортепіанної музики припадає на другу половину 1910-х рр. Важливою рисою відзначаємо звернення вже у ранніх опусах перших національних композиторів до роботи у сфері обробок та аранжувань національного пісенного фольклору для фортепіано. Перші приклади зафіксовано у творчості Чжао Юань Женья – аранжування народної пісні «Хуа ба бан та хвилі ріки Сян» (1913) та обробка «Пісня пастуха» Хе Лутіна (1934). Систематичне ж звернення китайських композиторів до обробок та аранжувань спостерігається лише від кінця 1940-х рр., коли розпочалось систематичне збирання та вивчення традиційної музики.

Основними працями при розгляді проблеми опрацювання композиторами фольклорних джерел стали роботи видатного українського музикознавця, продовжувача вчення корифея української музики М. Лисенка, Івана Ляшенка. М. Лисенко, який у своїй композиторській творчості та дослідницькій діяльності присвятив значне місце збиранню народних пісень та їх обробкам,

завжди прагнув виявити і розкрити їх багатство. «Яка то є велика потреба музикові повештатися поміж селянським людом, зазначити його світогляд, записати його перекази, прислів'я, пісні і спів до них. Без цієї сфери гріх починати свою працю і музикові, й філологів» [95, с. 66]. Шукаючи нових форм об'єднання специфіки народних та професійних класичних прийомів, Лисенко показував нові способи більш яскравого композиторського прочитання народних пісень та їх художнього осмислення.

Провідною ідеєю теорії І. Ляшенка було твердження, що кожна культура мусить пройти етнографічний період становлення. У процесі становлення національних професійних традицій усіх народів завжди першим є, так званий, етнографічний етап, у якому «перші паростки музичного професіоналізму так або інакше пов'язані з процесом становлення національних стилів і з'являються в надрах усної народної творчості» [120, с. 143]. Можливість планомірного розвитку художнього досвіду одночасно розвивається в г л и б (на основі внутрішньої спадкоємності) і в ш и р (на основі міжнародних культурних взаємин). «Як би не відрізнялися між собою умови розвитку духовних культур різних народностей, соціально-етнічна диференціація їх завжди здійснюється у діалектичному зв'язку з їх об'єднанням, з розвитком загальнолюдських культурних зв'язків» [119, с. 11]. На думку вченого, «фольклорний і професійний первні співіснують органічно як «рівнодіючі» імпульси музично-поетичного інтонування» [120, с. 144]. Фольклорний первень І. Ляшенко розуміє як «колективний багатовіковий, традиційний досвід усного музично-поетичного висловлювання», а професійний первень «включає таку манеру вокально-інструментальної імпровізації і такий технічний рівень її виконання, які вимагають відповідної професійної підготовки» [120, с. 144].

Розвиток вчення І. Ляшенка продовжено у працях його послідовників – музикознавців І. Зінків та О. Дерев'янченко. Зінків, характеризуючи обробки народної пісні у творчості Миколи Лисенка, відзначає, що у ХХ ст. «особливо актуалізувалось вивчення регіональних шарів національного фольклору, невідомих музичним традиціям попередніх епох, що викликало сплеск

зацікавлення традиційними культурами тих регіонів ..., які раніше не потрапляли в поле наукових інтересів музичних етнологів» [66, с. 55]. Дерев'янченко у праці «Неофольклоризм як фактор оновлення стилю у музиці ХХ століття» – що опрацювання фольклорних джерел відіграє важливу роль в еволюції кожної музичної культури. Важливим для розуміння стилеоновлюючої суті неофольклоризму є його визначення як *діалогу* професійно-академічної та фольклорної систем художнього мислення, принципів відбору та організації звукового матеріалу, де діалог трактується у загально-філософському сенсі як універсальна суб'єкт-суб'єктна форма міжособистісного спілкування [56, с. 86].

Думку про осмислення проблеми неофольклоризму (що стала одним з основних факторів оновлення стилістики композиторів Китаю ХХ ст. – *Я. Ч.*) продовжує музикознавець Л. Хрістіансен, зауважуючи, що новизна неофольклорної течії проявилась в органічному поєднанні архаїчного народного матеріалу з гостросучасним світовідчуттям [187, с. 199].

У зв'язку з розширенням інформаційного поля і зростанням тенденції до нівелювання духовних кордонів у компендіумі сучасних наукових праць останніх років серед китайських дослідників, що здійснювали свої розробки в Україні, почали з'являтися дисертаційні роботи, у яких розглядаються питання фортепіанного мистецтва у відповідності до проблем розвитку китайської композиторської творчості.

Наукові розробки китайських дослідників представлені у роботах різних провідних музичних інституцій України. Серед таких – праці аспірантів Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової Ван Ченьдо [30], Лю Сімей [110] та Ма Вей [121]; Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (м. Київ) – праці Вей Дзюнь [33] і Цян Чен [198]; Харківського національного університета мистецтв ім. І. П. Котляревського – Чень Жуаньсюань [203], Бай Є [6]; Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка – Лу Цзе [106], Ху Пін [189], Сун Жуй Луна [165] та ін.

У дослідженні Ван Ченьдо «Фортепіанна музика для дітей і про дітей у творчості композиторів Європи та Китаю» (2017) здійснено аналіз фортепіанних творів китайських авторів Тан Дуна, Фань Шенці, Хуан Хувей, Ван Цзянь Чжона у співвідношенні з європейськими моделями творів для дітей, простежено тенденції перетину музично-культурних традицій Китаю і Європи з виходом на специфіку дитячої музики європейських і китайських авторів. В якості узагальнюючих позицій дитячої музики китайських авторів Ван Ченьдо відзначає, що культура Китаю у ХХ ст. іманентно звертається до контакту з європейським світом, а в музичній сфері каналом художньої дифузії виявляється символізм-імпресіонізм і відмежування від європоцентристських установлень в методології творчості [30, с. 12]. Означені проблеми розглядаються як втілення зв'язку китайської національної традиції піснетворчості з європейською інструментальною системою «музики для слухання».

Дисертація *Лю Сімей* «Культура символізму і її прояви в музиці П. Чайковського, С. Рахманінова, Дж. Пуччіні» (2006) присвячена проблемі методологічної зумовленості символізму як напрямку в музиці. Хоча дане дослідження стосується проблем виконавства у вокальній сфері, окремі його положення видаються корисними для розгляду проблематики нашої роботи, а саме – окремих факторів розвитку фортепіанної творчості китайських композиторів, оскільки вбачаємо паралельність проникнення у композиторську площину вокальної та інструментальної (фортепіанної) сфери символістських передумов традиційного мистецтва Китаю та їх взаємодії з європейським філософсько-естетичним і художнім символізмом.

Справді оригінальний і, на наш погляд, «свіжий» погляд у річищі тенденцій сучасної наукової думки, спостерігаємо у дисертації *Ма Вей* «Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства» (2004), подану в ракурсі мімезису – одного з основних принципів естетики, що полягає у наслідуванні мистецтвом дійсності. До цього часу в музикознавчій літературі ця проблема розглядалась традиційно, швидше з

позицій симетричності побудови музичного матеріалу, що передбачає бінарне ставлення до множинності факторів.

Спираючись на здійснений порівняльний аналіз музичних творів та їх виконавських інтерпретацій, дослідниця зробила висновок про виділення форми інструментальної сонати-сюїти як базової в інструменталізмі Сходу і Заходу [121, с. 169]. Порівняльний аналіз концепцій художньої процесуальності музики в традиціях філософії Китаю і мистецтвознавства Європи дозволив дослідниці констатувати збіжність генеральних числово-конструктивних характеристик, що йдуть від міметично-наслідувального принципу художньої музики: фазовість прояву початку – розвитку – завершення. Дослідження тези про художній смисл співвіднесення фазовості побудови музичної форми у традиціях Європи і Китаю охоплює сфери композиторської і виконавської творчості. Розгляд творів європейських та китайських композиторів, виконавських інтерпретацій, здійснених піаністами Європи та Китаю, вказують на художню доцільність в них пропорцій трьох-чотирьох фазності, у яких дослідниця бачить числові універсалії мистецької сфери [121, с. 169].

У роботі здійснено порівняльний *аналіз творення форми* на прикладах окремих опусів європейських та китайських композиторів. Ма Вей розглядає цей процес у трьох аспектах: універсальності форми сонати-сюїти в художньому інструменталізмі; художні аспекти виконання форми сонати-сюїти китайських композиторів; сонати-сюїти європейських композиторів у репрезентації художньої множинності концепції форми як мімезиса ідеї процесуальності. Здійснено порівняльний *аналіз виконавських інтерпретацій* окремих творів гранично різних стилістичних спрямувань. Втілення художньої форми піаністами-виконавцями різних національних шкіл розглянуто на прикладі Сонат Б. Бартока для двох фортепіано та ударних, В. А. Моцарта (C-dur, К. 330), Л. ван Бетховена («Патетична»), Ф. Шопена (h-moll op. 58 №3), «Швидкоплинностей» С. Прокоф'єва, п'єс сучасних китайських композиторів Лі Ін Хая і Чжоу Лу. Зроблено висновок про те, що китайські піаністи ствердились у здатності високохудожнього виконання творів європейських

композиторів, здавалося б, достатньо далеких від художньої бази образів Батьківщини [121, с. 168-173].

Виконавська база китайської концепції художньої фазовості музичного вираження у її співвіднесенні з європейською музичною процесуальністю створює можливість для апробації нової сфери виконавського музикознавства і виявляється в охопленні виконавської концепції як виразу музично-художніх принципів.

У дослідженні *Вей Дзюнь* «Жанрова система народно-пісенної культури Китаю» (2006) розглянуто китайську традиційну пісенну культуру як найширший пласт національної художньої творчості, особливості її становлення та історичного розвитку. Серед основоположних параметрів роботи Вей Дзюнь важливим для розгляду фортепіанної композиторської творчості китайських композиторів стало визначення поняття «ментальності китайської нації», що простежується як на загальнонаціональному, так і на регіональному рівнях [33].

У взаємодії народної пісенної творчості з філософсько-релігійними тенденціями Китаю виділено серед інших як найважливіші, конфуціанське вчення і даосизм, які проявились як постулювання у цінуванні та забороні порушення існуючих традицій, у дотримуванні еталонів та запереченні розвитку власного стилю, у дотриманні помірності у прояві бажань та пристрастей. Ці твердження і вимоги виявляються в алегоричному зашифруванні текстів, у схильності до недомовленості й незакінченості, що символізують безупинність життя, у споглядальності картин природи і зачаруванні природою як спробі зафіксувати невловимість миті, у поважному ставленні до родини як серцевини суспільства, у принципі не категоричності: «світ у своїй незмінності вміщує у себе все, нічого не заперечуючи і не виключаючи» [33, с. 4 – 5].

У висновках відзначено багатомірність явища народнопісенної культури Китаю, яке, поряд з музикою, поєднує релігію, філософію і мораль. Положення, викладені у дисертації Вей Дзюнь, стали важливими при розробці певних

аспектів нашого дослідження, зокрема різноманітних зразків перекладів китайськими композиторами традиційних народних пісень для фортепіано.

Праця *Цян Чен* «Стильова символіка у фортепіанних концертах Сергія Рахманінова» (2010) присвячена характеристиці нових підходів до вивчення стилю композитора у світлі історичних матеріалів сучасності щодо його творчості. У роботі узагальнено риси фортепіанної стилістики російського композитора в аспекті піаністичного мислення: неоднозначність співвідношення *стилю композитора і стилю виконавця* в єдності його особистості, «романтично-веристські тенденції» і «символістськи-неоромантичний тонус» його композиторської стилістики, «що тяжіє до тем-символів, тем-знаків і тем-емблем» [198, с. 153]. Дослідження Цян Чен стало важливим в аспекті аналізу стилістики окремих творів китайських композиторів, які представили власні авторські переклади традиційної музики і стали першими їх виконавцями.

Дисертація *Чень Жуаньсюань* «Імпресіонізм у фортепіанній музиці китайських композиторів» (2014) узагальнює досвід виявлення найбільш характерних рис художнього напрямку китайської національної фортепіанної музики імпресіонізму і прийомів фортепіанного звукопису. Ці спостереження виявлені дослідницею при аналізі фортепіанних творів композиторів Тайваню, що навчалися композиторського письма у Франції та Японії – Цяньг Вень Є, Шу Лонгма, Фан Лінесу. У роботі підсумовано, що на ладо-гармонічному та тембральному рівнях музика творів цих композиторів наближається до барвистого звукопису імпресіонізму та його споглядального відчуття. Творчість цих митців представлена зразками творів, яким властивий прояв імпресіоністських методів абсолютизації миті, витончене розуміння краси, а також як прояв використання прийомів звукової колористики, втіленої засобами музичної виразності, що вносять у фортепіанну музику атмосферу легкості і стани споглядання і замріяності [203].

У праці *Бай Є* «Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва» (2014) розглянуто поняття інтеграції

як багатофункціонального явища, яке вміщує зміст різних міждисциплінарних знань. Зроблено висновок про дотримання норм використання китайськими піаністами виконавського піаністичного досвіду Заходу, певних методів і манер подачі семантичної сфери художнього тексту [7].

Серед досліджень китайських аспірантів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка щодо китайського фортепіанного мистецтва виділяється праця Лу Цзе та окремі розділи в дисертаціях Сун Жуй Луна і Ху Пін.

У дисертаційній роботі *Лу Цзе «Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики XX – початку XXI століть»* (2017) розглядається коло трактувань та інтерпретацій східної тематики у мистецтві, зокрема й у композиторській практиці. Прагнучи представити конкретний національний зріз жанрів, стилів та напрямів китайської фортепіанної музики, дослідниця враховує багатогранний вимір взаємодії культурних пластів, різних за ментальністю, шляхами історичного розвитку, міфологічно-поетичною традицією і засадами художньої виразності. Лу Цзе окреслює специфічні типи китайської фортепіанної музики, що «перетинаються з європейською традицією, але при тому виявляють свою неповторну ментально-архетипічну сутність» [106, с. 1]. Розглядаючи головний напрям свого дослідження – програмність у китайській фортепіанній музиці, Лу Цзе наголошує на двох основоположних аспектах: наскільки сучасна китайська музика здатна присвоювати досягнення європейських шкіл (у використанні принципів програмності – Я.Ч.) і наскільки вона спирається на власні давні національні традиції, стаючи оригінальним здобутком національної культури, а не просто засвоєнням інонаціональних традицій. Для цього дослідниця обирає дослідження категорії концептосфера, показуючи принципово відмінне від європейського трактування звукозображальності з позицій національного філософського світогляду.

На основі узагальнення проаналізованих творів Лу Цзе виявляє три питомі концепти національної китайської традиції як необхідний рівень

узагальнення й універсалізації задумів композиторів у сфері програмної фортепіанної музики. Це концептосфера природи та її зв'язок з національною поезією; концептосфера обряду як глибинного ментального коду китайської традиції; міфологічна концептосфера як відображення національного світобачення. Серед висновків Лу Цзе наголошує, що «для розуміння задуму китайських фортепіанних творів необхідно збагнути ті філософсько-естетичні, фольклорні, звичаєві, міфологічні передумови, які становлять стрижень їх програмного змісту, асоціацій та символів» [106, с. 162].

Опосередковано впливи на становлення композиторської фортепіанної творчості на півночі Китаю розглядаються у дисертації *Сун Жуй Луна* «Китайсько-російсько-українські музичні зв'язки в соціокультурному просторі Північного Китаю (на прикладі музичного життя Харбіна першої третини ХХ століття)» (2014) [165, с. 50 – 61]. Здійснений дослідником аналіз публікацій у журналах «Рубіж», «Концерти. Музична освіта» та у газеті «Слово» 1920-х років дав можливість виявити факти, що стосуються діяльності перших на території Північного Китаю російських композиторів, які в числі перших приїхали викладати у музичних школах Харбіна. Це були Максиміліан Штейнберг¹⁸ [165, с. 122] (учень М. Римського-Корсакова, О. Лядова і О. Глазунова), Леонід Терехов¹⁹ [165, с. 122], який продовжував пропагувати у Китаї школу свого наставника Р. Глієра і Сергій Аксаков²⁰ [165, с. 124] (учень О. Гречанінова і С. Ляпунова). У 1924 – 1925 рр. М. Штейнберг і Л. Терехов

¹⁸ Максиміліан Штейнберг (1883 – 1946) – композитор, випускник Санкт-Петербурзької консерваторії, диригент і педагог. У Харбіні написав Симфонію №3 на єврейські теми і робив переклади клавірних творів Й. С. Баха для симфонічного оркестру (Гольдберг-варіації, окремі танці з Англійських сюїт).

¹⁹ Леонід Терехов (? – ?) – маловідомий російський композитор, випускник Московської консерваторії, викладач композиції Першої музичної школи у Харбіні. Відомий як активний організатор концертного життя міста 1920-х рр. і автор фортепіанних і симфонічних творів. У Харбіні написав чимало циклів фортепіанних п'єс; у театрі «Російської опери» здійснив постановку своєї опери «Леонардо да Вінчі» (за поемою Байрона «Манфред»), прем'єрою виставою якої диригував А. Пазовський.

²⁰ Сергій Аксаков (1890 – 1968) – російський композитор і музичний критик. У Вищій музичній школі Харбіна від 1924 р. викладав композицію та історію музики, був постійним дописувачем мистецької рубрики у газеті «Слово», в якій розміщував свої рецензії на концерти. У Китаї написав вокальний цикл на слова Анни Ахматової та Олексія Ремізова, фортепіанну сонату, п'єси для фортепіано, оперу «Ерос і Психея». До СРСР повернувся в 1954 р.

викладали історію музики і основи композиції у Вищій музичній школі ім. О. Глазунова²¹ (утвореної у 1924 р.). Вплив їх творчості на фортепіанну композиторську школу Китаю є важливим в сенсі перших професійних зарубіжних представників зі Східної Європи.

Щодо дослідження особливостей музичної мови творів окремих китайських композиторів кінця ХХ ст. і відображення в них стилістики європейського модернізму, авангарду і постмодернізму, важливою стає дисертація Ху Пінь «Розвиток українських та китайських культурних традицій в камерно-інструментальних ансамблях другої половини ХХ століття» (2013), зокрема *розділ* «Жанр камерно-інструментального ансамблю у китайській музиці другої половини ХХ століття: від стародавньої філософії до сучасних моделей». Спираючись на розгляд творчості окремих китайських композиторів, серед яких – Лю Чжанг, Є Сяо Гань, Хуан Аньлунь, Тан Дун, дослідниця робить висновки про використання в ансамблевих творах за участі фортепіано жанрової, формотворчої і тонально-гармонічної систем європейської музики у китайському музичному мистецтві [189, с. 137]; про взаємопроникнення європейської ладотональної системи мислення і традиційної китайської ладотональної системи «люй» [189, с. 137]; про проникнення європейських прийомів розвитку – поліфонізації й симфонізації у китайську академічну музику [189, с. 138]; про прагнення композиторів до взаємодії музики з Internet-технологіями [184, 136]; про значний вплив західної постмодерністської музичної мови на творчість окремих китайських композиторів (наприклад – Тан Дуна) і підводить підсумок про декларацію у камерно-інструментальних творах китайських композиторів другої половини ХХ ст. позицій авангарду і конвергенції з західною філософією і культурою [189, с. 134].

Значне місце розробці проблем китайського фортепіанного мистецтва приділяють автори дисертаційних досліджень Санкт-Петербургу (Бянь Мен [16; 17], Ван Ін [24], У На [176], Хуан Пінь [190], Чан Жуй [200] та ін.) і Ростова-на-Дону (Сюй Бо [168], Цюй Ва [197] та ін.). Тематика їх наукових досліджень

²¹ Відомо, що це була перша вища музична школа, де, крім російських, навчались китайські громадяни.

торкається аспектів загальної історії становлення та розвитку фортепіанного мистецтва у Китаї; аспектів втілення і перетворення національних традицій у фортепіанній музиці китайських композиторів; проблем поєднання китайських національних традицій і європейських прийомів композиторської творчості; висвітлення впливів фортепіанного мистецтва західного сусіда (російського) на формування та розвиток китайської піаністичної і композиторської школи.

Здійснення досліджень та наукових розробок з питань історії становлення, розвитку і проблем китайського фортепіанного мистецтва у самому Китаї розпочалось лише після 1949 р. Саме ця дата відзначена початком відліку тріумфального сходження професійного фортепіанного виконавства і композиторської творчості Китаю як у національному, так і у світовому музичному мистецтві. Китайський музикознавець Вей Тінге зауважує, що в історії Китаю 1949 рік знаменує утворення Китайської Народної Республіки, а в музичній історії – початок становлення системи національної професійної освіти [35, с. 21]. Значні здобутки у фортепіанній творчості, яких було досягнуто китайськими композиторами та виконавцями за період понад півстоліття, підтверджують, за словами іншого дослідника з Ростова-на Дону, Сюй Бо, «сутність ролі фортепіано у сучасній китайській ідеології як інструмента, що символізує інтелектуальний і практичний технологізм найвищого рівня» [168, с. 18].

Після утворення КНР і, головним чином, утворення державних музичних інституціональних осередків (консерваторій, музичних інститутів, музичних факультетів при університетах) розпочалось перелаштовування системи музичної освіти. У зв'язку з майже повною відсутністю національних розробок та наукових досліджень музичного мистецтва і орієнтуючись на практику науково-дослідницької діяльності відповідних західних музичних інституцій, планування роботи у ВНЗ Китаю почало проводитись із урахуванням здійснення наукової роботи.

Перші опубліковані музикознавчі дослідження були присвячені історичним розвідкам різних сегментів музичної культури Піднебесної –

вокальному виконавству та інструментальному (переважно на національних китайських інструментах; щодо європейських інструментів – у більшості фігурують статті, присвячені фортепіанному виконавству); оглядам гастрольних концертних виступів приїжджих музикантів і проведених у консерваторіях майстер-класів спеціалістами Заходу; сегментованим оглядам творчості окремих композиторів Китаю; власне історії китайської музики, дослідження якої проводились з урахуванням її періодизації.

Перші розвідки-дослідження були опубліковані лише на початку 1950-х рр. у Шанхаї, Тяньцзині та Пекіні – саме у тих містах, де були утворені перші консерваторії Піднебесної: у 1927 р. – «Шанхайська консерваторія музики» (перейменована у 1929 р. на «Шанхайський державний музичний інститут»); у 1949 р. – «Тяньцзиньська консерваторія музики» (у цій консерваторії відразу було сплановано й запроваджено системне отримання професійної музичної освіти. У 1958 р. Тяньцзиньську консерваторію було перебазовано до столичного Пекіна та перейменовано на «Пекінську центральну консерваторію»)²².

Серед перших публікацій відразу окреслились питомі напрями досліджень і персоналії перших китайських національних музикологів. Цими дослідженнями стали праці професорів Шанхайської консерваторії, які вперше були зосереджені на питаннях історії китайської музики. Серед них, наприклад, перший, здійснений і виданий у Китаї «Підручник з класичної музики»

²² Після цих найперших двох у Китаї швидко утворилась мережа консерваторій, що були засновані в інших провінціях та регіонах держави:

1958 р. - Тяньцзиньська консерваторія музики (м. Тяньцзинь);

- Шеньянська консерваторія (м. Ляонін);

- Уханьська консерваторія (м. Хубей);

- Консерваторія імені Сіань Сінхая (м. Гуанчжоу).

1959 р. – Сичуаньська музична консерваторія (м. Ченду).

1960 р. – Сіаньська музична консерваторія (м. Шеньсі).

1964р. – «Китайська консерваторія» (м. Пекін – відмінна від «Пекінської центральної консерваторії», що вже 15 років функціонувала у столиці Китаю), напрямом освіти якої стало вивчення суто національного китайського музичного мистецтва. Цю консерваторію було засновано з метою готувати професійні кадри для філармонійних оркестрів національних інструментів і для «Китайського експериментального театру опери та балету» (заснованого у Пекіні в 1952 р.), у якому здійснювались лише постановки китайською мовою і лише традиційних національних опер. Постановки оперних вистав європейських композиторів здійснювались в окремому, спеціально спорудженому для цього «Китайському центральному театрі опери та балету» (Пекін, 1956).

професора Цень Чжиміня (Шанхай, 1934) та дві праці професора Янь Інью Лю – «Нариси з історії китайської музики» (Шанхай, 1952) [227] та «Історія музики Китаю» (Шанхай, 1953) [228].

Перше дослідження довідково-енциклопедичного характеру про кращих співаків Китаю здійснив професор Тяньцзиньської консерваторії музики (у якій серед навчальних дисциплін особливе місце відводилось вивченню класичного вокального мистецтва за європейськими зразками) Ю І Суен у праці «Цвіт вокального мистецтва ХХ століття (Тяньцзинь, 1957).

Найбільш потужну і різнобічну діяльність у сфері наукових досліджень різних напрямів було здійснено у Пекінській центральній консерваторії. Серед статей її професорів з'явилися праці Ма Ке «Китайська народна пісня» про дослідження традиційного народнопісенного фольклору [122] і Лі Хаунчжи «Націоналізація теорії і практики музики» [98], у яких вперше були запропоновані поодинокі приклади використання традиційних інструментальних п'єс для національних інструментів і матеріалу національних пісень у творах професійних композиторів Китаю. Обидві праці, видані в Пекіні у 1956 р., подають згадки про перші зразки національної композиторської творчості в аранжуваннях для фортепіано. У статті Хе Лутін «Проблеми національної форми у китайській музиці» (Пекін, 1957 [186] (у наступному, 1958 р. у Москві В. Пасенчуком було здійснено російський переклад цієї праці, яку включено до збірки «Статті китайських композиторів и музыковедов») вперше ставляться проблеми про недостатність на той час у Китаї кваліфікованих композиторів і музикознавців та гострої потреби підвищувати рівень творчої і науково-дослідницької роботи, щоби китайська культура «ставала національною за формою, науковою за змістом і масовою за своєю спрямованістю» [186, с. 72]. Серед пекінських досліджень виділяються відгуки-рецензії професорів Лю Сі Ань і Лі Ци Шу про концерти і майстер-класи у Шанхайській та Пекінській консерваторіях видатного співака з України Бориса Гмирі (1956) [22, с. 81 – 104]. Важливою в контексті даного дослідження виявляється праця професора Ло Чонжона «Клавесинна музика» (Пекін, 1958)

[102], яка постає першим прикладом наукових розробок у сфері історичного підходу до аналізу явища фортепіанного мистецтва у Китаї.

Представлені наукові розвідки, що були здійснені і вийшли друком у Китаї, поки ще не мають комплексного характеру, але є важливими як перші дослідження, спрямовані на осягнення й узагальнення різних явищ на шляху становлення музичного професіоналізму Китаю.

Крім започаткування здійснення наукової роботи у китайських консерваторіях, 1950-і роки стали періодом появи перших перекладів китайською мовою деяких основоположних праць з різних галузей музичного мистецтва. Серед них безцінними стали китайські переклади праць Франческо Ламперті «Теоретико-практичне керівництво співу» (*Fr. Lamperti. Guida teorico-pratici-elementare per lo studio del canto*) і Джованні Ламперті «Мистецтво співу» (*G. Lamperti. L'arte del canto*), у яких були викладені педагогічні принципи методу видатного італійського педагога про вироблення у співаків вимови, фразування, правильного витрачання дихання тощо; переклад праці Е. Нойромма «Історія військової музики» (*E. Neuromm. Histoire de la musique militaire*, Париж, 1889) про європейський духовий оркестр; китайською (як зразок подвійного перекладу) було здійснено переклад з російського видання праці Муціо Клементі «Методика гри на фортепіано» (*Méthode pour le Piano-Forte* (у російському перекладі – «Клементьев. Легчайший способ выучиться играть на фортепиано», Москва, 1818)²³.

Слід додати, що практика перекладів кращих підручників західних авторів поширювалась і у наступних, 1960-х рр., причому увага була зосереджена на працях російських, переважно московських піаністів. За основу навчання було взято видання С. Фейнберга «Пианизм как искусство» (Москва, 1963), Г. Нейгауз. «Игра наизусть» (1967), Г. Ципін «Обучение игре на фортепиано» (1965) і Я. Мільштейн «К. Игумнов и вопросы фортепианной педагогики» (1965). Увага до досліджень цих авторів красномовно промовляє про особливе шанування і піднесення піаністичних здобутків російської

²³ Відомості про зазначені видання взято з каталогу бібліотеки Шанхайської консерваторії.

фортепіанної школи, що стала пріоритетною для визначення подальших шляхів розвитку фортепіанної педагогіки Китаю.

Масштабні наукові дослідження у Китаї, де розглядаються проблеми розвитку фортепіанної композиторської творчості, з'явилися лише в період новітньої історії Китаю, головним чином, на зламі ХХ – ХХІ ст. Серед них – праці про загальні питання розвитку китайської фортепіанної композиторської і виконавської творчості Бу Лі (2004) [15], Ван Юйхе (1998) [32] і 2005 [31], Вей Тінге (1983) [35] і 1986 [36], Лю Сяо Лун (2009) [112], Чжао Сяошен (1991) [209]; про збереження національних традицій і стилістику фортепіанних творів – Дін Шаньде (1988) [58], Лян Хайдун (2004) [118], Лю Фуань (1989) [113], Чжан Сяолу (1987) [207]; про проблеми гармонічної мови і гармонічних інновацій у фортепіанній творчості композиторів Китаю – Ван Анью (2004) [20], Чжан Сяолу (1987) [207]; дослідженню ознак різноманіття жанрових перекладів для фортепіано фрагментарно присвячені розробки Чжен Шен (2011) [211], Ши Цин (2010) [221] і Чи Цзин (2008) [212]; ознак національних традицій в поліфонічних творах китайських композиторів для фортепіано – Лю Фуань (1989) [113]; огляди історії музичної освіти у Новому Китаї – Шу Сінччен (1981) [223]. Огляд творчості китайських композиторів у період Нової та Новітньої історії – Ван Юйхе (1998) [31]. У 1994 р. професором Шеньянської консерваторії Сян Яньієн (м. Ляонін) було створено перший дуже об'ємний енциклопедичний словник біографій сучасних китайських композиторів [169].

У сукупності запропоновані дослідження китайських авторів, що вийшли друком в Україні та Китаї, засвідчують про потужний прорив у розвитку наукової музикознавчої думки і є важливими як свідчення вагомого внеску у розробку проблем сучасного фортепіанного мистецтва Китаю.

1.2 Розвиток фортепіанного мистецтва Китаю в умовах міжкультурної взаємодії

Розвиток фортепіанного мистецтва Китаю був би неможливим без активного приєднання Китаю до культурного діалогу Схід – Захід²⁴. Важливим фактором на цьому шляху стала відкритість менталітету китайського соціуму до нових знань і прагнення до співпраці. Діалогічні стосунки музичного мистецтва між Сходом і Заходом стали способом встановлення їх духовної єдності. Саме культурна основа зробила діалогічні взаємини живою потребою повсякденного життя людей і способом їх взаємодії. Процес взаємодії і є діалог, який відкриває найширші можливості для спілкування.

Ю. Лотман (1922 – 1993, літературознавець і культуролог, один з перших розробників структурно-семіотичного методу структурного вивчення літератури і провідний дослідник у галузі семіотики – науки про функціонування інформаційних знакових систем, за допомогою яких здійснюється спілкування в людському середовищі) зазначає, що процес взаємодії діалог культур «Схід – Захід» передбачає дві ідеї: ідею *єдності* різних культур і ідею культури як поля їх *взаємодії* [104, с. 194]. Результативність міжкультурних контактів залежить від здатності учасників діалогу розуміти один одного і досягати згоди та гармонійності.

Культури Сходу й Заходу упродовж багатьох століть співіснують одночасно, у парі, впливаючи одна на одну. Але розвиваються вони по-різному. Важливою в ході діалогу залишається проблема уникнення асиметрії західноцентричної моделі світової культури (вираз О. І. Тарасової) [173, с. 141], у якій превалює пропаганда цінностей однієї з цивілізацій на ментальному полі іншої, а діалог культур втрачає свою об'єктивність.

При досягненні діалогу між Сходом і Заходом завжди існували тенденції суперництва і боротьби. З одного боку – відкритість Китаю до європейських надбань сприяла посиленню взаємодії із Заходом і розвитку творчих засад. З іншого – замкненість китайської культури впродовж багатьох століть

²⁴ Під поняттям «Захід» у роботі розуміємо мистецтво Європи та Північної Америки.

панування імператорських династій і зосередження на розвитку виключно національних музичних традицій не сприяли поступу національної композиторської творчості за західними зразками і до певної міри на цьому шляху провокували посилення деструктивних елементів.

Різні типи світогляду та етичних норм Сходу й Заходу вплинули на сутність розвитку їх композиторських шкіл: західної, яка через свій тип світогляду націлює на пізнання зовнішнього світу та активний вплив на нього східної, світогляд якої базується на ізоляції від зовнішнього світу і зосереджується на зануренні у внутрішнє духовне життя, зовнішню споглядальність і філософські роздуми.

Це зумовлено діаметрально протилежними етичними й естетичними установками Сходу і Заходу: східна етика, що спрямована на споглядальність, консерватизм, розміреність, аскетизм, і західна – на активність, ліберальність, евдемонічність²⁵, практичність і корисність. У східному музичному мистецтві в порівнянні із західним більше символізму, недомовленості, умовності, неквапливих філософських роздумів про сенс буття, релігійної замкненості й спрямованості на вдосконалення людини. Усі ці чинники ускладнюють європейцям його розуміння. Основою китайської музичної культури є традиція, тобто встановлені віками норми, порядок, звичаї, що історично склалися у поведінці, побуті, творчості й передаються від покоління до покоління. У китайському мистецтві, синтезуючись, нівелюються межі між його видами – музикою, танцем, малярством, поезією. В загальному воно виявляється більш витонченим і менш реалістичним. Усвідомленню етичного наповнення дефініції «світ» китайської ментальності сприяє розумінню сутності її ціннісно-сміслової сфери, відчуття суб'єктивної реальності її внутрішнього феноменального світу, внутрішньої логіки, що характеризується підвищеною образністю, споглядальністю і консерватизмом. Це передбачає відмову у поведінці китайців від будь-яких екстремальних поривань і вчинків,

²⁵ Евдемонізм [від грецького eudaimonia – щастя] – етичний принцип, що проголошує щастя вищою метою.

поміркованість у почуттях і бажаннях, дотримання принципу «золотої середини».

Натомість європейцям властива традиція прогресу, активного ставлення до зовнішнього світу і прагнення постійного переходу до вищого ступеня розвитку, тому західній культурі властиві тенденції прискорення поступу, швидкі зміни та зовсім інше ставлення до можливостей розуму. Західна культура всупереч китайській, конфуціанській, з її значною роллю держави, акцентом на понятті «обов'язок» і проголошенням колективної відповідальності, декларує динамізм, орієнтацію на новизну, а кожний окремий вид мистецтва у своєму розвитку отримує окремий інтенсивний поступ.

Слід зауважити, що тенденція китайського мистецтва до контактів з західним світом існувала завжди. Цей фактор водночас відображає процес розвитку даного явища у розмаїтті його суперечностей: по-перше, суперечить загальній спрямованості етики східного мистецтва, його замкненості, зосередженості в собі й консервативності щодо порушення традицій і сприйняття чужого. По-друге, суперечить загальній спрямованості процесу розвитку китайського музичного мистецтва: тенденція до замкненості, ізоляції, зосередженості «в собі», і водночас – відкритість до діалогу.

Отже, східна і західна музичні культури – це, за теорією Юрія Лотмана, дві потужні гілки людської цивілізації, що розвиваються одночасно, але по-різному [104, с. 23], це різні соціокультурні парадигми, які впродовж тисячоліть співіснують, змагаються між собою, взаємодіють та впливають одна на іншу. «Доповнюючи одна одну, вони утворюють загальну світову культуру, в якій мирно існують різні цінності, менталітети і гармонійно пов'язуються два культурних ареали – Схід і Захід» [196, 297].

Засобами культурного діалогу відбувається пізнання, взаємозбагачення та взаємопроникнення культур. Найбільшими *цінностями*, якими обмінюються культури, є предмети потреб та інтересів людини. Родоначальник німецької класичної філософії Імануїл Кант пов'язує поняття цінності з поняттям доброї волі і співвідносить його з людиною як метою та її розвитком. Серед

культурних цінностей у діалозі Схід – Захід знаходяться, зокрема, культурна спадщина і самі твори мистецтва (як приклад, наведемо згаданий вище перший переклад китайською мовою «Граматики» М. Смотрицького, здійснений А. Платковським у XVII ст.). Українська дослідниця О. Гавеля у праці «Проблема історичної спадкоємності у збереженні та трансляції культурних цінностей» стверджує, що у цьому процесі найбільшою мірою це стосується «культури обдарованої особистості, якій належить особливе місце в розвитку інформаційного суспільства» [40, с. 110].

Філософ і теоретик європейської культури і мистецтва Михайло Бахтін (1895 – 1975) у праці «Естетика словесної творчості» писав, що основою спілкування індивідів у культурі та самих культур виступають матеріальні та духовні цінності, а головне – *текст*, який може бути представлений у різних формах: як жива мова людини; як мова, відображена на папері чи будь-якому іншому носії» [10, с. 289]. Вивчення текстів у межах науки про їх тлумачення (герменевтики) має два вектори – як методологія тлумачення тексту і як філософська наука. Бахтін завжди спрямовував до довірливого ставлення до чужоземного слова, яке, як він уважав, постає найбільш адекватним засобом розуміння партнера у діалозі [9, с. 332].

У контексті даної роботи таким носієм виступає музичний (народний національний або авторський композиторський) текст. Зауважимо, що в процесі тлумачення чужого тексту, як однієї з форм прояву культурного діалогу, вчений виділяє такий важливий фактор як інтерпретацію. За теорією Бахтіна, інтерпретатор тексту [у нашому випадку – інтерпретація виконавцем тексту музичного твору – *Я.Ч.*] намагається «засвоїти чужий смисл, осягнути його, а умовою осягнення є просторове, часове і національне «позазнаходження Досягнення смислу в інтерпретації і є діалог» [9, с. 332].

Світогляд композитора (автора музичного твору) завжди відображає його свідомість і найчіткіше проявляється не в його теоретичних розмірковуваннях, а в самих музичних композиціях. Якщо ми розуміємо текст, то його смисл захоплює нас так само, як і захоплює прекрасне. Текст виступає в ролі

активного суб'єкта, а це – «свідчення того, що ситуація розуміння передбачає особистісну активну включеність у процес, адже той, хто інтерпретує – не може лишатися осторонь, бути безпристрасним» [180, с. 47]. У процесі діалогічної взаємодії «композитор – виконавець» важливими стають не засоби музичної виразності, а власне образ музичного твору.

Праці М. Бахтіна стали основою створення нового напрямку у філософії культури – «школи діалогу культур». Діалог культур за Бахтіним – це пізнання іншої культури через свою, а своєї – через іншу шляхом культурної інтерпретації та адаптації однієї до іншої; це проникнення в систему цінностей тієї чи іншої культури, повага до них, прагнення до подолання стереотипів, бо діалог передбачає активну взаємодію рівноправних суб'єктів [10].

Володимир Біблер (1918 – 2000), учень і послідовник Бахтіна, філософ та історик культури, розвинув та поглибив у своїх працях основні положення концепції вченого. Він виступає творцем *вчення про діалог культур*. «Культура є там, де є, щонайменше, дві культури <...>. Самосвідомість культури є форма її буття на межі з іншою культурою» [11, с. 85]. Біблер вказував, що культура – це форма спілкування індивідів [12, с. 289]. За його визначенням культура – це рівень розвитку суспільства, це форма спілкування людей різних культур.

Ю. Лотман як дослідник структурних систем зауважував, що поряд з наукою мистецтво є частиною культури і хранителем інформації. Діалогічне спілкування культур він розглядає як «обмін порціями інформацій», в процесі якого культури змінюють своє положення стосовно одна до одної: від тієї, що сприймає, до тієї, що передає інформацію і навпаки. В результаті цього може статися так, «що дана культура проникла в сутнісний сенс отриманого з іншої культури поняття краще, ніж сам культурний носій» [104, с. 200]. Вчений уважав, що може настати час повного розчинення «інокультурних смислів у приймаючій культурі, яка стає джерелом нових текстів, що транслюються в інші культури» [104, с. 198].

Сутність різниці композиторських здобутків східної (у даному випадку – китайської) і західної культур полягає не у їх географічній віддаленості, а

передовсім у сутності їх світоглядних установок, у трактуванні протистояння філософії і релігії, у різній динаміці розвитку, ставленні до раціонального начала, абстрактного мислення та інтуїтивного пізнання. Східна школа в умовах сьогодення модернізується під впливом західного досвіду.

У розвитку культур Сходу і Заходу завжди існували певні паралелі. Про існування паралельності культурного розвитку країн Сходу й Заходу зауважують й мистецтвознавці різних національних шкіл. Окремі аспекти діалогу у сфері музичного мистецтва відображені в дослідженнях музикознавців Н. Герасимової-Персидської [44], О. Самойленко [157], Н. Шахназарової [217 – 219].

Наприклад, Олександра Самойленко в музиці визначила такі типи діалогу як «діалог за нечутністю» (період романтизму); «діалог глухих» (період неокласицизму); «діалог мовчання» (музика тиші, авторські моделі мінімалізму); у музичній культурі ХХ ст. вчена виділяє «діалог нерозуміння», який (за її твердженням) став «маніфестацією розірваних зв'язків людей з предметною реальністю, з особистим «Я», з викриванням безглуздя буття і сприйняттям картини світу як «театру абсурду» [157, с. 106]. Також, у залежності від типів діалогічних відносин у музиці О. Самойленко виділяє внутрішньожанровий діалог (від тексту до смислу), міжжанровий діалог (від смислу до тексту) і внутрішньостильовий діалог (від тексту до тексту) [157, с. 108-110].

Професор Н. Герасимова-Персидська висуває оригінальну думку про те, що у Західній Європі звернення до пізнання Сходу йшло не «знизу» – від виконавців, як це відбувалось у пізнанні давніх церковних наспівів, а «зверху», тобто з боку професійних композиторів, які «при різних стильових змішуваннях і відображаючи властиву епосі постмодернізму еkleктичність, змішували антитетичні (протилежні) явища» [44, с. 7 – 9].

На певну ідентичність періодів розвитку культури Сходу і Заходу у роботі «Національна традиція і національна школа» вказує Нінель Шахназарова. Здійснюючи порівняльний аналіз двох типів музичного професіоналізму – східної традиції і європейської, вона визначає, що у

мистецтві цей механізм реалізується через категорію професіоналізму і народження професійних форм творчості [218, с. 44].

У праці «Музика Сходу та музика Заходу. Типи музичного професіоналізму» [217] Н. Шахназарова вказує на два типи – професійного музичного мистецтва – східного і західного, які мають стійкі традиції. Східне мистецтво є доволі замкнутим, у якому впродовж кількох століть не виникло нових жанрових утворень (маємо на увазі жанр, адекватні циклічним формам), а європейське професійне мистецтво створило відкриту систему, яка виявила здатність до подальшої еволюції і жанрової модифікації [217, с. 113]. Дослідження Шахназарової, до яких долучилися й інші дослідники, серед яких В. Конен, Г. Шнеєрсон, дозволили виявити різні грані культурних контактів європейських мистців з філософським і поетичним доробком далекосхідної культури.

Н. Шахназарова стверджує, що взаємодія західної та східної музичних культур має давню історію, яку умовно можна поділити на три періоди.

Перший період розпочався від часів Давньої Греції. Вже у ці часи на європейській музиці, яка щойно тільки зароджувалася, позначився вплив високорозвиненої культури Сходу. Справді, ідея діалогу своїм корінням сягає античної доби. Стародавній грецький філософ Арістотель (384 – 322 до н.е.) у своїх працях вказував на принципово діалогічну природу його власної філософії, яка перегукувалась з філософією його вчителів – Сократа і Платона [4, с. 183]. Про це промовляє сама назва творів Платона – «Діалоги», у яких філософ обрав метод, (запропонований його вчителем Сократом), що базується на проведенні діалогу між двома співрозмовниками. Сутність цього методу полягає в тому, що істина якогось явища чи знання подається не у готовому вигляді, а є проблемою, яку можна розв'язати шляхом пошуку, дискусії, суперечки двох учасників розмови. Метод діалогу означав передусім розмову, обмін думками.

У ці ж давні часи європейської античності у Стародавньому Китаї, що пов'язується з періодом правління династій Чень і Чжоу (від 1122 до 221 р. до

н. е.), було закладено основи стародавньої китайської культури. Єдиною філософією було вчення найвидатнішого мислителя стародавнього Китаю Конфуція (551 – 479 рр. до н.е.), у якому йшлося про модель світу, що являв собою гармонійну єдність існуючих цивілізацій. Також у цей період було укладено «Книгу перемін», що була зібранням афоризмів. Важливими серед них стали положення про 5 стихій і, відповідно, про 5 елементів природи (вода – що тече завжди донизу, вогонь – що завжди здіймається догори, дерево – що надається згинанню і випростовуванню, метал – що піддається впливам і змінюється і земля – що дає врожай). Згідно з китайською нумерологією, кожній з п'яти стихій відповідало конкретне числове значення²⁶.

На важливість і універсальність числа «5» для китайського суспільства вказував ще у V ст. до н.е. Конфуцій. Зокрема, подаючи характеристику ієрархічної структури суспільства, він поділяв її за такими п'ятьма рівнями (згори донизу): перший, найвищий рівень – імператор; другий – його міністри і радники; третій – генерали і державні полководці, представники вищої маньчжурської влади від 9 до 12 рангів; четвертий – солдати і п'ятий – селяни.

Один з перших дослідників життя і діяльності Конфуція, історик імператорського двору династії Хань, Сима Цянь (135 р. до н.е. – 86 р. н.е., якого у сучасній науці називають основоположником китайської історіографії) писав, що тодішній імператор Дін-гун (вассального царства Лу династії Чжоу (X ст. до н.е. – 256 р. до н.е., де народився Конфуцій), відзначаючи думки Конфуція про необхідність запровадження в устроях Піднебесної справедливості і моральних стандартів в управлінні державою, особисто запросив його на посаду радника двору. Конфуцій усього чотири роки працював при імператорському дворі на посаді «сикоу» – міністра покарання (міністра юстиції), але після закінчення цього терміну покинув цю посаду і наступні роки провів у мандрах.

В часи Конфуція з'явилися перші філософські уяви про музику, а його теорія щодо важливості та універсальності для устрою китайського суспільства

²⁶ Вперше про це було записано у книзі «Ши цзин» (尚書, «Книга перемін»).

числа «5» розповсюдилось і в музичну науку. Число «5» стало панівним у сфері музики: відповідно до інших елементів (5 органів чуття, 5 емоцій, 5 семантичних інтонацій китайської мови, 5 стихій природи) музику імператорських палаців складали 5 нот, що утворювали пентатонічний звукоряд. Завдяки гармонії поєднання цих п'яти звукових висот згідно із стародавньою китайською естетикою, внутрішній стан людини приводився до рівноваги, а порушення їх гармонії могло призвести до соціально-політичної і навіть антропологічної катастрофи.

У цей самий час у Китаї було створено 12-ступеневу ладову систему «люй». Ця система на Далекому Сході була утворена незалежно, але теж базувалась на 12-ступеневому хроматичному звукоряді. Його звуки символізували 12 місяців року, 12 годин дня або ночі, 12 знаків Зодіаку.

Розпочате в античні часи філософське прочитання діалогу довгий час не мало запиту у мистецтві. З часом трактування поняття «діалог», набувши нових значень, стало ширшим: спілкування із самим собою, з власним внутрішнім світом, діалогічне спілкування як взаємодія різних соціокультурних світів, як взаємодія релігійних вчень, врешті діалогічність спілкування у сфері музичного мистецтва.

Другий період – це доба Середньовіччя, коли розпочались поступове категоричне відторгнення Сходу західною цивілізацією і розвиток у європейських країнах музичної культури: утворення центрів музичної культури, різноманітність темпів і стадій її розвитку всередині цих центрів, розвиток музичних жанрів і форм.

В середні віки сформувалась європоцентристська точка зору, яка спиралась на релігійні основи християнства як найважливішого фактора духовного життя. Це був період поширення європоцентричної концепції культури як світоглядної установки, згідно з якою Європа є центром світової культури та еталоном світової цивілізації. Тому розповсюдився погляд на культуру Заходу, яка сприймалась як справжня цінність. Східна музична цивілізація розглядалась як периферійна, як екзотичне явище. Саме від цього

часу починає стверджуватись європоцентризм критеріїв культури і мистецтва – концепція, згідно з якою принципи естетичного засвоєння світу і художньої творчості викристалізуються у творах європейських майстрів і оцінюються як об'єктивні закони мистецтва.

Третій період визначається від кінця XIX ст., коли у світовій культурі знову розпочались діалогічні процеси взаємодії Заходу і Сходу, відбулась перестановка акцентів та перегляд положень про ізоляціонізм розвитку музичного мистецтва Сходу та його замкнутості в рамках власних традицій. Це новий період повороту Заходу до Сходу в намаганні зовнішнього оновлення музичного мистецтва та формування європоцентричної концепції культури. Діалогічна концепція взаємовідносин художніх культур Заходу і Сходу отримує своє обґрунтування в дослідженнях Т. Григор'євої, сутність якої вона визначає у принципі доповнюваності [47]. На її думку, художні культури Заходу і Сходу є одним цілим, в якому є дві частини, що доповнюють одна одну.

Установка на абсолютну самобутність музичного мистецтва Сходу і неможливість його контактів з європейським досвідом виявили довготривалу статичність естетичного мислення. Н. Шахназарова стверджує, що «досвід взаємодії Сходу і Заходу підказує, що істина стверджується не крайнощами – вона лежить поміж ними» [217, с. 118]. Літературознавець і синолог Л. Ейдлін у праці «Питання вивчення літератури середньовічного Китаю» зауважив, що у XIX ст. «на зміну європоцентризму нехтування Сходом («відсталий екзотичний Схід!») прийшов європоцентризм його шанування [224, с. 288].

Європейські композитори почали вбирати в себе, синтезувати і підкоряти власним цілям багатий образами жанровий, структурний та інтонаційний словник Сходу. «Зближення зі Сходом виявляє себе як усвідомлена необхідність, а не наслідок природної та несвідомої взаємодії. Звідси – цілеспрямована вибірковість» [217, с. 115].

Прояви перших прикладів такої взаємодії виявились в оперній творчості західноєвропейських композиторів ще задовго до романтичної доби з його розповсюдженими ідеалами почуття, національної виразності, відтворення

екзотики далеких країв і проникливого занурення у багатий і складний внутрішній світ. Першими операми, у яких спостерігається прагнення досягнути дух культури далекого екзотичного Сходу стали зразки кінця XVII – XVIII ст.: опера-маска «Королева фей» Генрі Перселла (за п'єсою В. Шекспіра «Сон у літню ніч», 1692), у якій є сцена у китайському стилі («Пісня солов'я»); «Китайський мандарин» Ф. Ламуа (1709); опера «Поро» (за п'єсою П. Метастазіо «Олександр в Індії», 1744) та комічна опера «Китаянки» К.В. Глюка (за Метастазіо, 1754); вперше здійснені у театрі Неаполя постановки опер «Китайський ідол» (1767) та «Олександр в Індії» (1773) Джованні Паїзіелло; у 1781 р. В.А. Моцарт створює «Викрадення з Сералю» за твором модної на той час комедії німецького драматурга Крістофа Бретцнера на турецькі сюжети. У цій опері композитор уперше пориває з умовностями оперної естетики XVIII ст. і створює національну виставу – доступну, народну і демократичну.

Рівноправним учасником процесу музичного відображення світу у діалозі культур за естетичною гідністю, складністю і багатством системи виразових засобів професійне музичне мистецтво Сходу стає лише у XIX ст. в творчості композиторів-романтиків. В добу романтизму у творчості європейських композиторів шляхом творчих пошуків і звернення до східних сюжетів, природного використання справжніх східних мелодій, використання чуттєвої мелодичної орнаментики, прийомів східної імпровізаційності у розгортанні форми та оновлення ладового мислення в бік екзотичності, немов «матеріалізується» образ Сходу. Проте, мова не йде лише про використання елементів східної музики, а про взаємодію двох концепцій професіоналізму у творчості європейських композиторів, яких Схід приваблював своєю екзотичністю, казковістю, фантастичністю, яскравістю фарб та мальовничістю художнього сприйняття.

В романтичну добу тема «китайського» Сходу як узагальнена категорія була відображена особливо широко. Це пов'язувалось із зміною форм взаємодії композиторів зі світом і тому – конкретними значними змінами у їх *світоглядах*

(як теоретичній і практичній системі принципів, знань, ідеалів і цінностей, сподівань і поглядів на сенс і мету життя)²⁷. Усі ці складові дієво включались у норми мислення композиторів-романтиків, внаслідок чого їх світогляд ставав тією сферою, де творчість виявляється з особливою силою.

Серед музичних сценічних (*оперних та балетних*) творів композиторів-романтиків та імпресіоністів спостерігається тенденція до орієнтальної східної тематики або стилізації китайського стилю *шинуазрі (chinoiserie)* – опери «Шукачі перлів» Ж. Бізе (1863), «Туранда» А. Базіні (1867), «Лакме» Л. Деліба (1873), «Жовта принцеса» К. Сен-Санса (1871), «Мадам Баттерфляй» (1903) і «Турандот» (1924) Дж. Пуччіні та ін., балети «Лускунчик» П. Чайковського (1892), у яких є розгорнена сцена зі стилізацією «Китайського танка», «Чудесний мандарин» Б. Бартока (1924), балет «Сон Флоріни» М. Равеля (1912).

Розпочавши яскраве відображення у сценічних музично-драматичних жанрах, узагальнення образів Сходу незабаром з'явилося в *оркестрових* творах кінця XIX ст.: Марш для духових «Схід і Захід» К. Сен-Санса (1869), симфонічна поема «Шехеразада» М. Римського-Корсакова (1888), «Пополудневий відпочинок фавна» К. Дебюссі²⁸ (1894) та у творах початку XX ст.: симфонічна поема «Пісня солов'я» І. Стравінського (1908), твір для оркестру, що спочатку був задуманий для балетної постановки, «Болеро» М. Равеля (1928) та ін.

У *фортепіанній* романтичній музиці та у творчості імпресіоністів образи Сходу представлені у творах «Іспанська серенада» (1856) і фантазія «Ісламей» М. Балакірева (1869), «Спогади про Ізмаїлію» та «Арабський каприс» К. Сен-Санса (1894), «Пагоди» з циклу «Естампи», «Бергамаська сюїта», «Китайський рондель» і «Вечір у Гранаді» К. Дебюссі (1895 – 1901) та ін.

²⁷ Про це йдеться у праці Т. Росул «Музичний твір як проекція світогляду композитора (на прикладі «Карнавалу тварин» К. Сен-Санса. Збірник наукових праць «Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури». Київ, 2012. С. 45 – 51.

²⁸ Музикознавець В. Конен визначає, що виникнення «дивовижного за новизною і барвистістю імпресіоністичного стилю, поза яким неможливий подальший розвиток західноєвропейської музики у XX ст.» дослідники пов'язують саме із впливом музики Сходу на музичну мову К. Дебюссі [82].

Перші зразки з'являються й у сфері *вокальної* музики, де композитори шукали нових засобів музичної виразності для семантичного відтворення специфічної стилістики поетичного китайського тексту: солоспів для голосу з фортепіано «Китайський рондель» на власний стилізований текст К. Дебюссі (1881), «Дві китайські поеми» Альбера Русселя (1908) та ін.

Звернення до образів Сходу у романтиків та композиторів-імпресіоністів вимірювалось не просто у ціннісному сенсі. Вони відчували багатство його культури і «невикористаність» духовних ресурсів.

У ХХ ст. у творчості композиторів Заходу з'явилась тема не «узагальненого образу», а власне «к и т а й с ь к о г о» Сходу.

Доба ХХ ст. постає важливим етапом у продовженні формування процесу глобалізації культури як зростання взаємозалежності усіх сфер життєдіяльності людини, її культурного життя, культуротворчості і більш активного розвитку взаємодії культур. Соціолог та економіст В. Іноземцев тлумачить це як процес європейської експансії на інші частини світу, констатує, що на початок ХХІ ст. до процесу глобалізації культури втягнуто практично все людство [70, с. 69].

Глобалізація є найпомітнішим фундаментальним явищем сучасності. Як би не зближувалися між собою Захід і Схід, завжди знайдуться цінності й норми, які гранично поляризують семантичні поля Сходу і Заходу [205, с. 238]. Але як би не були віддалені одна від одної культурно-сміслові системи Заходу та Сходу, вони завжди залишаються пов'язаними між собою.

На початку ХХ ст. інтелектуали, до яких належать композитори, стали не творцями довершених систем, а творцями власних ідеологій. Роль впливу їх творчості змінюється як механізм очищення свідомості від дії ідеології.

Термін «глобалізація культури» з'явився наприкінці 1980-х рр. у зв'язку з посиленням інтенсивності динаміки розширення культурних контактів. Прискорення інтеграції культур у світову систему було продиктоване реаліями сучасності, серед яких найбільш відчутний вплив виявляє прискорення розвитку інформаційно-технічних засобів комунікації і засобів масової

інформації. Справді, надмірність запозичення надбань інших музичних культур може призвести до загрозливої подібності, уніфікації, немов «розчинення» свого національного вираження в іншій культурі й у результаті – втрати власної самобутності [234, с. 388-389].

У мистецтвознавчих наукових розробках ХХІ ст. проблемі глобалізації культури приділено багато місця, але оцінки наслідків впливу глобалізації на культуру різняться. Наприклад, О. Черниш зауважує, що на відміну від інших сфер, культура зазнає справді амбівалентного (тобто двобічного) впливу глобалізаційних процесів. «Лавиноподібне посилення культурних взаємодій в інформаційному суспільстві та зростання масштабів культурної індустрії і вихід її на транснаціональний рівень ... проблематизували саму культуру в усіх її проявах і складниках» [205, с. 238].

Ван Ченьдо відзначає, що культура Китаю у ХХ ст. іманентно звертається до контакту з європейським світом, але в музичній сфері спостерігає відмежування від європоцентристських установлень в методології творчості [30, с. 12].

Як би далеко одна від одної не знаходились культурно-сміслові системи Заходу і Сходу, вони завжди залишаються пов'язаними між собою. Але як би не зближувалися між собою Захід і Схід, завжди знайдуться цінності і норми, які гранично будуть поляризувати їх семантичні поля.

Зацікавлення вивченням музичних культур Далекого Сходу – японської, китайської спонукала композиторів ХХ ст. (Г. Малера, А. Веберна, П. Гіндеміта, К. Штокгаузена та ін.) до більш глибокого вивчення їх традицій. Щодо китайської культури, то творчість китайських композиторів демонструє органічний сплав східної і західної музики, а в самих творах спостерігаємо тенденцію намагання наблизити сучасних слухачів до китайської культури, надати їм можливість відчутти у величезному потоці музичної інформації правдиві і споконвічні ознаки китайської музики.

Серед найбільш значних і яскравих творів ХХ ст. – симфонія-кантата «Дві китайські поеми» Альбера Русселя (1908), симфонія в піснях для солістів

та оркестру «Пісня про землю» Г. Малера (1909), вокальні цикли «Чотири пісні для голосу з фортепіано» (1917) і «Таємнича флейта» (1917), А. Веберна, балет-пантоміма «Чудесний мандарин» Б. Бартока (1918), цикл «Пісні Сходу» для голосу з фортепіано Р. Штрауса (1925), хорові твори на слова китайських поетів А. Шенберга «Місяць і людина» та «Прагнення закоханого» (у німецькому перекладі Г. Бетге, 1825), вокальний цикл «Три китайські пісні» П. Гіндеміта (1943), камерна симфонія для голосу і чотирнадцяти солюючих інструментів «Китайська флейта» Ернста Тоха (1949), балет «Червоний мак» Р. Глієра (1957), «Дві китайські поеми» на слова Анрі-П'єра Роше для голосу з фортепіано Ж. Оріка (1967) та ін. У цих творах простежується поєднання символіки образної поезики Китаю, східного орієнталізму та експериментування модерними (неокласичним, неоромантичним, з елементами кітча) стилями, а також стилістично-композиційними прийомами сонористики, алеаторики та додекафонії.

Зазначимо, що до відтворення китайської тематики на початку ХХ ст. швидко долучилися й українські композитори. Одними з перших в українській музиці стали вокальні твори Б. Лятошинського – «Три романси на слова китайських поетів» (1925) та львівського композитора В. Балтаровича – «Самотна» на текст вірша Ванг Сенг Ю (поетичий переклад М. Рудницького, 1928). У 1930-х рр. з'являється вокальний цикл Олександра Рудянського «Озеро білих лотосів» для голосу, флейти, альту, бандури та ударних на тексти китайського поета XVIII ст. Бо Цзюя (поетичний переклад Л. Ейдліна); дві «Китайські сюїти» для оркестру створює С. Василенко (1927 і 1933).

Тенденція до відтворення китайської тематики після певної перерви продовжилась наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. Перші яскраві зразки з'являються в інструментальній музиці. До найбільш яскравих та оригінальних творів належать, наприклад – вокальні збірки «Сичуаньські елегії» М. Сідельнікова на слова Ду Фу (перший зошит «Думки про самого себе», 1980 і другий зошит «Думки, звернені до товариша», 1984), фортепіанний цикл «Доторкання» українського композитора Сергія Зажитька (1999); квінтет

«Гохуа» для флейти, саксофона, скрипки, віолончелі та фортепіано О. Пайбердіна (2009). Останніми роками з'явилась дуже велика кількість сольних вокальних та інструментальних творів, серед яких особливо популярними стали цикли вокальних мініатюр Ф. Янов-Яновського «Сумні пісні» та «Пори року» на тексти поезій Бо Цзюї, у яких спостережено тенденцію до відображення світу природи як постійного феномена духовного життя людини; інструментальні п'єси «Квітка жасмину» Кенні Джі для саксофона-соло і «Від Пекіна до Києва» українського композитора В. Рунчака (2012). За художніми якостями п'єса Рунчака здобула особливої популярності і стала обов'язковим твором у програмах ряду міжнародних конкурсів духового виконавства. Твори останніх років характеризує тяжіння композиторів до мініатюрності і перевтілення китайської національної інтонаційної традиції в умовах європейської системи композиції у сфері «музики для слухання».

Щодо контексту обраної проблематики – виявлення типологічних особливостей обробок та аранжувань у *фортепіанній* китайській композиторській творчості, необхідно насамперед досягнути особливості китайської національної художньої традиції як особливого феномена культури. Ця особливість полягає, по-перше, у глибинному розумінні своїх національних традицій і є рисою мислення, що виникає стихійно, набуваючи стійкості у багатовіковій практиці. По-друге – це новий погляд на систематику рис національної творчості, новий погляд на традицію як на осмислення набутого усвідомлення отриманих і сприйнятих знань і досвіду композиторської практики ззовні.

Проникнення упродовж досить тривалого часу елементів західноєвропейської музичної культури у музичну культуру Китаю (починаючи від системи освіти до створення музичних композицій в академічних жанрах європейської музики) дозволяють не тільки констатувати факт взаємодії музичних культур Сходу й Заходу, але зробити більш суттєві висновки про діалогічні процеси, що постійно відбуваються у композиторській творчості.

Шлях взаємодії композиторської творчості Сходу і Заходу не простий, а проблема їх взаємодії є справді багаторівневою: це образні та музично-стильові поєднання східної та західної традицій, тяжіння композиторів Сходу до оволодіння європейським досвідом, вироблення здатності взаємного визнання художньої цінності незвичного типу культури. Результатом цієї взаємодії стало бажання засвоїти здобутки багатовікового розвитку віддалених культур, вивчення їх досвіду, бажання досягнути різні типи музичного професіоналізму, систем образності та прагнення до синтезування власного досвіду з досвідом майстерності віддалених культур.

Зокрема, тенденції взаємодії західної та східної композиторських шкіл розглядаємо в дисертації у виявленні жанрово-стильових типологічних констант фортепіанної творчості композиторів Китаю ХХ ст., що характеризується тяжінням до класичної західноєвропейської музики у перекладах інструментальних (струнних, духових) та вокальних творів для фортепіано. Наприклад, орієнтуючись на зразки вокальної барокової музики, композитори Вань Цзянь Чжон і Чжоу Гуань Жень зосередились на створенні перекладів для фортепіано творів зі складною поліфонічною технікою; Чень Пей Сюнь у перекладах вокальних дуетів В. А. Моцарта зосередився на техніці відтворення особливостей нюансів вокального звуковедення.

Засвоюючи багатожанровість європейської музики, у китайській композиторській творчості з'явилась можливість для народження нових жанрових різновидів, збагачених традиціями китайського національного театру – «симфонізованих» засобами фортепіано одноголосних пісенних легенд і переказів, уведення в практику невласливих своїй культурі принципів інструментального розвитку, відділення конкретного анонімного традиційного національного твору від фіксованої композиторської творчості і надання цьому твору нового самостійного життя (йдеться про найбільш поширені жанри фортепіанної композиторської творчості – аранжування, обробки і транскрипції). На практиці вивчення і використання перелічених факторів

поступово набуло ознак естетичної необхідності, а в ширшому сенсі стало показником взаємного збагачення культур.

Логіка взаємодії китайської композиторської школи з європейським досвідом відбувалась свідомо, починаючи лише від другої половини ХХ ст. У цей час музичне мистецтво Китаю продемонструвало переконаність у необхідності глибокого засвоєння європейських форм, жанрів та прийомів композиції.

Завдяки взаємним зусиллям у композиторській та виконавській сферах фортепіанної творчості Китаю (Сіань Сінхая, Фань Шенці, Ван Цзянь Чжона, Ван Лісаня, Хуан Цзи, Чжао Юань Жень, Чу Ван Хуа, Чень Пей Сюня, Сан Тона та інших) та Заходу (К. Сен-Санса, М. Равеля, К. Дебюссі, П. Чайковського, С. Рахманінова, А. Веберна, Г. Малера, П. Гіндеміта, М. Сідельнікова, О. Рунчака та ін.) сприйняття і адекватне розуміння основ іншої культури стали пріоритетними. На практиці це проявилось в процесі поєднання синхронного діалогу – у взаємній асиміляції сучасного досвіду та діахронного діалогу (наскрізного руху, проникнення у вивчення історичного розвитку явища «музичної культури Сходу») – пізнання засобами пропагування давніх музичних інструментів та зразків народної творчості географічно віддалених культур. Активність діалогічної комунікації фортепіанної спадщини Сходу й Заходу привела до виявів взаємної раціональної інтерпретації особливостей музичної мови, семантичних смислів і образності. У фортепіанному мистецтві найбільш відчутно складність розуміння інокультурного партнера стала очевидною у виконавській творчості.

Щодо типологічних особливостей обробок та аранжувань у творчості композиторів Китаю, зауважимо прагнення китайських виконавців до відтворення тонкощів національного колориту засобами імітації звучання традиційних національних музичних інструментів: струнних (ерху, піпа); духових (сона, сюань, чжен); ударних (тангу, пайбань та інших) і застосування для цього специфічних прийомів звуковидобування, характерних для національних інструментів. Виконання творів китайських композиторів

західними піаністами демонструє виникнення різноманітних трактувань музичних текстів і множинність інтерпретацій музичних образів. На нашу думку, це має позитивні наслідки, оскільки подібні «різнопрочитання» текстів та багатоваріантність образної інтерпретації приводять до варіантної множинності творів.

Факт взаємодії музичних культур Сходу й Заходу існує і щоразу міцнішає. Захід і Схід співіснують, взаємодіють та впливають один на одного, але в процесі історичного протистояння їх культури так і не подолали філософської, релігійної та художньої опозиційності.

Проникнення й адаптація європейських клавішних інструментів у китайську музичну культуру має довгу історію, початки якої сягають глибини століть. Розгляд історичних фактів виявив, що музична культура Китаю упродовж тисячоліть залишалась закритою до вкорінення європейських здобутків. У музичному мистецтві це проявилось у тотальному захопленні своїм, національним: еволюцією і значним розширенням народного музичного інструментарію, потужним розвитком сольного та ансамблевого вокального та інструментального виконавства, танцювального мистецтва, розвитком національного придворного музично-театрального мистецтва та усіх його складових. У зв'язку з цим виникає необхідність розуміння історичного розвитку цих складових як різноманіття потенційно відкритих для діалогічної комунікації.

Взаємозбагачення і розвиток композиторських шкіл Сходу і Заходу відбувається у їх діалозі, який є головним процесом у розвитку людства і передбачає визнання цінності партнера по діалогу, здатності до плюралізму та толерантності.

У прагненні представити множинність факторів взаємодії східної і західної композиторської творчості слід врахувати багатоманітність вимірів цієї взаємодії, що виявилась у різній ментальності Сходу й Заходу, у різних естетико-філософських світоглядах, у різних шляхах історичного розвитку

фортепіанного мистецтва, у відмінних рисах музичних традицій і засобів художньої виразності.

Виходячи з цього, можна зробити висновок, що творчість композиторів Китаю знаходиться у постійному полі взаємодії із Заходом як на етапі свого становлення, так і на етапах подальшого функціонування та розвитку.

На сучасному етапі проблема діалогу Схід – Захід істотно змінилась. На прикладі композиторської творчості Китаю це простежується у прагненні пізнання західних композиційних досягнень, в активізації залучення спеціалістів Заходу для навчання китайських фахівців, у розширенні проведення майстер-класів за їх участі. Сьогодні ми можемо спостерігати, як, зберігаючи і розвиваючи національні традиції, досягнення Китаю в галузі композиторської творчості видозмінюються, орієнтуючись на європейські зразки, а у теорії про сутність діалогу знайшов своє вираження загальний стан сучасного музичного мистецтва [234, с. 391].

Отже, можна зробити висновок, що культура – це поле взаємодії різних культур на всіх етапах свого існування – як на етапі становлення, так й на етапі функціонування та розвитку. Здійснений у підрозділі аналіз становлення фортепіанного мистецтва Китаю в окремому його сегменті – національної композиторської творчості у жанрах обробок, аранжувань і транскрипцій у ХХ ст. та досягнень останніх десятиліть доводить логічність і перспективність теоретичного осмислення процесів міжкультурної взаємодії Китаю в умовах діалогу Схід – Захід.

1.3 Основні пісенні жанри китайського фольклору та їх символічно-обрядове значення

Народна пісня, як найбільш давній і поширений серед мешканців Піднебесної вид національного музикування, найбільш яскравий носій рис і традицій нації, стала для китайських композиторів провідним джерелом формування їх творчості. Опрацювання традиційних національних пісень різних провінцій Китаю виявилось однією з найбільш широко представлених

галузей китайського композиторського мистецтва. Проте, ця галузь у фортепіанній творчості в аспектах досліджень типологічних особливостей ще не знайшла свого комплексного відображення у музикознавстві.

Справжній феномен китайської цивілізації, народна пісенна творчість, у якій відображено повсякденне життя населення різних провінцій, його думки, звичаї, обряди, історію країни, оспівано героїчні подвиги реальних і міфологічних героїв, змальовано красу природних явищ, поетику краси гірських та рівнинних ландшафтів, слугувала для композиторів невичерпним джерелом натхнення у пошуку тем музичних творів, образів, сюжетів та способів їх втілення у творчій практиці.

Звернення до народних пісень, засвоєння чаруючої краси їх мелодики, безмежності різноманіття сюжетів, особливостей ладових та метроритмічних побудов та досягнення варіантів творення музичних форм обробок та аранжувань притягали увагу, без винятку, усіх композиторів Китаю на усіх етапах розвитку композиторської творчості. Осмислення народних пісень проявилось в засвоєнні глибинних основ фольклорного мислення і визначилось в їх опрацюванні як одна з провідних сфер професійної практики.

Найбільш ранні свідчення про появу і широке побутування серед мешканців Китаю народних пісень вказує на їх існування і повсюдне виконання ще від глибокої давнини – періоду династії Чжоу (1122 – 249 рр. до н.е.). Важливим видається заснування у той час традиції збирання народних пісень спеціальними чиновниками, що були на службі імператорів. Велика увага до народної пісенної творчості пояснювалась не прагненням вивчення музичних характеристик пісень, а осмисленням їх літературних текстів як джерела відомостей про думки та настрої народу і способу його контролю.

Наступний важливий етап збирання народних пісень у давні часи, який вказує вже на започаткування традиції їх запису, пов'язаний з діяльністю великого китайського мудреця, що проживав на зламі VI – V ст. до н.е., філософа і музиканта Конфуція (551 – 479 рр. до н.е.). Згідно з його теорією музика є найкращим засобом виховання гармонійної особистості і досягнення

зразкової поведінки. У трактатах Конфуція знаходимо багато висловлювань про виховне значення музики й про важливість повсякденного виконання народних пісень. На його думку, народна пісня мала найкращий вплив на формування суспільно-політичних настроїв народу і досягнення взаємних гармонійних стосунків як між окремими людьми, так і влади з народом у рамках держави [84 с. 129]. Різнобічно освіченого Конфуція, що володів музичною грамотою і віртуозною грою на цині²⁹, у музичній культурі Китаю визнано засновником традиції не лише збирання народних пісень різних провінцій, але й їх запису з фіксацією поетичних і насамперед нотних текстів.

Третій період збирання й запису народних пісень у давнину спостерігається на зламі IV – III ст. до н.е. – часу створення першим національним поетом Піднебесної Цюй Юанем (340 – 278 рр. до н.е.) поеми «Лі Сао» (в перекл. – «Скорбота відлученого»). З ім'ям Цюй Юаня пов'язується початок існування у Китаї авторської літератури, а його творчість, що є злиттям культури жерців, шаманів і літописців, дозволила відкрити нові шляхи розвитку національної літератури. Події поеми відбуваються у період існування на півдні Китаю великого князівства Чу, на території якого народився і тривалий час проживав Цюй Юань.

Поема «Скорбота відлученого» – ранній приклад складання віршів надто довгими строфами «чу»³⁰ з непарною кількістю ієрогліфів, тобто – зазвичай з неримованим текстом, наприклад: «Народ має три найбільших біди: голодний не отримує їжі; той, що мерзне – одягу; втомлений у праці – відпочинку». В поемі розповідається про тяжкий період загарбницьких воєн князівства тих часів і нестатків народу. Важливим стало народження у строфах ідеї заклику до об'єднання Китаю. Завдяки актуальності оспіваних у поемі подій, «чуські строфи» швидко отримали найширше розповсюдження усією територією Піднебесної у вигляді окремих текстів, мелодії до яких складав народ. Поема постала унікальним джерелом інформації про давню китайську мову, літературу, ідеологію, етичні та культурні, у т. ч. й музичні традиції. Багато з її

²⁹ Цинь – давній китайський струнний інструмент.

³⁰ Назва «чуські строфи» походить від назви князівства.

строф стали улюбленими, а народ, додаючи до них мелодії, створив велику кількість пісень, що залишаються широко відомими і повсюдно виконуваними у наш час.

Давня музично-поетична творчість знайшла найширше відображення в національних обрядах, а використання окремих пісенних зразків з них стало об'єктом творчої уваги китайських композиторів та джерелом інтонаційно-реалістичної конкретизації образів багатьох їх фортепіанних обробок та аранжувань. І. Ляшенко відзначав, що споконвічна фольклорна традиція не втрачає основного соціоетнічного призначення – бути передусім образно-тематичним та інтонаційно-стильовим джерелом національної своєрідності музичної класики і фактором національного стилеутворення композиторської школи [120].

З іменем поета Цюй Юаня у Китаї пов'язано заснування народного свята Дуанью (в перекладі з китайської – «подвійна п'ятірка»), яке традиційно, згідно з китайським місячним календарем п'ятого дня п'ятого місяця (у липні, в день літнього сонцестояння) відзначається по усьому Китаї до теперішнього часу. Під час святкування виконується багато обрядів з піснями і танцями. Дотримуючись обрядової традиції, для святкування споруджуються прикрашені головою Дракона човни, з яких діти та юнаки кидають у воду рисові кульки для задобрювання чудовиська. Веслярі човнів змагаються між собою у швидкості і співають радісних пісень про перемогу над ним. Інша назва цього свята – День поета, оскільки свято Дуанью було засноване у пам'ять про жертвну смерть Цюй Юаня, якого було вигнано з країни за розповсюдження сміливих думок про переулаштування устрою Китаю та його об'єднання. Не скорившись свавіллю чиновників, поет приніс себе у жертву Драконові і загинув, кинувшись у води річки Янцзи.

Різноманіття сюжетів та народних пісенних і танцювальних мелодій цього свята стали основою створення ряду музичних творів професійних композиторів, кращими серед яких стали фортепіанні аранжування

«Енергійного танцю Золотої змії» Ван Убея та Вей Юаня, а також аранжування для оркестру народних інструментів Ньє Ера.

Пісні і танці, що супроводжували різноманітні обряди Китаю, привертати увагу композиторів на усіх етапах розвитку фортепіанної творчості. Крім обрядів, присвячених задобрюванню Дракона, у китайській епічній музично-фольклорній творчості багато місця відводиться пісням про поклоніння Сонцю, Місяцеві, про жертвоприношення богам, які відповідали за щасливий шлюб, народження дітей, хороший врожай; фантастичним істотам з давніх легенд, наприклад Білій Змії, яка стала у Китаї символом відданої чоловікові жінки. Образ Білої Змії уособлює образ жінки-героїні, яка любить, бореться за своє щастя і приносить себе в жертву. Зразок аранжування музичного матеріалу «жертвних» обрядових пісень знаходимо, наприклад, в аранжуванні пісні про Шинтяню у циклі варіацій Ван Лісяня.

Основними сферами давньої китайської народнопісенної традиції стали збереження і розвиток міфологічної, ритуальної та обрядової традицій, відтворення яких постійно спостерігаємо у композиторській практиці. Паралельно із цими спостерігаємо також постійне звернення до образів природи. Лу Цзе визначає традиції відображення природи, ритуальну обрядовість та міфологію основними концептосферами китайської культурної традиції [106, с. 168]. Для відтворення у фортепіанних обробках та аранжуваннях національної специфіки при зображенні образів природи, персонажів та їх настроїв перед композиторами постала необхідність пошуку спеціальних засобів музичної виразності, яка найбільш переконливо виявилась у звукозображальних ефектах (наслідування звуків дзюрчання води, співу птахів, звучання традиційних інструментів). Лу Цзе виділяє «однією з характерних для національного стилю прикмет – виняткову роль звукозображальності у музично-виразовій системі, що сприймається згідно з філософськими переконаннями конфуціанства та даосизму. Вона становить одну з основних ланок у відображенні природи як досконалого універсуму, при тому людина з усіма її переживаннями і почуттями – лише невід’ємна частка

цієї природи» [106, с. 167]. Прагнення до відтворення подібних образів, настроїв та вражень пояснює найбільш істотний вплив на стилістику фортепіанних обробок та аранжувань китайських композиторів естетики романтизму та імпресіонізму.

Упродовж багатовікової історії розвитку китайської народнопісенної культури утворилось велике жанрове різноманіття традиційних пісень: ліричні, історичні, календарні, обрядові, що стали невичерпним джерелом для композиторів при виборі тем та образів. У народних піснях дуже докладно відображено найбільш значні та другорядні історичні події, що відбувалися в країні. Народом було створено безліч пісень, які за своєю жанровою сутністю, наявністю великої кількості вигаданих непереможних персонажів та фантастичних істот, описів природи і надприродних явищ та використання символіки їх зображення швидше належать до історичних легенд. В історичних легендах докладно описано життя людей різних регіонів Китаю, боротьбу народу за незалежність, селянські повстання та війни проти іноземних загарбників, подвиги народу та окремих його героїв. Тому такого широкого відображення у народній пісенній творчості отримала тематика подвигу окремої людини або народу, а зразки мелодій історичних легенд стали основою фортепіанних аранжувань.

Багатоманітність китайської народної музики представлена у п'яти різновидах: пісні, мелодії пісенних переказів, інструментальні композиції для слухання, танцювальна музика, і пізніше – музика традиційних опер. Усі ці види китайської музики дуже широко представлені в обробках та аранжуваннях для фортепіано.

Щодо народних пісень, загальними їх характерними ознаками є монодія, пентатонічна ладова забарвленість або використання 12-тонової системи люй, рясна зміна парних і непарних ритмів, періодична мінливість розмірів.

При опрацюванні народних пісень для композиторів важливим стає розуміння ментальності народів різних провінцій Китаю, відмінності їх світосприйняття, психології, способів відображення зовнішнього світу у піснях

та розуміння основних ціннісних орієнтацій. Відмінності історичних умов, географічного розташування, кліматичних умов (м'якого або суворого клімату, від якого залежала якість врожаю, буяння або мізерності рослинності) впливали на емоційний стан населення і ставали причиною різної оцінки подій, музичної фіксації вражень та емоційних відмінностей виконання пісень. Тому специфіку створення фортепіанних обробок та аранжувань, а також їх виконання визначає індивідуальне переломлення інтонаційних, метроритмічних та інтонаційних особливостей народних пісень різних провінцій, індивідуальне знаходження фактурних, гармонічних та сонористичних рішень. Разом з цим у китайській фортепіанній творчості спостерігаємо тісний зв'язок з європейським композиторським досвідом ХХ ст., запозичення музичних форм для втілення сюжетів та використання західних стилістичних знахідок у переломленні народнопісенного матеріалу. Здійснивши аналіз найбільш показових фортепіанних обробок та аранжувань, вважаємо, що при глибокому засвоєнні засад сучасної європейської музики, визначальним для китайських композиторів, як і для загального розвитку національного фортепіанного мистецтва, все ж стає їх осягнення для відображення і піднесення національного.

Народним пісням Китаю властиві неквапливість виконання, розміреність викладу подій, повільний і дуже докладний опис образів персонажів та розгортання подій, відтворення стану відстороненої споглядальності у зображенні природи або дії, споглядання Всесвіту, оспівування почуттів радості праці, оспівування мальовничої природи, філософствування про сенс буття, домінування теми єднання людини з природою.

В цілому китайські народні пісні у залежності від специфіки географічної та кліматичної місцевості їх створення, побутування та територіальних особливостей музичних характеристик класифіковано за наступними трьома основними ознаками:

1. Хао-цзи (号子) – тривалі енергійні *трудоі пісні*, що виконуються під час праці. Згідно з китайською естетикою, у процесі праці меланхолійні

настрої, сумніви і сум є неприйнятними. Це визначає характер мелодій трудових пісень – завжди рішучий, енергійний, зі стабільними ритмічними малюнками.

2. Шань ге (山歌) – тривалі і часто дуже розгорнуті *селянські пісні* з особливо красивими і простими для запам'ятовування мелодіями. Пісням цього типу властиві докладні описи поворотів сюжету, значна кількість персонажів, мінливість емоційних настроїв. Усе разом сприяє великій свободі у зміні темпів під час їх виконання, імпровізаційності в утворенні мелодичного матеріалу та загального творення форми. За сутністю, багато з цих пісень є чергуванням епізодів з життя персонажів. В майбутньому при фортепіанному опрацюванні тематизму селянських народних пісень це вплинуло на тяжіння до сюїтної форми.

Селянські пісні за типами мелодики, характером та в залежності від географічного місця їх походження істотно відрізняються між собою. Наприклад, пісні північних та північно-західних районів внаслідок холодного, несприятливого для врожаю клімату та бідності населення найчастіше є надто сумними або меланхолійними. У південних районах, де багато сонця, що сприяє багатій рослинності і хорошим врожаям, пісні за характером переважно життєрадісні, оптимістичні, зі щасливими сюжетами. Їх слід співати з почуттям спокою, умиротворення і щастя. Зазвичай селянські пісні виконуються у високій теситурі. Сам термін «шань ге», що дав назву цим пісням, дослівно означає «співаємо на горі». Як вважається, селяни переважно проживають у гірських місцевостях, де природні умови сприяють формуванню їх чистих і дзвінких тембрів голосів, високої теситури і радісного сприйняття життя. Ці характеристики вплинули на характер музики фортепіанних обробок та аранжувань, на вибір діапазонів інструмента для їх виконання, на типи фактурного викладу і сфери сонористичних ефектів.

3. Сяо дьао (小调) – *міські пісні*. Це ліричні короткі мелодії з різноманітними сюжетами: про радість праці, веселі ситуації між людьми, відданість почуттів, красу квітучої рослинності та нічних або гірських

пейзажів, чистоту води у ріках та ін. Міським пісням властиві особливо рясне вживання мелізматичних прикрас, гнучкість змін у настроях, а виконанню – плавність та м'якість, з відтінком ніжності та щастя.

Спільною ознакою для усіх трьох видів є домінування образів природи над особистими переживаннями, а також філософських роздумів.

Даний метод запропонованої класифікації китайських народних пісень сприяє утворенню цілісної уяви про сутність і своєрідність пісенного фольклору Китаю в цілому. Також запропонована класифікація дозволяє скласти уяву про сутність фортепіанних обробок та аранжувань китайських композиторів в сенсі інтеграції національних традицій у професійній фортепіанній творчості.

У 1920-х–1940-х рр. завдяки розгалуженню культурно-освітніх закладів відбувається початок зростання китайської композиторської школи та усвідомлення значення відтворення у ній етнічних засад.

Поява в історії китайської композиторської творчості першого багатоголосного аранжування народної пісні «Хуа ба бан і хвилі ріки Сян», Чжао Юань Женья у 1913 р., а також повсюдне виконання героїчних і патріотичних народних пісень під час Китайсько-японської війни 1931 – 1937 років викликали початок активного руху поглибленого вивчення національного фольклору у першій половині ХХ ст. У 1939 р. в Китаї було створено перше «Товариство народної пісні», у 1945 р. з'явився перший друкований фольклорний орган – газета «Сільська пісня», у 1946 р. – «Товариство сільської пісні». Цей рух активізував увагу китайських композиторів до традиційних сільських пісень, їх систематизованого збирання, запису, дослідження та опрацювання.

До середини 1950-х років китайське фортепіанне мистецтво зазнало суттєвого розвитку і остаточно вийшло з жорстких умов ізоляції. Про це свідчить поява великої кількості творів для фортепіано і розквіт творчості Дін Шаньде, Ван Лісаня, Цяньг Вень Є, Чжу Цзянь Ер, Чжао Юань Женья, Лю Чжанг, Лі Інхая, Чень Пей Сюня, Хе Лутіна та ін., для яких робота у сфері

фортепіанних обробок та аранжувань народних пісень посіла провідне місце. На велику увагу до опрацювань китайських народних пісень для фортепіано вказує й проведення у Китаї у 1950 р. першого сольного концерту юного піаніста Цзинь Ши, у програмі якого, крім творів П. Чайковського, було виконано аранжування пісні «Ланьхуахуа» Ван Лісаня і «Варіацій на теми китайської народної пісні» Дін Шаньде. Проведення першого сольного фортепіанного концерту у виконавській творчості Цзинь Ши дозволило виявити не лише дуже високий рівень майстерності піаніста, але передусім засвідчити глибокий професіоналізм у роботі з народною піснею композиторів Ван Лісаня і Дін Шаньде. За декілька років (1957 р.) Цзинь Ши як кращі зразки фортепіанної музики китайських композиторів виконав ці твори на Міжнародному фестивалі молоді та студентів у Москві [140].

Нова хвиля вивчення національної фольклорної спадщини розпочалась у Китаї наприкінці 1970-х рр. відразу після закінчення Культурної революції, коли з організацією фольклорних експедицій відновились традиції збирання і запису народних пісень та інструментальних мелодій.

Після закінчення Культурної революції фіксується нова хвиля інтенсивного розвитку фортепіанного мистецтва. Композиторами поступово було створено дуже багато творів для фортепіано, значне місце серед яких приділялось обробкам народних пісень. Це суттєво збагатило національний виконавський репертуар. Враховуючи, що багато китайських композиторів та піаністів отримали змогу навчатись у Європі та США, з'явилося непохитне прагнення виховання слухача нової, сучасної генерації, що вплинуло на суттєве оновлення жанрової системи китайської фортепіанної музики і пошук нових засобів утілення сюжетів китайських пісень.

Багатовікова національна музична спадщина Китаю є неосяжною за кількістю створених пісень та інструментальних мелодій. Упродовж віків народ виділив 10 найкрасивіших з них, які увійшли до переліку найбільших музичних скарбів нації. Це давні народні пісні «Червоні квіти цвіли на горі», «Хуа ба бан і хвилі ріки Сян», «Голуба квітка», «Пісня пастуха» та програмні

інструментальні твори «Сто птахів, що вклоняються Феніксу», «Жасмин», «Місячна ніч над весняною рікою», «Про зимову сливку», «Облога з усіх боків», «Три прощання із заставою Янгуань». До найбільших музичних скарбів нації належить також один авторський твір – «Відображення місяця у двох джерелах», створений у ХХ ст. композитором Чу Ван Хуа (*Chu Wang Hua*, нар. 1941 р.)

Завдяки винятковій красі музичного тематизму народних мелодій, майстерності їх опрацювання та яскраво виражених східних екзотичних елементах, фортепіанні обробки та аранжування найбільш показових з них сьогодні стали відомими повсюдно. Спадщина фортепіанних опрацювань народнопісенного матеріалу відображає сутність методу, який став базисним у творчості композиторів Китаю і полягає у глибинному осмисленні філософських концепцій народної музики, у намаганні передати самобутність і поетику народної обрядовості і відтворити засобами фортепіано красу національного інтонаційного мелосу.

Висновки до розділу 1

У розділі здійснено короткий екскурс в історію становлення фортепіанного мистецтва Китаю. Відзначено роль західних та українських місіонерів, що сприяли знайомству китайського населення з іншою релігією, поширенню християнської культури, ознайомленню з системою європейського нотного запису та зацікавленню, зокрема клавесинним мистецтвом. Виявлено, що слабкий стан культурної інфраструктури, вплив західноєвропейської філософії Просвітництва і початок реформаторського руху в ідеологічній сфері сприяли акселерації загального розвитку художніх процесів Китаю.

Аналіз основних праць китайських дослідників дозволяє зробити висновок про зосередженість усіх авторів на чинниках виявлення глибинних естетичних паралелей творчості композиторів Китаю з західною музикою, на процесах становлення їх індивідуальної манери письма і стилістики у взаємодії східних і західних музичних традицій, у встановленні рис подібності як

фактора глобалізації світової культури. Проникнення цих паралелей могло відбуватись лише в умовах культурного діалогу Схід – Захід.

У результаті аналізу праць з філософії, культурології та мистецтвознавства зроблено висновок, що наслідком взаємодії різних типів світогляду і протилежних етичних й естетичних установок Сходу і Заходу стало прагнення до синтезування власного досвіду з досвідом «віддалених» культур, засвоєння здобутків їх багатомікового розвитку, осягнення різних типів музичного професіоналізму і систем образності. Розвиток китайської композиторської творчості був би неможливим без активного осягнення здобутків Заходу, використання західних стилістичних знахідок і запозичення західних музичних форм (наприклад – сюїти, варіацій, романтичної поеми). Визначальним при засвоєнні засад сучасної європейської музики стало їх осягнення для піднесення національного. У прагненні представити множинність факторів взаємодії східної і західної композиторської творчості враховано багатоманітність її вимірів, яка виявилась у різній ментальності Сходу й Заходу, у різних естетико-філософських світоглядах і традиціях, шляхах історичного розвитку фортепіанного мистецтва, у відмінних рисах музичних традицій і засобів художньої виразності. Засвоюючи багатожанровість європейської музики, китайська композиторська творчість виявила можливість народження нових, збагачених традиціями китайського національного театру жанрових різновидів – багатоголосних фортепіанних опрацювань монодичних пісень та уведення в практику невластивих китайській культурі принципів інструментального розвитку.

Оглянуто величезний пласт китайської народної музики, що побутувала до появи академічних композиторських творів. Китайська народна музика представлена у п'яти різновидах: пісні, мелодії з традиційних опер та пісенних переказів, інструментальні композиції для слухання, танцювальна музика. Показано основні сфери китайської народної творчості – міфологія, ритуальність, обрядовість, звернення до образів природи, що стали основними

концептосферами китайської програмної музики і, зокрема, фортепіанних обробок, аранжувань і транскрипцій.

Здійснено класифікацію народних пісень за жанрово-тематичними ознаками, спільною серед яких визначено домінування образів природи над особистими переживаннями. При створенні фортепіанних обробок, аранжувань і транскрипцій втілення характерних атрибутів означених видів народних пісень сприяло диференціації вибору емоційно-настрєвої сфери для конкретних фортепіанних творів, визначило обрання музичної форми для розкриття змісту пісень (наприклад – сюїти, варіацій, романтичної поеми) і пошуку відповідних спеціальних засобів музичної виразності, що в музично-виразовій системі визначило виняткове значення застосування звукообразжальних та звуконаслідувальних ефектів.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ ФОРТЕПІАННИХ ОБРОБОК ТА АРАНЖУВАНЬ НАЦІОНАЛЬНИХ ПІСЕНЬ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ КИТАЮ

2.1 Специфіка і систематизація обробок, аранжувань і транскрипцій у творчості китайських композиторів

Обробки, аранжування і транскрипції народних мелодій у композиторській практиці є багатозначним поняттям, що історично склалось як способи урізноманітнення виконання музичного твору і втілення його образного змісту. Незважаючи на свій відносно молодий вік, фортепіанна спадщина китайських композиторів є справді дуже об'ємною, різножанровою, з властивими східній музиці характерними ознаками. Здійснюючи аналіз цієї спадщини, особливу увагу привертає тенденція, яка набула значної інтенсивності у фортепіанній творчості композиторів Китаю від початку її становлення і упродовж усього ХХ ст. – тяжіння до створення композицій в жанрах аранжувань, обробок і транскрипцій. Активне звернення до національного пісенного та інструментального (фольклорного та авторського) репертуару засобами фортепіанних опрацювань становить важливий сегмент творчості для більшості китайських композиторів. Також слід відзначити й про їх увагу (проте, значно меншу) до опрацювань музичного матеріалу класичної світової спадщини.

Створення значної кількості аранжувань, обробок і транскрипцій пов'язано, перш за все, з великою прихильністю китайських композиторів до свого національного мистецтва, а також зі специфікою факторів історичного становлення та розвитку фортепіанного мистецтва Китаю. У той час, коли європейська фортепіанна композиторська творчість вже була високорозвиненою галуззю з укладеними і розвиненими упродовж кількох

століть традиціями, техніками і стилями, у китайському музичному мистецтві становлення цих процесів розпочалось лише на початку ХХ століття.

Багатовікова значна «закритість» Китаю до європейських музичних досягнень була зумовлена ідеологічними тенденціями культури правління імператорських династій, панування яких завершилось лише з утворенням у 1912 р. Китайської Республіки. В умовах новоствореної держави постала необхідність реформування або й створення системи державної професійної освіти. Втілення реформ у практику розпочали перші видатні діячі, що отримали фундаментальну вищу освіту у Європі, Сяо Юмей і Цай Юаньпей – невтомні, дуже ініціативні, з чітким баченням перспективи і способів вирішення нагальних проблем.

На шляху прийняття та адаптації в Китаї європейських форм музичного життя, а також розвитку національної композиторської творчості важливе значення мало поширення можливості для китайської молоді отримати музичну освіту за межами Китаю.

Видатний український музикознавець І. Ляшенко вказував, що у міжнародних відносинах повинна бути відома концепція про дві тенденції: «перша ідентифікує доцентрові, друга – відцентрові сили, що урівноважуються в процесі прямих та зворотних зв'язків, спрямованих на єднання культурної розмаїтості. Започатковується даний процес в руслі *міжкультурного діалогу* на паритетних началах» [119, с. 6].

Одними з перших найбільш визначних діячів Китаю, що отримали фундаментальну музичну освіту, стали Сяо Юмей (*Xiao Youmei*, 1884 – 1940, який закінчив Токійський Імператорський університет музики та мистецтва (1904) і Лейпцігську консерваторію (1912) та Сіань Сінхай (*Xian Xinghai*, 1905 – 1945, випускник Паризької консерваторії, клас композиції Венсана д'Енді та Поля Дюка). Серед найзначніших результатів їх реформ стали відкриття перших в історії музичної освіти Китаю Музичних курсів при Пекінському університеті (1923) і заснування першої державної китайської консерваторії у Шанхаї (1927), ректором якої став Сяо Юмей. Орієнтуючись на європейські

зразки, у консерваторії було впроваджено європейські програми для навчання студентів, які було розроблено за прикладом найбільш доступних на той час програм навчання консерваторій Москви і Петербурга.

Від самого початку роботи керівництво Шанхайської консерваторії взяло курс на безкомпромісне утвердження високого професіоналізму [2, с. 80 – 81]. Важливим фактором, що визначив стрімке поширення фортепіанного мистецтва в китайському культурному просторі і прийняття курсу на його професіоналізацію, стало відкриття у консерваторії класу гри на фортепіано, а також включення дисципліни «Фортепіано» як обов'язкової на інструментальних та вокальному факультетах [150, с. 1]. Серед інших дисциплін у консерваторії відразу було відкрито класи теорії музики і композиції [35, с. 21].

Відкриття фортепіанного факультету виявило проблему майже повної відсутності національного виконавського фортепіанного репертуару і необхідності його створення. Хоча початковий період на шляху професіоналізації музичного мистецтва пов'язується у Китаї з педагогічною діяльністю іноземних фахівців, здебільшого з Росії, у 1920-х-1930-х рр. вже з'являються імена перших власних високопрофесійних педагогів-виконавців і композиторів. Розвиваючи свою творчість, багато з них сьогодні увійшли до переліку кращих композиторів світу, а в історії становлення національної фортепіанної композиторської школи їм належить заслужене місце основоположників у створенні різних жанрів китайської академічної композиторської творчості. Серед найяскравіших з них – Чжао Юань Жень (*Zhao Yuan Ren*, 1892 – 1982), Хуан Цзи (*Huang Zi*, 1904-1938), Сіань Сінхай (*Xian Xinghai*, 1905 – 1945), Чжан Шу (*Zhang Shu*, 1908 – 1938), Цяньг Вень Є (*Jian Wen Ye*, 1910 – 1983), Дін Шаньде (*Ding Shan De*, 1911 – 1995), Чжу Цзянь Ер (*Zhu Jian Er*, 1922 – 2017), Лю Чжанг (*Liu Zhuang*, одна з перших композиторок-жінок Китаю, 1932 – 2012), Ван Лісань (*Wang Li San*, 1933 – 2013), Ван Цзянь Чжон (*Wang Jian Zhong*, 1933 – 2016) та ін.

Зокрема, у фортепіанних творах цих композиторів відразу окреслились тенденції глибинного зв'язку з народним пісенно-танцювальним мистецтвом і прагнення до систематичного опрацювання дуже багатого образного і музичного матеріалу національної спадщини для створення високохудожніх творів.

Домінуючі тенденції звернення до народних пісень і традиційної інструментальної музики, а також кращих авторських зразків національних мелодій відразу отримали неабияке поширення у фортепіанній творчості композиторів Китаю і безперервно продовжують розвиватись до наших днів. Від самого початку це дало композиторам можливості повноцінно задовольнитися процесом творення музики, їх метою стала не звичайна гармонізація улюблених мелодій, а розкриття, неначе «прихованих запасів» власного потенціалу, невикористаних граней свого таланту, які при перевазі експонування почали «конвертуватись» у дещо надзвичайно більш цінне, особливе, унікальне і питоме.

Поступ у китайській фортепіанній композиторській творчості став можливим у зв'язку з оновленням і збагаченням сучасних національних традицій та проявом діалектики взаємодії в них традиційного і новаторського. У цьому важливими стали різні чинники. І. Ф. Ляшенко вказує на визначення прогресу в музиці як системи розвитку по спіралі історичних форм музичного мислення. Каналами для розвитку будь-якої національної школи він вважає нарощування музичного професіоналізму в надрах національних композиторських шкіл та його перетворення в інтернаціональне надбання; постійне оновлення національно-стильових традицій пов'язане з оновленням музичного мислення та об'єктивних характеристик часу [120, с. 28]. Чинниками становлення стилю і стильових традицій за теорією І. Ляшенка є: *«по-перше, наявність актуальної ситуації, ... по-друге, сформована або в стані формування національна свідомість композитора як певний тип інтонаційно-образного уявлення, зумовлений ідеологією, психологією та культурними традиціями певного соціального середовища, ... по-третє, територіальна делокалізація та*

перетворення в загальнонаціональне надбання місцевої музичної спадщини ..., *по-четверте*, новаторський внесок музичного професіоналізму в загальнонаціональну культурну скарбницю як результат творчого засвоєння стильових традицій ... та інтернаціонального художнього досвіду в його прогресивних проявах [120, с. 29 – 30].

Нерозривний зв'язок творчості китайських композиторів зі своїми національними музичними традиціями проявився в аспектах жанрового, формотворчого, ладового, тембрового і метро-ритмічного мислення. Тенденція до створення значної кількості фортепіанних аранжувань, обробок і транскрипцій, створених на матеріалі зразків національної музики, вказує на глибинне прагнення композиторів в усіляких формах оспівувати любов до своєї культури і пропагувати національне музичне мистецтво.

Слід також згадати й появу окремих фортепіанних перекладів лише наприкінці ХХ ст., матеріалом для яких стали найвідоміші та часто виконувані у Китаї твори європейських композиторів. Пріоритетними при цьому залишались твори композиторів доби бароко та романтизму. Серед таких зразків – фортепіанний переклад сонати мі мінор (№8) для скрипки і басу А. Кореллі, створений композитором Ін Чжи Фа (*Yin Zhi Fa*, нар. у 1954 р.), переклади вокальних дуетів В.А. Моцарта Чень Пей Сюня (*Chen Pei Xun*, 1922 – 2006), вокальних дуетів з опер Стефано Ланді і Клаудіо Монтеверді, дует Тетяни та Ольги «Чи чули ви?» з опери П. Чайковського «Євгеній Онегін» Хуан Ань Луня (*Huang An Lun*, нар. у 1949 р.). Усі згадані фортепіанні переклади з'явилися на межі 1980 – 1990-х рр.

Тривалий період у Китаї не вивчалась світова фортепіанна спадщина і побутувала думка про те, що інструмент фортепіано придатний лише для створення європейської музики. Після відкриття класу фортепіанної гри у Шанхайській консерваторії розпочалось інтенсивне вивчення світового фортепіанного репертуару. На початках у навчальному процесі вивчалась лише фортепіанна творчість західноєвропейських композиторів. Як правило, процес навчання розпочинався з вивчення етюдів Ф. Черні, після чого – творів

Ф. Ліста, Ф. Шопена [59, с. 5], П. Чайковського і на останніх курсах – С. Рахманінова [75, с. 16]. Фортепіанні твори китайських композиторів виконувались дуже рідко. Переважно це були перші приклади п'єс, створених спеціально для фортепіано Чжао Юань Женем [100, с. 180].

Проте початок 1930-х рр. став важливим періодом поступового залучення до вивчення фортепіанних творів китайських композиторів. Прорив у засвоєнні національного фортепіанного репертуару пов'язують з 1935 роком, коли 11 травня силами студентів Шанхайської консерваторії відбувся перший концерт, у якому виконувались виключно фортепіанні твори китайських композиторів. Для цього було видано наказ ректора консерваторії Сяо Юмея про «Виконання в концерті опусів виключно китайських композиторів» [201, с. 98]. Інспіруванням до виконання фортепіанних творів національних композиторів стала популяризація вислову одного з найвпливовіших і найавторитетніших мислителів Китаю усього ХХ ст., письменника і публіциста, фундатора сучасної китайської літератури Лу Сіня (1881 – 1936)³¹. В оповіданні «Щоденник божевільного» (1918) письменник сформулював думку про те, що «виконання національної музики завжди є миролюбною творчістю» [105, с. 7]. Це положення стало першим поштовхом і спонукало до створення музичних композицій для інструмента, що прийшов з Заходу. Хоча було створено чимало перших зразків, справжній поступ у розвитку національного репертуару для фортепіано розпочався лише після закінчення Культурної революції.

У роки Культурної революції (1966 – 1976) музика була покликана слугувати ідеалам політики Комуністичної партії. Ставлення до фортепіано було ворожим, оскільки опозиціонери тотально пропагували гасла про «виховання у населення засобами творів європейських композиторів та європейських інструментів капіталістичного світогляду» і про «неприйнятність для китайського населення вивчення європейської музики» [27, с. 207]. Таке ставлення, у т. ч. й до фортепіано, привело до штучного призупинення у створенні національного репертуару і розвитку фортепіанного виконавства.

³¹ Лу Сінь визнаний одним з найвеличніших письменників Азії ХХ ст. Його творчість зробила найбільший вплив на розвиток літератури і суспільно-політичної думки Китаю.

Композиторська творчість у цих роках розвивалась надто повільно і тенденційно. Оскільки творів, покликаних слугувати партійним ідеалам, за «революційне» десятиліття було створено небагато, велике значення у творчості композиторів отримав розвиток хорового жанру, що проявився у створенні од партії, та інструментальної творчості – у створенні перекладів, транскрипцій та аранжувань революційних, патріотичних і трудових пісень. Таким чином, «облогове» положення фортепіано після закінчення Культурної революції несподівано призвело до сплеску розвитку фортепіанних перекладів, транскрипцій та аранжувань творів народної та авторської національної музики. Звернення до цих жанрів за посередництвом фортепіано стало результатом «європеїзації» китайської національної музики і сприяло її піднесенню до рівня світової популярності.

Не применшуючи діапазон творчих надбань композиторів Китаю щодо жанрової різноманітності в галузі фортепіанної музики, все ж укажемо, що прагнення до створення авторських національних музичних творів для «європейського» фортепіано переважало. Упродовж 1920-1940-х рр. – періоду інтенсивного вивчення історії та композиційних прийомів західної музики – було створено чимало оригінальних окремих п'єс та фортепіанних циклів, авторських сонат, поліфонічних, камерних вокальних та інструментальних творів і ансамблів за участі фортепіано.

Розвиток фортепіанної композиторської творчості було зосереджено, в основному, довкола малих музичних форм і програмних циклів. Незважаючи на розвиток циклічної сюїтної та сонатної форм, до цього часу все ще не існувало національного фортепіанного концерту. Виняток становить Концерт для фортепіано з оркестром «Жовта ріка» як колективний твір восьми китайських композиторів. Концерт являє переклад кантати Сіань Сінхая «Жовта ріка», створеної у 1939 р. на теми про багатолітню війну китайського народу проти японських загарбників. Образ ріки Хуанхе (Жовтої ріки) до наших днів постає символом об'єднання китайського народу, а кантата Сіань Сінхая – музичним символом.

Розкриваючи творчий підхід до національної художньої спадщини, на вивчення традиційних китайських пісень і застосування їх у своїй творчості вказував родоначальник китайської класичної музики Сіань Сінхай: «Наші музичні діячі повинні вивчати народні пісні не заради самого їх вивчення. Справжньою метою цього вивчення є творчість» [161, с. 26].

Серед кращих зразків творчого опрацювання народних пісень – аранжування Ван Цзянь Чжона (*Wang Jian Zhong*, 1933 – 2016) пісні «Хмара, що переслідує місяць» (1932), яке вважається одним з найбільш вдалих ранніх зразків; концертна п'єса «Ланьхуахуа»³² (аранжування популярної давньої народної пісні провінції Шаньсі композитора Ван Лісаня (1947; *Wang Li San*, 1933 – 2013); транскрипції Дін Шаньде «Танці Сіньцзян» (1950; *Ding Shan De* 1911 – 1995); «Фортепіанні переклади народних пісень провінції Шаньсі» Чжоу Гуань Жень (1953, *Zhou Guang Ren*, нар. 1928 р.); аранжування стародавніх китайських інструментальних мелодій Ван Цзянь Чжона «Про зимову сливку», «Радість свободи» і «Кольорові хмари при місячному сяйві»; дуже давньої пісні провінції Юньнань «Вишивання підвісного гаманця» Чжу Пейбіня (2009, *Zhu Pei Bin*, нар. 1972 р.); гуандунської народної пісні «Грім у сухий сезон» Чень Пей Сюня (1959); фортепіанні аранжування патріотичних пісень «Червоні лілії на світанку» Лю Фена (1971; *Liu Feng*, 1915 – 1993), «На річці Сунгарі» Цюй Ши Гуана (*Cui Shi Guang*, нар. 1948 р.), пісні району Шеньсі-Гансу «Червоні квіти цвіли на горі» Ван Цзянь Чжона (1974); два «Китайських капричіо» для фортепіано з оркестром на основі народних пісенних мелодій Хуан Ань Луня³³ (*Huang An Lun*, нар. 1949 р.) та його ж «Китайська рапсодія» для оркестру національних інструментів та ін.

Створюючи авторську музику у різноманітних жанрах, кожен з композиторів неодмінно звертався до фортепіанних перекладів та аранжувань китайської національної музики – галузі, яка, всупереч всьому, несприйнятливих

³² Ланьхуахуа – в перекладі «Голуба квітка».

³³ «Китайське капричіо» Хуан Ань Луня було створене спеціально для тоді ще молодого, талановитого китайського піаніста Ланг Ланга для його програми виступу на Міжнародному конкурсі піаністів імені П. Чайковського, на якому він став лауреатом I премії.

умов щодо функціонування фортепіанного мистецтва, стала особливо популярною у роки Культурної революції.

В першу чергу це торкнулось фортепіанних перекладів найбільш відомих п'яти пісень, що відповідали ідеологічним закликам Мао Цзедуна, і в яких оспівувались героїчні події, революційний дух народу і патріотичні настрої китайської армії: «Шацзябан», «Морський порт», «Взяття гори Вейхушань», «Хроніки Червоного ліхтаря» і «Напад на полк Білого Тигра». Усі ці пісні були запозичені зі зразкових революційних вистав (до переліку зразкових вистав увійшли шість опер та два балети – «Сива дівчина» і «Червоний жіночий батальйон») – єдиного дозволеного жанру сценічної музики, про який йтиметься нижче.

В історії розвитку жанрів фортепіанних опрацювань національного репертуару період 1960 – 1970-х років, незважаючи на гоніння і загальну заборону самого інструмента, виявився надзвичайно важливим. Всупереч ідеології революційного часу щодо фортепіано, через звернення композиторів саме до перекладів національних пісень, хоча й лише до тих, що були дозволеними партійним керівництвом Китаю до виконання, вдалось не лише зберегти існування фортепіанної музики, але й підготувати шляхи для подальшого розвитку національної фортепіанної композиторської творчості та виконавства.

Звернення до популярних пісень засобами фортепіанних опрацювань відіграло вирішальне значення у стрімкому відродженні й нечуваній популяризації самого інструмента після закінчення Культурної революції. Головна роль у цьому належить праці композиторів у жанрах фортепіанних обробок, аранжувань і транскрипцій творів національної музики, які виявились найбільш доступними для сприйняття улюблених пісень та інструментальних мелодій. Завдяки прийняттю найширшою слухацькою аудиторією нових технічних та тембральних засобів звучання улюблених пісень і способу відображення особливостей національної музичної мови, розвиток фортепіанних обробок, аранжувань та транскрипцій сприяв збереженню

популярності не лише самого фортепіано, але й посиленню уваги до творчості композиторів, що працювали у цій сфері – Дін Шаньде, Чу Ван Хуа, Лі Інхая, Ван Цзянь Чжона, Чжоу Гуань Жень, Ін Ченьзуна, Ван Лісаня та ін.

Слід зауважити, що у першій половині ХХ ст. питання вивчення західної музики в Китаї було доволі неоднозначним. Все ж, багато було таких, хто виступав проти її вивчення, інші намагались сліпо наслідувати західним зразкам. Вперше дослідження про різноманіття жанрів та форм китайської фортепіанної композиторської творчості було здійснено наприкінці ХХ ст., вже після закінчення Культурної революції, професором Пекінської Центральної консерваторії Вей Тінге у праці «Співвідношення традиційного і сучасного музичних напрямів у китайській фортепіанній музиці» (1987) [34] і продовжено професором Шеньянської консерваторії Дей Бейшеном у праці «Мистецтво перекладів китайської традиційної музики для фортепіано» (1999) [54].

Обговорюючи проблему вивчення на загальнонаціональному рівні західних здобутків у галузі музичного мистецтва, або навпаки, їх ігнорування, слід згадати декілька висловів Мао Цзедуна, які лідер держави проголосив на засіданнях розширеного засідання політбюро Центрального комітету Комуністичної партії Китаю у 1956 р.: «Розквітають усі квіти, змагаються сто шкіл», та у 1964 р. у виступі «Вказівка про думки щодо Центральної музичної консерваторії»: «Ставити давнє на службу сучасному і ставити зарубіжне на службу Китаю». Вказавши чіткий вектор напрямку, ці вислови відразу спрямували думку композиторів та дослідників музичного мистецтва на глибше осмислення проблеми необхідності вивчення композиторських, зокрема й авангардних, здобутків Заходу. Вислови Мао відразу отримали «статус» прислів'я і залишаються актуальними донині.

У 1958 р. з'явилась стаття професора Пекінської консерваторії Люй Цзи «Про деякі питання музичної теорії та критики», у якій музикознавець вперше торкається існуючої гострої полеміки щодо західної музики: «У різних галузях сучасної західної музичної культури є справді багато прогресивного, але чи означає це, що кожна нація на землі повинна створювати і розвивати свою

національну культуру за зразком європейської? Коли це так, то все розмаїття національних звукорядів і ладів слід замінити європейським мажором і мінором» [117, с. 94]. Здійснивши аналіз фортепіанної творчості китайських композиторів 1940 – 1950-х років він уперше вказує: «Ми повинні не просто вивчати західну музику, не забуваючи при цьому, що одночасно слід вивчати і китайську. Не слід перетворювати вивчення європейської музики у самоціль і забувати про те, що це робиться для розвитку своєї національної музичної культури» [117, с. 96-97].

В умовах формування стилю китайської композиторської творчості поступово почали утверджуватись традиції діалогу національної музичної культури і класичної європейської. На зміну принципам розгортання, характерним для одноголосного національного вокального мистецтва, поступово почав запроваджуватись спосіб багатоголосної тематичної розробки музичного матеріалу, що базується на функціональному ладо-гармонічному мисленні. Свобідний імпровізаційний характер формоутворення, властивий для китайської одноголосної національної музики, композитори прагнули підпорядкувати логіці розгортання форми багатоголосної європейської музики.

На формування стилістики творчості китайських композиторів великий вплив мало місце отримання освіти і світогляд тих композиторів, що були їх наставниками. Більшість з тих, хто навчався у себе на Батьківщині, залишившись вірними послідовниками розвитку національних традицій, лояльно поєднували їх з певними авангардними засобами музики Заходу: Хе Чжан Хао (*He Zhan Hao*, нар. 1933 р.) навчався музики в оркестрі Опери Чжезцяна, потім у класі Дін Шаньде в Шанхайській консерваторії; тут же у Шанхайській консерваторії в класі Сан Тона навчались Лінь Хуа (*Lin Hua*, нар. 1942 р.) та Ван Лісань. Не виїжджаючи для навчання на Захід, Сан Тон (*Sang Tong*, 1923 – 2011, один з перших китайських композиторів, який застосовував додекафонію) брав уроки у німецьких композиторів В. Гурлітта (*Gurlitt*), Юліуса Шльосса (*J. Schloss*, 1902–1973) і Вольфганга Френкеля (*W. Fraenkel*, 1897 – 1983), що були учнями А. Берга і А. Шенберга. У Ван Цзянь Чжона в

Шанхайській консерваторії навчались Лі Цю Чжень (*Li Qu Zhen*, 1910-1966), Чжен Ц Чай (*Jen Q. Chai*, нар. 1942 р.), Чень Мін Чжи (*Chen Min Zhi*, 1925-2009) і Брайт Шен (*Bright Sheng*, нар. 1955 р.); у Чжу Пейбіня в Пекінській консерваторії – Бао Юанькай (*Bao Yuan Kai*, нар. 1944 р.).

Ряд китайських композиторів навчались у російських педагогів, що емігрували до Китаю: Лю Чжанг (*Liu Zhuang*, 1932 – 2012) – у Л. Гурова в Тяньцзинській консерваторії; Ван Лісань – у М. Штейнберга та Арзумінова в Шанхайській консерваторії, Лі Сян Мін (*Li Xian Min*, нар. 1937 р.) – у О. Черепніна.

У Росії в Московській консерваторії в класі композиції С. Баласаняна навчались Чуй Вей (*Qu Wei*, 1917 – 2002), Чжан Лу (*Zhang Lu*, 1917 – 2003), Чжу Цзянь Ер (*Zhu Jian Er*, 1922 – 2017); у класі О. Веприка – Чень Пей Сюнь (*Chen Pei Xun*, 1922 – 2006); у М. Чулаккі – Ду Мінсін (*Du Ming Xin*, нар. 1928 р.); у 1940-х рр. уроки композиції у Р. Глієра брав Сіань Сінхай.

Для опанування законів творення музичних форм європейського зразка, інструментування засобами європейського симфонічного оркестру та вивчення сучасних композиторських технік ще в перших роках становлення національної професійної композиторської творчості багато композиторів Китаю вирушили навчатись на Захід. Тенденція здобуття професійної освіти, вдосконалення технічної майстерності і прагнення до поєднання у творчості національного і сучасних західних здобутків набула важливого значення від перших років становлення національної композиторської творчості. Ця тенденція виявилась безперервною і набула особливого розвитку на початку XXI ст., коли значно актуалізувалась потреба глибшого осягнення модернізації письма, зрештою, також і для отримання наукового докторського ступеня.

У Франції в Паризькій консерваторії у композиторів «французької шістки» навчались Дін Шаньде, Чень Цзиган (*Zhen Zhi Gang*, 1923-2007) та Сіань Сінхай; в Англії – Лі Цю Чжень (*Li Qu Zhen*, 1910-1966) – представниця перших у Китаї жінок-композиторок, яка після закінчення одного з найстаріших вищих музичних навчальних закладів Європи – Королівської

академії музики у Лондоні (клас Чарльза Станфорда, пізніше Артура Блісса), очолила фортеп'яний факультет Шанхайської консерваторії і стала однією з перших видатних педагогів композиції ще до початку Культурної революції; у Канаді в Університеті Торонто навчався Хуан Ань Лунь (*Huang An Lun*, нар. 1949 р.).

З іменами цих видатних композиторів і педагогів, що стали переконаними послідовниками системи європейської музики у Китаї, розпочався етап активного розвитку китайської фортеп'яної культури. Усі разом вони активно сприяли утворенню національного фортеп'яного репертуару, вихованню національних кадрів, нагромадженню досвіду і пізнанню світових досягнень у даній галузі за рубежом.

За їх сприяння у США в Істменській школі музики Університету Рочестера у професора Семюеля Адлера отримав фундаментальну освіту і практику Є Сяо Гань (*Ye Xiao Gang*, нар. 1955 р.); у Колумбійському університеті в Нью Йорку – Чжоу Венчанг (*Zhou Wen Chang*, нар. 1946 р.) і Чень Ї (*Chen Yi*, нар. 1953 р.); у Сиракузькому університеті – Цюй Ши Гуан *Ciu Shi Guang*); в Бостоні, у найбільшому в світі Вищому музичному коледжі Берклі (*Berklee College of Music*), що став стартовим майданчиком для багатьох видатних музикантів світу, у класі професора аранжування Мірека Кокандрла (*Mirek Kockandrle*) навчався Ду Енн Тьяо (*Du Enn Thao*, нар. 1965 р. в м. Ухань). В Австралії в університеті Мельбурну вивчав техніку композиційних прийомів сучасної музики Чу Ван Хуа (*Chu Wang Hua*, нар. 1941 р.).

На Заході, зокрема в Істменській школі музики та в Коледжі Берклі, китайські композитори отримали унікальну можливість, крім занять з композиції, вивчати спеціальні курси з аранжування, акустики, акустичної інструментальної техніки, мистецтва змішування тембрів за методом *Ableton Live* та навіть курси з Прикладної математики для музикантів.

Накопичивши досвід за межами Китаю та отримавши велику свободу в реалізації власної творчої індивідуальності, вони змогли створити багато яскравих та самобутніх творів. Повернувшись на Батьківщину, усі разом вони

суттєво збагатили китайську фортепіанну музику. Обравши шлях поєднання сучасної і традиційної музики, композитори Піднебесної збагатили національну музику авангардними творами, у яких застосовували алеаторику, атональну та серійну техніку, сонористику і неоромантичні тенденції.

1986-го року композитор Ван Лісань в пекінському журналі «Жонгуо Йінюешу» (中国音乐艺术, в пер. – «Дослідження китайського мистецтва») писав: «Ми, сучасні китайські композитори, повинні піднести прапор національності та сучасності, адже несемо усьому світові яскраве світло китайської культури» [26, с. 14].

Оригінальний і дуже глибокий вислів Кена Лоді³⁴ маємо у нотатках Ду Енн Тьяо, зроблених під час занять в Коледжі Берклі. Ду Енн Тьяо широко відомий в Китаї та у світі як один з кращих сучасних виконавців і композиторів, що здійснюють переклади китайської народної (вокальної та інструментальної) музики. Даний вислів Лоді музикант наводить стосовно вивчення й опрацювання зразків національної традиційної музики засобами сучасних технік та композиційних прийомів: «Сутність не в тому, щоби знайти те, чого необхідно уникати. Сутність у тому, щоби знайти те, що необхідно прийняти. Моделюйте свої прийоми, дивлячись на тих, хто номер один у своїй справі, і постарайтеся об'єднати у собі необхідні складові в контексті ваших талантів і вашої системи цінностей» [61, с. 5].

Тут доречним є згадати інший вислів, занотований Ду Енн Тьяо: «Сфера досягнень передбачає вкладання великої кількості нашого часу, талантів, досвіду і знань, щоби, перефразовуючи слова китайського мудреця Лао Цзи, не просто дати людям рибу, а навчити їх її ловити. ... Успіх приносить найбільше задоволення, коли ви бачите, як ваші зусилля і здібності приносять задоволення людям на покоління вперед» [61, с. 6].

Щодо типологічних особливостей фортепіанних перекладів та аранжувань у творчості китайських композиторів слід розглянути також

³⁴ Кен Лоді – один з провідних ораторів сучасності, місія якого полягає в тому, щоби дати людям можливість ідентифікувати та розвивати свої таланти. Одна з його кращих праць, цитати з якої наводить Ду Енн Тьяо, у 2017 р., перекладена російською мовою [103].

проблему втілення змістовної значущості, концептуальності, віртуозності та доцільності використання європейської системи музичних виразових та формотворчих засобів при дотримуванні норм своєї власної національної одноголосної усної традиції. У цьому сенсі важливого значення набуває посилення на сучасному етапі цікавості європейських музикантів до вивчення закономірностей розвитку професійних музичних жанрів Китаю. Це відкриває перспективи для вивчення нового типу зв'язків – взаємодії різних типів (Східного та Західного) музичного мислення і втілення мелодичних, метроритмічних та колористичних елементів китайської музичної мови у жанровому контексті європейської музики.

Прагнення до опрацювань творів національного пісенного та інструментального репертуару, а також уривків з оперних, симфонічних, камерних вокальних та інструментальних творів професійних національних композиторів для фортепіано у китайській композиторській практиці постає однією з найбільш характерних рис творчості. Звернення до національної та світової класичної спадщини через практику похідних від оригіналів жанрів – аранжувань, обробок і транскрипцій постулюється як типова риса творчості китайських композиторів.

Похідні жанри ми розглядаємо як способи втілення або перевтілення образного змісту створених раніше композицій (народних та авторських) як альтернативні для виконання. У китайській композиторській творчості розвиток цих жанрів, на відміну від європейської музики, розпочався значно пізніше – на початку 30-х рр. XX ст. Це пов'язано з фактором пізнього історичного входження фортепіанного мистецтва у китайський культурний простір. Для того, щоби осмислити форми прояву творчості китайських композиторів у даних жанрах, необхідно дати визначення кожному з них.

Можливість зрозуміти необмежену широту можливостей фортепіано, захопитися його тембральними фарбами та технічними можливостями з'явилась у Китаї саме за посередництвом аранжувань, які стали у творчості

композиторів однією з найбільш поширених форм перекладів музичних творів і форм творчості в цілому.

Аранжування (з нім. *arrangieren* – впорядковувати) – це мистецтво підготовки та адаптації музичного твору для представлення його у формі, відмінній від початкової, тобто – інструментальна (рідше – ансамблева вокальна) переробка вже готового музичного матеріалу; нове інструментування музичного твору, пристосовуючи фактуру його оригіналу до технічних можливостей інших інструментів [132, Т. 1, с. 193]; внесення різноманітних змін, наприклад, гармонічних та фактурних, безпосередньо у процесі виконання (що є особливо поширеним у джазовій музиці), тобто переклад музичного твору від одного роду виконання в інший. Це те, що стало результатом змін під час творчого процесу. В результаті нерідко успіх аранжованого музичного твору може бути значно більшим, ніж його первісний варіант. Аранжування передбачає застосування різноманітних способів розвитку первісного матеріалу – зміни в гармонії, застосування транспозицій та модуляцій, додавання нового матеріалу, вступу, заключного розділу тощо.

У творчості китайських композиторів фактор гармонічного переосмислення і опрацювання постає серед найважливіших, адже одноголосна китайська пісня за своєю природою не передбачає гармонічних змін. У фортепіанних аранжуваннях творів китайської народної музики нерідко спостерігаємо, що навіть невибаглива мелодія в результаті яскравого творчого опрацювання може отримати нове життя завдяки привнесеним новим колористичним фарбам, стати більше емоційною, привабливою і затребуваною. Відомими є приклади, коли композитори (Лі Ін Хай, Лю Чжанг, Ін Чжи Фа) навіть спеціально аранжували власні твори з метою ще більш точної реалізації задуманої ідеї.

Першим китайським композитором, що звернувся до жанру аранжування, став Чжао Юань Жень, який у 1913 р. опублікував п'єсу для фортепіано «Хуа ба бан і хвилі ріки Сян» на тему дуже відомої народної пісні. Цей приклад в

історії китайської композиторської практики вважаю першою спробою багатоголосного опрацювання сольної національної мелодії:

Чжао Юань Жень. «Хуа ба бан і хвилі ріки Сян»

Визначений композитором твір як «аранжування» є найпростішим способом гармонізації мелодії, тому його швидше можна було б охарактеризувати як «обробка»³⁵. Аранжування передбачає процес застосування способів розвитку, а обробкою вважається ступінь вторгнення автора у вихідний текст оригіналу, значна *видозміна* первісного нотного тексту музичного твору, серед яких – додавання до одноголосної мелодії супроводу. Одним із способів видозміни (як у наведеному прикладі) є проста гармонізація одноголосного тексту пісні, здійснена з метою її виконання на фортепіано.

Лише 1946 р. композитором Чуй Вей (*Qu Wei*, 1917 – 2002) було створено інструментальне аранжування пісні «Квітка барабан», що поклало початок фортепіанному виконавству творів даного жанру. До числа кращих аранжувань належать твори Дін Шаньде, Чу Ван Хуа, Ван Лісаня, Чжу Цзянь Ера, Хуа Янь Цзюня (*Hua Yan Jun*, 1893 – 1950), Цюй Ши Гуана, Лі Ін Хая, Хуана Цзи та ін.

³⁵ Слід врахувати фактор створення гармонізації даної мелодії Чжао Юань Женем у час, коли в китайському музикознавстві не існувало поняття «обробка», а усі види творчих опрацювань нотних текстів мали єдине визначення «аранжування».

У практиці китайських композиторів аранжування є однією з найбільш поширених форм фортепіанних опрацювань музичних творів для голосу, інструмента або ансамблю виконавців. Широке звернення до цього жанру в середовищі китайських композиторів сприяло появі великої кількості нових творів для фортепіано. Засобами фортепіанних аранжувань слухачі могли у новій тембровій інтерпретації почути улюблені твори національної музики і поступово звикати до звучання незвичного для китайської інструментальної музики інструмента. Аранжування дали можливість насолоджуватися і захоплюватися яскравими фарбами звучання фортепіано і, в результаті, сприяли пришвидшенню прийняття самого інструмента.

Більш високим рівнем роботи композитора з матеріалом народного або професійного академічного композиторського твору є обробки. Метою обробки (від німецького *Bearbeitung* – опрацювання, обробка) є видозміна нотного тексту твору. Обробка передбачає значну видозміну вихідного нотного тексту: найпростіша, або дуже ускладнена (в залежності від мети, більш модерної стилістики та творчої індивідуальності композитора) гармонізація одноголосного твору. Обробкою може бути спрощення для більш зручного виконання (наприклад, аматорського), або навпаки – ускладнення твору шляхом прояву рис індивідуальної стилістики, нового осмислення образного змісту твору, застосування сучасних композиторських технік та більш віртуозного способу їх виконання. «Обробка не є суто ремісничим твором, тому складає об'єкт авторського права» [132, Т. 3, с. 1070]. Серед найбільш ранніх прикладів у творчості композиторів Китаю, крім вже згаданого першого в історії національної композиторської практики «Хуа ба бан і хвилі ріки Сян» Чжао Юань Женья (1913) як зразка найпростішої гармонізації мелодії, є «Пісня пастуха» Хе Лутіна (1934; *He Lu Ting*, 1903 – 1999). Ця обробка є прикладом більш складної гармонізації мелодії народної пісні та ускладнення фактури шляхом застосування поліфонічних прийомів, які сприяють візуалізації пасторального пейзажу. У цій поліфонічній п'єсі, що сприймається як виконаний тушшю малюнок, змальовано образ хлопчика, який сидить верхи на

буйволі і грає свою простеньку мелодію на флейті. У рейтингу найбільш виконуваних у світі фортепіанних творів композиторів Китаю обробка Хе Лутіна посідає одне з перших місць, увійшовши до репертуару багатьох кращих виконавців не лише Азії, але й Європи та Америки.

Обробкою також може називатися додавання до одноголосної вокальної або інструментальної мелодії супроводу. У такому випадку метою композитора стає пристосування твору для іншого складу виконання. Серед обробок, де видозміни мелодики і фактури простежуються менше, найчастіше застосовується метод варіаційної розробки матеріалу, внаслідок чого у композиторській практиці в рамках означеного жанру виникло багато інших нових: попури, парафрази, фантазії.

Похідним від обробки жанром, який передбачає більш високий рівень віртуозності виконання, включення складних технічних місць у творі, є транскрипція (від латинського *transcriptio* – переписування). Транскрипцією є свідомо трансформація музичного твору, його творча переробка в умовах індивідуального рівня майстерності та стилю композитора. Як правило, завдяки зовсім новому звучанню первісного зразка, транскрипція набуває значення окремого самостійного твору. Це і є основною відмінністю транскрипції від аранжування та обробки. Під терміном «транскрипція» слід розуміти вторинність не лише музичного жанру, але й вторинність самої композиторської практики. Метою трансформаційної праці композитора є посилення популяризації певного твору або його уривка, пов'язаного з методами трансформаторської роботи. На розвиток даного жанру у творчості китайських композиторів великий вплив мали транскрипції Ф. Ліста – одного з тих європейських митців, творчість якого найбільше вивчається, виконується і є найбільш популярною у Китаї.

У транскрипторській роботі китайських композиторів приваблювали універсальність та «оркестральні» можливості фортепіано, що володіє найширшою амплітудою динамічних і технічних можливостей, удосталь може відтворювати фарби звучання окремих національних та європейських

інструментів, а також оркестрів, може охопити найширший діапазон теситури динаміки та звучання. Важливою стала й можливість використання великої кількості технічних піаністичних прийомів – репетицій, широкого розміщення акордів та їх послідовностей, використання акордових і октавних пасажів тощо.

Як надзвичайно популярні в аматорському середовищі, твори транскрипторської сфери виконували в китайській культурі другої половини ХХ ст. різноманітні функції: просвітницьку, дидактичну, адаптаційну і концертну. Чотириручні транскрипції давали можливість повноцінного відтворення музичних фрагментів навіть аматорам зі скромним рівнем підготовки. Подібне аматорське ансамблювання сприяло найширшому розповсюдженню технічно найскладніших для середнього рівня підготовки фортепіанних творів.

Даючи характеристику описаним вище жанрам європейської музики, слід відзначити, що у китайському музикознавстві не існує їх чіткого, аналогічного до європейського, систематизованого поділу. Усі ці жанри композиторської творчості мають єдину спільну назву 改編曲 («гай біань цюй», де «гай біань» означає «трансформувати», а «цюй» – «твір»). У перекладі «гай біань цюй» означає і аранжування, і транскрипції, і обробки. У підзаголовках до творів спостерігаємо вільне визначення їх жанрів, а нерідко один і той самий твір у різних нотних виданнях. Та навіть у музикознавчих статтях їх визначено або як «аранжування», або як «транскрипція», або як «інсценування» – термін, що вживається стосовно перекладів та аранжувань оперних уривків і театралізованих переказів.

Функціонування єдиного визначення для групи однорідних явищ або предметів є характерним для китайської мови. Наприклад, група давніх клавішних інструментів представлена у європейській музиці дуже різноманітними назвами: клавесин, клавикорд, спінет, чембало, вірджиналь та ін. Їх назви були утворені в залежності від країни походження, способів звуковидобування, зовнішньої форми корпусу, матеріалів виготовлення окремих деталей. У китайській музикознавчій термінології усі ці інструменти

мають єдину назву 古钢琴 («гу гань чін»). В перекладі «гу» означає «стародавній», а «гань чін» – «фортепіано».

Професор музикознавства Міу Тяньжуй у 1998 р. верше дає таке пояснення жанру гай біань цюй: «Аранжування (англ. *arrangement*) – це відтворення музичних творів засобами перекладів вокальних або інструментальних творів в інших формах виконання. Трансформацію твору для інших інструментів, в інших формах та стилях ми називаємо простим аранжуванням. Ще є такі аранжування, у яких використана оригінальна тема твору, але змінена гармонія, фактура, форма, стиль. Це ми називаємо вільним аранжуванням» [42, с. 19]. Таким чином, усі похідні від першоджерела жанрові різновиди Міу Тяньжуй визначає як аранжування.

У 1999 р. професор Шеньянської консерваторії Дей Бейшен розвиває визначення жанрових різновидів в галузі опрацювання народних та авторських пісенних та інструментальних творів. У статті «Мистецтво перекладів китайської традиційної музики для фортепіано» [54] музикознавець відзначає, що упродовж багатьох століть європейська музика не мала впливу на китайську традиційну музику. Китайська музика зростала і розвивалась на китайському культурному ґрунті і в китайському суспільному середовищі. На творах традиційної музики були виплекані основи китайської музичної естетики і сформувались музично-сміслові засади професійної музики. «У давньому слухацькому середовищі вважалось, що традиційна музика є єдиною красивою і неповторною, бо її смисл, форми та естетична спрямованість є обумовленими. З плином часу дистанція між традиційною музикою і музикою нового часу стає щораз більшою. Як виконувати традиційну музику, щоб зберегти традиції? Адже при виконанні давніх творів інструменталісти-піаністи відтворюють естетичні засади музикування різних суспільств: з точки зору традиційного – необхідно зберігати первісний образ стародавнього Китаю; з точки зору сучасного – слід розвивати давні традиції. Тобто і виконавцям, і композиторам необхідно досягати асиміляційності, тобто засвоєння і злиття традиційного і засад сучасної музики» [54, с. 42 – 47].

До часу написання наведеної статті професора Дей Бейшена (1999) в Китаї налічувалось понад 400 виданих фортепіанних аранжувань. Їх кількість вважалась достатньо значною і навіть солідною, але серед цих творів, як відзначалось, було не так вже й багато справді досконалих композицій. Вдалими аранжуваннями вважались лише ті, слухачі яких «можуть легко розпізнавати і запам'ятовувати мелодії, і в яких органічно поєднані традиційна мелодія і сучасна її гармонізація» [54, с. 19].

Власне способи поєднання традиційного і сучасного спонукали Дей Бейшена до розрізнення аранжувань за трьома способами опрацювання і, відповідно, визначення класифікації за такими трьома жанровими різновидами:

1. Фортепіанні *аранжування* матеріалу традиційних інструментальних та вокальних мелодій, які класифіковано як «перетворення одноголосної мелодії на «багатофактурний виклад» [термін Ден Бейшена, ужитий стосовно фортепіанного або оркестрового опрацювання; 54, с. 19]. При аранжуванні мелодії найбільш важливим завданням композитора вважається дбайливе збереження її первісного образу.
2. До *обробок* професор зачисляє фортепіанні та оркестрові опрацювання давніх традиційних пісень, тематизм яких прослуховується дуже чітко. Проте в цих творах перед композиторами постає значно складніше завдання: навчитись вміло застосовувати композиторські техніки сучасності та використовувати їх не лише у фактурному (фортепіанному, оркестровому) викладі та гармонічній вертикалі, але й у горизонталі. «Зробити з улюбленої і дуже відомої вокальної пісні сольний інструментальний або оркестровий твір, якого слухачам хотілося б постійно слухати і зберегти цю популярність для наступних поколінь, виявляється підвладним лише небагатьом» [54, с. 22].
3. *Транскрипціями* є самостійні авторські твори, які зовнішньо втратили свій зв'язок з характером або естетичною сутністю опрацьованих зразків традиційної музики. Професор ставить запитання: «Коли ці

твори вже втратили свій зв'язок з оригіналом, чому їх популярність не зменшується? Очевидно через те, що в них дуже безпосередньо зберігається ставлення композитора до музичних традицій. У таких творах фундаментальні основи традиційної музики збережені в значно ширшому значенні» [54, с. 28].

2.2. Тематика і стильові особливості обробок та аранжувань національних пісень

Робота у сфері обробок та аранжувань народних пісень надзвичайно приваблювала і надихала композиторів, оскільки перед ними відкрилися незнані до цього часу обрії – можливість знаходження, використовуючи можливості фортепіано, нових тембрових способів подачі музичного матеріалу широковідомих, улюблених і повсюдно виконуваних народних пісень. У зв'язку з цим постала проблема пошуку нових засобів художньої виразності, а головне – музичних форм, які б відповідали розкриттю багатоманітності і складності сюжетів з їх різноплановими характерами персонажів та безліччю ситуацій. Шляхом засвоєння окремих європейських музичних форм відкрилась можливість музичного наповнення глибоким життєвим і філософським змістом довгих і заплутаних пісенних сюжетів.

Серед провідних ідей теорії І. Ляшенка було й твердження про зв'язок перших паростків музичного професіоналізму з принципами становлення національних стилів.

О. Дерев'янченко у праці про оновлення стилю в музиці ХХ ст. відзначала, що для розвитку стилістики творчості китайських композиторів упродовж всього ХХ ст. важливими стали принципи «системного осмислення фольклору, осягнення внутрішніх, глибинних основ фольклорного мислення, унікальних і неповторних ознак народної музики, найбільш значними з яких стають атмосфера художнього музикування, манера інтонування, імпровізаційність та варіантність як закономірності тематичного розвитку, ладо- і формоутворення» [56, с. 84].

Найбільш помітний вплив на стилістику творчості китайських композиторів мали *романтизм та імпресіонізм*. Романтичні віяння виявилися насамперед у посиленні зацікавлення фольклорним матеріалом, у програмності фортепіанних обробок та аранжувань народних пісень, в індивідуалізації образів та підвищеній увазі до почуттєвого світу, у тяжінні до використання форм (мініатюрних прелюдій та програмних циклів, одночастинної концертної п'єси поемного типу), а також в індивідуалізації засобів музичної виразності.

Тяжіння до імпресіоністичних засобів музичної виразності, найбільш співзвучних ментальності китайців, спостерігаємо у багатьох аранжуваннях народних пісень, починаючи від ранніх авторських творів і упродовж усього ХХ ст. та у способах гармонічного або фактурного викладу; на це вказують й сюжети багатьох мініатюр – пейзажні замальовки, жанрові сценки, зображення нереальних фантастичних образів. У більшості з них привертає увагу вплив імпресіоністичної техніки, що проявився, зокрема, у розмаїтті авторських ремарок щодо змін темпів, динамічних відтінків та агогічних вказівок. Їх композитори докладно виписують і пропонують виконавцям як ледь помітні відхилення від основного темпу або ритму для досягнення більш точного нюансування і художньої виразності у створенні імпресіоністичних картин природи. Вплив естетики романтизму та імпресіонізму позначається й на виборі форм аранжувань – маленький прелюд, концертна п'єса, варіації з варіантним розвитком теми пісні.

В аранжуванні гуандунської народної пісні «Грім в сухий сезон» Чень Пей Сюня (1959, Додаток С, № 1), що сприймається як невеличка концертна п'єса, спостерігаємо характерні фактурні прийоми – багатоплановість, використання легких, немов «затушованих» пасажів, що пролітають у верхніх шарах), а також послідовності гармонічних поєднань – нерозв'язані дисонуючі співзвуччя, що сприймаються немов мазки розмитих фарб, несподівана зміна далеких тональностей. У творі є велика кількість виконавських вказівок: *leggiero, marcato, agitato, brillante, dolce, rallentando, toucher* (як манера забарвлення звуку) та ін.

Характерною ознакою аранжувань народних пісень є намагання відтворити засобами фортепіано багатство поетичних картин китайської природи, на тлі яких розгортаються різноманітні сюжети. При цьому нюанси літературної стилістики зберігаються.

Найбільш раннім прикладом відтворення засобами фортепіано мальовничо-символічних картин природи, може слугувати аранжування Ван Цзянь Чжона пісні «Хмара, що переслідує місяць» (1932), у якому композитор переконливо демонструє спосіб досягнення імпресіоністичних колористичних вражень і статичності драматургії.

Поетика природи нерідко поєднується з *картинами історичних подій та героїчних подвигів*, що мали місце в історії Китаю. Цій тематиці присвячено дуже багато творів.

Однією з найпоширеніших серед пісень історичної тематики є «Червоні квіти цвіли на горі», записаній під час однієї з фольклорних експедицій у районі Шеньсі-Гансу. Пісня належить до жанру «шань ге – син тянь йоу». Шань ге – це селянські пісні гірських місцевостей Китаю. Син тянь йоу – назва характерної для історичних пісень тричастинної форми А – В – А, у якій чітко визначені форма і характер виконання кожного розділу: «А» виконується дуже м'яко, лірично, журливо і широко; драматичний розділ «В» – дуже швидкий; завершальне «А» є точною репризою першого розділу.

Пісня «Червоні квіти цвіли на горі» виникла в часи Китайсько-японської війни і змальовує події героїчного визвольного походу Червоної армії Китаю 1934-1936 рр., що завершився вистражданою, але беззастережною перемогою. В ній оспівуються історичні подвиги китайського війська Червоної армії, яке в безперервних боях пододало шлях у сотні тисяч кілометрів, повсюдно звільняючи китайський народ від загарбників. Під час визвольного шляху війську довелось перетнути територію 12 провінцій, подолати 18 високих гірських хребтів і форсувати 24 великі річки та багато в'язких боліт. Восени 1936 р. в ході жорстоких боїв військам китайської Червоної армії вдалося прорватись у район Шеньсі-Гансу, де переможно завершився її похід, а сама

війна закінчилися. Перед взяттям останнього рубежу бійці «побачили гору, всіяну червоними урочисто-квітучими маками, що радісно немов передвіщали перемогу» (цитата наведена з тексту пісні).

Аранжування цієї пісні здійснив Ван Цзянь Чжон (1974). Перед викладом авторського тексту композитор подає цифровий варіант її запису з підтекстовкою та розшифрованим текстом мелодії:

山丹丹开花红艳艳

宽广热情地 陕甘民歌

一道道的哪个山来哟，一道道水咱们中央噢

红 军 到 陕 北。 咱们 中央 噢 红 军

到 陕 北。

The image shows a musical score for the song '山丹丹开花红艳艳'. It features a treble clef and a 2/4 time signature. The score is written in numbered notation (solfège) with lyrics in Chinese. The lyrics describe the Red Army's arrival in Shaanxi and the Central Plains. The score includes a title, tempo/mood markings, and a key signature of one flat (B-flat).

Аранжування Ван Цзянь Чжона є неперевершеним зразком відтворення картини природи, на тлі якої завершилися недалекі, але дуже тяжкі історичні події. Згідно з китайською естетикою зображення картин квітучої природи завжди має важливе символічне значення. Квітучі маки стали свідками героїзму китайських воїнів і немов пророкували переможне завершення боротьби поневоленого народу. Композитор, глибоко розуміючи смислове значення тексту пісні, концентрує увагу не на докладному відтворенні самих історичних подій, страждань народу і кінцевої перемоги. Його завданням стало відтворення не самої картини природи і героїчних подвигів, а *почуття віри* народу в перемогу після побаченого буяння квітучих маків. Про це частково йдеться у тексті пісні.

Трактування цвітіння різних квітів та їх кольорів у китайській культурі завжди має символічне значення при створенні певних характерів людей або подій. Наприклад, червоні маки символізують переможність, безстрашність, почуття надії; бамбук – протистояння сильним вітрам, стійкість і міць персонажа, гнучкість його характеру і велику самовіддачу; хризантеми є символом усамітнення; квіти сливи – символом стійкості, непорушності, чистоти і шляхетності. Аранжування пісні «Червоні квіти цвіли на горі», перетворившись на романтичну п'єсу, стало для композитора (при абсолютному збереженні народної мелодії) способом філософського осмислення поетики і символіки конкретної картини природи. Він досягає цього засобами фактури і гармонічної колористики (Додаток С, № 2).

Аналогічним до твору Ван Цзянь Чжона є обробка Лю Фена «Червоні лілії на світанку» (1971)³⁶, у якому використано матеріал народної пісні Північного Китаю про перемогу Радянської армії.

При осмисленні інтонаційних особливостей літературної основи народної пісні та філософського відтворення картин природи Лю Фен синтезує романтичні та імпресіоністичні прийоми письма. Імпресіоністичні риси виявляються в аранжуванні у послабленні функціональних гармонічних зв'язків, що створює ефект статичності; у методі багаторазового використання повторів однієї інтонації, які набувають значення найважливішого елемента у творенні форми, а разом з тим є однією з характерних ознак жанру імпресіоністичної прелюдії. Серед інших стилістичних засобів, що вказують на тяжіння до імпресіоністичних прийомів – «розсіяність» кульмінації твору, що нерідко досягається засобом згасання динаміки при висхідному русі мелодичної лінії; вуалювання гармонічної колористики; використання фактурного прийому задіювання крайніх регістрів фортепіано і дуже легкої, контурної наповненості середнього регістру; велике значення педалі, функцією якої стає об'єднання декількох фактурних пластів; багатство використання м'якого туше як особливого способу доторкання і сили натискання на клавіші.

³⁶ На час написання даного твору Лю Фена у китайському музикознавстві ще не існувало терміну «обробка». Твір видано з авторською позначкою «аранжування».

За способом опрацювання традиційної мелодії (збереження форми оригіналу і ґрунтування на первісно заданій композиційній структурі) даний твір залучаємо до жанру обробок. Цей твір слугує й зразком прикладу виробленої у творчості китайських композиторів тенденції досягання зв'язку китайської національної пісенності з європейськими інструментальними композиціями типу «музики для слухання».

Типовою рисою у практиці китайських композитрів спостерігається тенденція до фортепіанного *опрацювання пісень різних провінцій*.

Серед найвиконуваниших і найбільш показових прикладів – аранжування Ван Лісаня популярної народної пісні провінції Шаньсі «Ланьхуахуа» (1947); Дін Шаньде «Танці Сінцзян» (1950) та «Варіації на теми китайських народних пісень» (1948), основою яких стали теми пісень народів Тибету; аранжування народної пісні провінції Хебей «Жасмин» Чжу Пейбіня (1952); «Фортепіанні переклади народних пісень провінції Шаньсі» Чжоу Гуань Жень (1953); обробка пісні «Грім у сухий сезон» Чень Пей Сюня (1959), у якій використані теми гуандунських народних пісень та «Осінній місяць над тихим озером» (1975) – на матеріалі пісень провінції Чжецзян про мальовничу природу її сільських місцевостей та ін.

Здійснюючи аранжування та обробки народних пісень різних провінцій, композитори нерідко об'єднували їх у цикли. До таких належать «Голуба квітка» Ван Лісаня (1947), «Сім п'єс на теми монгольських народних мелодій» Сан Тона (1952)³⁷. До циклу увійшли обробки народних пісень північного району Китаю – Внутрішньої Монголії. Завдяки тонкому і виразному перевтіленню національних музичних рис цикл отримав назву «Вінок із семи монгольських квітів».

Для створення аранжувань і можливості відтворити в них переплетення сюжетних ліній композитори здебільшого обирали циклічну форму варіаційного циклу. Це швидко укорінилось в практиці і стало традицією.

³⁷ У 1957 р. цикл «Сім п'єс на теми монгольських народних мелодій» був представлений композитором на VI Міжнародному фестивалі молоді та студентів у Москві, був високо оцінений Д. Шостаковичом і відзначений бронзовою медаллю [140].

Вибір варіаційної форми був зумовлений передусім літературною першоосновою народних пісень, багато з яких мають тривале розгортання сюжету, що розвивається дуже повільно. Варіаційна форма відповідала задуму композиторів розкрити його у низці окремих варіацій, подібно до окремих епізодів життя головних героїв. У темі зазвичай відтворювався образ і характер головного персонажа, у варіаціях – етапи і події з його життя, а у фіналі підводився підсумок розвитку сюжету з яскраво вираженим філософським висновком. Прикладом подібних варіаційних циклів може слугувати аранжування пісні «Голуба квітка» Ван Лісаня (1947)³⁸, створеного на основі улюбленого стародавнього китайського сюжету.

Ван Лісань – один з найбільш виконуваних у Китаї композиторів, який у числі перших отримав найширшу професійну композиторську освіту. Він закінчив факультет композиції Шанхайської консерваторії у Сан Тона (1956) і російського композитора Арзумінова, що в кінці 1930-х рр. емігрував до Китаю. Ван Лісань є автором творів різноманітних жанрів, серед яких значне місце посідають фортепіанні аранжування мелодій народних пісень і танців. Серед творів китайських композиторів саме його аранжування є одними з найбільш відомих і популярних.

У пісні «Голуба квітка» йдеться про долю прекрасної дівчини з поетичним іменем Шинтянью (в перекладі – Голуба квітка). Її вважали найкрасивішою і найрозумнішою у всій Піднебесній, але в умовах феодального безправ'я і законів свого села про безсуперечне виконання вимог волі батьків, вона повинна була вийти заміж за потворного діда, схожого на «мавпу і могилу»³⁹. Шинтянью не скорилась своїй долі і, бажаючи змінити її, вирішила боротися проти феодальних догм, піти всупереч волі батьків і самій знайти своє щастя, але під час тривалої й виснажливої боротьби, загинула.

³⁸ Завдяки старанням свого дідуся, який був відомим у Китаї вченим ще за часів імператорів останньої династії Цин, Ван Лісань від дитинства був добре ознайомлений з багатьма кращими зразками традиційних опер, які відвідував разом з дідусем. «Голуба квітка» є його першим, ще юнацьким твором, написаним під враженням видовищних за дійством і прекрасних за красою музичного матеріалу традиційних опер. У 1953 р. двадцятилітній композитор допрацював цей твір, удосконалений варіант якого виконують у теперішній час кращі піаністи світу.

³⁹ Слова визначення «схожий на мавпу і могилу» взяті з тексту народної пісні.

Фортепіанне аранжування Ван Лісаня створене на основі одного з варіантів північношенській народної сільської пісні (шань ге) «Шинтяню» – що належить до найбільш розповсюджених і улюблених у провінції Шеньсі (розташованої в центрі Китаю, далеко від моря, у середній течії ріки Хуанхе). Твір написаний у формі варіаційного циклу і складається з теми, чотирьох варіацій (що відповідають чотирьом епізодам з життя Шинтяню) і коди. (Додаток С, № 3).

Тема варіацій (*F-dur*, речення з восьми тактів) відтворює образ вродливої, доброї, безтурботної і закоханої дівчини. Така характеристика головного персонажу твору досягається дуже простими засобами. Наспівна, у високому регістрі мелодія в темпі *lento* рухається шабелями пентатонічного звукоряду, викладена у перемінному розмірі (як властивість сільських народних пісень, тут діє поєднання парного й непарного метрів – $2/4$ і $3/4$), з характерним м'яким пунктирним ритмом. Тема варіацій супроводжується «простуватим» і невибагливим супроводом органного пункту на III і V шабелях тонічного тризвуку у лівій руці.

Перша варіація розпочинає розкриття сюжету і написана у формі періоду, що складається з чотирьох речень. У ній відтворено образ кохання Шинтяню до молодого сільського хлопця. Для цього композитор проводить тему дівчини у значно вищому, порівняно до експозиційного викладу регістрі, дещо прискорює темп (*Andantino*) і додає ремарку *espressivo*.

Друга варіація написана у простій двочастинній формі, що складається з двох образно різних, несиметричних за структурою періодів (7 і 10 тактів). У першому періоді в партії лівої руки, як образ коханого хлопця, з'являється нова, більш активна, але така ж наспівна і світла мелодія. Другий період відтворює безпорадний стан Шинтяню, яку насильно видали заміж за потворного стариганя. Для цього композитор обирає невпинний низхідний рух інтервалами у партіях обох рук. Низхідний з крапкованим ритмом, рух квартами, квінтами, секстами і септимами немов відтворює кульгаву ходу стариганя. Використовуючи рясну альтерацію звуків, зникає відчуття тональної стійкості,

а разом з цим – безтурботного образу героїні. Внаслідок цього виникає почуття тривоги і відчаю.

Третя і четверта варіації (*Agitato*) – кульмінація в розвитку образу дівчини. У пориві ненависті до старого, розуміння власної безпорадності та безправ'я, яке диктують закони суспільства феодального села, вона втікає з дому. Тема дівчини, немов передаючи стан її протесту, втечі і в результаті смерті розгортається у стрімкому темпі фігурацій шістнадцятими (у III-й варіації) і тріолей четвертними тривалостями у IV-й. Дві останні варіації циклу є прикладами зразкового звукопису і майстерності композитора у відтворенні картин сюжету засобами фортепіанної фактури.

Характер коди, тематизм якої побудований на матеріалі теми варіацій, дуже сумний. Композитор немов пропонує слухачам заглибитись в особисті роздуми, проявити фантазію і реально уявити боротьбу Шинтяню за щастя і власну долю.

На перший погляд, стосовно техніки виконання, цикл варіацій «Голуба квітка» не виявляється складним. Труднощі виконання даного циклу полягають у розумінні піаністом-виконавцем індивідуального стилю композитора та естетичної специфіки особливостей самої народної пісні, на тематизмі якої було створено цей твір. Лише після осмислення цих чинників піаніст-виконавець може розпочинати втілення власної інтерпретації твору.

Кожна китайська народна пісня має свою історію створення. Піаністові необхідно знати історію її створення, досягнути складний і тривалий сюжет пісні, визначити форму першоджерела виконуваного аранжування. Оскільки народні музичні твори різних регіонів Китаю належить виконувати по-різному, слід врахувати регіональні особливості провінції, у якій була створена дана пісня. Також піаністові-виконавцю необхідно визначити діалектичні, стилістичні та фонетичні особливості конкретної виконуваної народної пісні. Лише після осмислення перелічених факторів можна розпочинати створення власної інтерпретації аранжування.

У композиторському аспекті якість і професійність фортепіанного аранжування Ван Лісаня пісні «Голуба квітка» відіграло вирішальне значення у процесі подальшої її популяризації серед виконавців, а також серед слухачів – мешканців Китаю, які дуже повільно приймали виконання улюблених традиційних мелодій на чужоземному інструменті.

Цей твір має важливе значення й в інших аспектах: у застосуванні в аранжуваннях для такого роду традиційних пісень форми варіацій, у яких композитор розкриває власну фантазію у відтворенні подієвої фабули; вміння виконавця здійснити досконалу інтерпретацію, яскраво відтворити картинність звукопису, що візуалізує розкриття перипетій тексту пісні засобами фортепіано.

Серед циклів обробок традиційних пісень та інструментальних мелодій виділяється «24 п'єси на теми китайських народних мелодій» Чжу Пейбіня (1991), до якого увійшли опрацювання пісень різних провінцій: Хебей (пісні «Маленький пастух», «Жасмин»), Юньнань («Пісня про погоничів», «Тече річка»), Шаньсі («Софора», «Голуба квітка»), Сичуань («Веселий схід сонця», весільна пісня «Вишитий мішечок», «Коромисло»), Цзянсу («Природа Усі», «Верба»), Північного Сходу («Свято ліхтарів», «Західні ворота», «Гора Янге») та ін. Пісня «Капустяне листя», у якій розповідається про тяжку долю дівчини, що втратила маму, є дуже популярною у декількох провінціях: Шаньсі, Хебей і Внутрішньої Монголії.

Найчастіше для власних аранжувань композитори обирали пісні своєї рідної провінції. Проте є ряд прикладів звернення до однієї й тієї ж пісні відразу декількох композиторів, народжених у різних провінціях. Звісно, це пояснюється особливою красою мелодії і популярністю серед різних народностей Китаю якоїсь конкретної народної пісні. Такими зразками можуть слугувати, наприклад, пісня «Жасмин», яку аранжували Чжен Лу, Сюй Чжипін і Чжу Пейбін; «Мелодія бамбукової флейти» – Бао Юанькай і Чжао Цзипін; «Закоханий у квіти метелик» – Чжу Пейбін і Лю Тянь Хуа, «Голуба квітка» – Ван Лісань, Чжан Сяолу і Чжу Пейбін) та інші.

Народна пісня «Тече річка» (1991) з циклу «24 п'єси на теми китайських народних мелодій» Чжу Пейбіня широко побутує на території повіту Міду (провінція Юньнань) і є яскравим зразком селянських пісень. Завдяки мальовничому фортепіанному аранжуванню композитора не лише сама пісня стала дуже популярною в усьому Китаї, але й фортепіанним твором, який посідає першість серед найбільш улюблених і виконуваних. У тексті пісні дуже мальовничо і поетично тонко змальовано таку сцену: у повній тиші, де чути лише дзюрчання потічка, молода дівчина милується срібним місяцем, нічним пейзажем і розповідає природі про своє сумне кохання до молодого хлопця. Вода несе слова її відданого кохання туди, де живе милий.

П'єса розпочинається вступом (*Largo*, 1 – 5 такти), у якому ритмічно монотонне повторювання октавним унісоном тонічного звуку *g* на тлі таємничих акордів відразу вводить в атмосферу романтичної фантастики нічного пейзажу (Додаток С, № 4).

Послідуюче *Adagio* у вступі (наступні 3 такти, де звучать пасажі, мелодія яких рухається щаблями цілотнової гами) відтворює схвильований і водночас стримано-врівноважений образ закоханої дівчини. Мелодія її пісні (*Adagio*, з характерною непарною будовою строфи – 5 тактів) сповнена простоти, природності й таємничості. Цьому сприяє розмірений ритм $\frac{4}{4}$, рух пентатонічним звукорядом і прозорість фактури. Здавалося б, що з кожним наступним проведенням теми пісні композитор досягає підвищення емоційного тону схвильованого стану дівчини.

На перший погляд, ефект емоційного наростання досягається мінливим, типовим для текстів селянських мелодій шань ге, напруженням розвитку сюжету. Ефект емоційного наростання створює багаторазове повторення мелодії пісні дівчини, що по чергово звучить у різних регістрах фортепіано на тлі зростаючого напруження у супроводі. Композитор досягає такого ефекту засобами фактури, яка поступово згущується: спочатку це пасажі тріолей восьмими, потім шістнадцятими, тридцять другими тривалостями, секстолями, що охоплюють найширший діапазон фортепіано і періодично змінюються

arpeggiato альтерованих акордів у широкому розміщенні. Цьому сприяє й «згущення» метроритму: $\frac{4}{4} - \frac{3}{4} - \frac{2}{4}$. Проте виконавцеві слід розуміти специфіку виховання дівчат даної провінції, яким не личать емоційні коливання, а також місцеву специфіку виконання даного виду пісень. «Зорово» схоплюючи зростання напруження у фактурі і відтворюючи при цьому витончену романтичність образу героїні, п'єсу слід все ж виконувати дуже стримано. На це вказує й відсутність будь-яких агогічних ремарок (типу *agitato*, *con passion*, *eccitato*) в усьому подальшому після вступу тексті.

Завершує п'єсу монотонне октавне повторення тонічного звуку *g* і заключний пасаж *b – c – d – f – g*, який, поступово ритмічно стискаючись (від восьмих до тридцятьдругих тривалостей), немов «пролітає» крізь увесь діапазон фортепіано і розчиняється у четвертій октаві.

Наведений приклад аранжування народної пісні «Тече річка» Чжу Пейбіня яскраво свідчить про характерні для даного жанру стильові риси фортепіанних творів китайських композиторів. Тут маємо на увазі не використання типових для китайської традиційної музики атрибутів (пентатоніка, непарність строфічної будови, відтворення стану роздумів на тлі природи), а ширші поняття – програмність і кореляція рис поемності (як синтез поетичного і музичного мистецтва) з романтичною естетикою. На прикладі цього твору бачимо й звернення до імпресіоністичних звукообразальних прийомів, коли засобами звукопису на фортепіано (ритміка, «політність» пасажів, використання, немов мазків фарб, секундово-квартових побудов альтерованих акордів) відтворено враження не лише від нічного пейзажу, але й тонкого психологічного образу закоханої дівчини. Твір Чжу Пейбіня створений у формі варіацій, у яких композитор розкриває власну фантазію у відтворенні подієвої фабули сюжету. Виконавцеві необхідно досягти вміння здійснити досконалу інтерпретацію, а також яскравого картинного звукопису, що візуалізує розкриття сюжетних перипетій пісні.

До обробок народних пісень провінції Хебей особливо багато звертався Ян Цзя Сан. У циклі «Народні пісні провінції Хебей» (1991) композитор,

зберігаючи рясну мелізматичну традиційних мелодій провінції й надто часті метроритмічні і темпові зміни, дуже тонко відтворює специфіку колориту сільської природи та емоції радості від праці.

Серед п'єс циклу особливо виділяється аранжування пісні «Велика рогата худоба», у якій розповідається про жінок, що заблукали під час випасання худоби і шукають дорогу додому. Маленький хлопчик-пастух допоміг їм у цьому:

Народна пісня провінції Хебей «Велика рогата худоба»



На початку п'єси тема викладена одноголосно. Їй передують одноголосий короткий тритактовий вступ в мажорній пентатоніці у перемінному розмірі (4/4 – 6/4 – 4/4), у якому відразу відбувається налаштування на імпровізаційний характер. Після цього розпочинається розробка теми у такий спосіб, що з кожним наступним її проведенням відбувається наростання віртуозності виконання. Для цього композитор охоплює щоразу ширший діапазон клавіатури, використовує різкі динамічні контрасти, поступово нарощує гучність звучання, вживає тривалі *crescendo* і *diminuendo*, багато інтервальних та акордових пасажів, згущує фортепіанну фактуру шляхом додавання все більшої кількості голосів.

За типом роботи з фольклорним матеріалом цей твір виходить далеко за рамки типового для китайської творчості жанру аранжування, як це зазначено у назві твору. Зважаючи на велику свободу у трактуванні композитором оригінального тексту, а також досягнення високого рівня віртуозності, п'єса

набуває рис концертності. Опрацювання цієї пісні доцільніше було б залучити до жанру фантазії⁴⁰.

Аранжування міських пісень («сяо дьао») є іншою, проте не менш важливою сферою китайської композиторської творчості. Подібно до європейської романтичної музики, аранжування міських пісень можна порівняти з короткими прелюдіями, у яких втілено один, інколи дуже лаконічний, але яскравий музичний образ.

Прикладом цього може слугувати переклад весільної пісні «Вишивання підвісного гаманця» Бао Юанькая, здійсненої для симфонічного оркестру (1991). Твір відразу здобув величезної популярності не лише серед китайського населення. Сучасний німецький піаніст Олександр Більдау (*Alexander Bildau*), якого вважають одним з кращих інтерпретаторів романтичної музики, здійснив переклад кількох особливо мальовничих симфонічних композицій Бао Юанькая для фортепіано. Бажаючи зробити пісню «Вишивання підвісного гаманця» ще більш доступною для слухання, приклад Більдау надихнув Чжу Пейбіня (педагога Бао Юанькая з композиції) на здійснення аранжування для фортепіано (2007) її симфонічної версії. Відтоді ця п'єса, яка почала постійно звучати на концертній естраді, здобула ще більшу популярність⁴¹.

Пісня походить з провінції Юньнань, де, за давньою традицією, дівчата вишивали для своїх наречених гаманець і є однією з тих, що дійшли до нас від найдавніших часів. Дослідження вчених вказують, що ця пісня була добре відомою ще в часи імператорської династії Тан (VI – IX ст.), заснованої Лі Юанем. Вже тоді її називали «найбільш модною аристою» [80, с. 322]. Серед народних пісень провінцій Китаю можна знайти чимало версій текстів пісні «Вишивання підвісного гаманця»: підвісні гаманці, висловлюючи слова любові, вишивають незаміжні дівчата для своїх коханих; в інших провінціях жінки, вишиваючи гаманець, висловлювали тугу за коханим чоловіком, який поїхав у далекі краї на заробітки. Пісня, яку по-різному виконують у різних провінціях,

⁴⁰ У визначенні жанру п'єси спираємось на формулювання фантазії як вільної імпровізації на обрану тему [132, Т. 5, с. 767 – 771].

⁴¹ Цього ж року переклад симфонічної версії пісні здійснив Лі Маньлун (*Lie Manyulloon*, нар. 1963 р.) для кларнета.

має дуже проникливу і сердечну мелодію, у словах її тексту йдеться про віддане кохання і золоті руки умільць.

Цікавою є ремарка композитора на початку п'єси *sognando* (сновидіння), яка відразу налаштовує на мрійливий романтичний настрій. Тема дев'ятитактової будови (2+2+2+3) складається з трьох речень (4 такти + 2 + 3 такти). Запропоновані композитором засоби музичної виразності для показу теми пісні і подальшої роботи над її тематизмом спонукають до роздумів про цілком різні засади мислення традиційної китайської і європейської музики. Це проявляється у способах викладу теми пісні, коли при показі мелодії більш важливим постає не відтворення її емоційних якостей, а показ індивідуальних особливостей інтонування поетичного тексту конкретної провінції. Також це виявляється у підході до використання музичної форми – простої тричастинної. Композитор трактує її як варіантну щодо проведення теми та її наступного розвитку. Для народних пісень даного типу провінції Юньнань форма варіантного розвитку музичного матеріалу є традиційною.

П'єса написана у формі $A - A_1 - A_2$, де експозиційний розділ A – період, що складається з трьох 9-тактових речень (перші дві фрази по 2 такти, третя й четверта – 2 і 3 такти відповідно). Це виклад матеріалу модулюючої теми *g-moll* – *B-dur*, де в першому реченні тему супроводжує рух паралельними квінтами, а друге речення ритмічно імітує початок будови першого октавою вище з більш активним проведенням у лівій руці одного з її характерних ритмо-інтонаційних зворотів.

Особливість мелодії пісні полягає у її «невокальній» природі. Характерні кадансові призупинення руху в кінці фраз є ближчими жанрам танцювальної музики провінції Юньнань. Мелодія пісні більше налаштовує на здійснення фізичних рухів, ніж на спів, наслідуючи, очевидно, рухи вишивальниць. Слід віддати належне композитору Чжу Пейбіню, який дуже тонко зберігає особливості артикуляції поетичного тексту пісні і, схилиючись до використання найпростіших засобів виразності, упродовж твору мінімалізує використання фактурних прийомів, які б очікувались у монотематичній тричастинній формі.

У здійсненні фортепіанних аранжувань пісенного матеріалу типовою особливістю для китайських композиторів стає звернення особливої уваги на відтворення індивідуальних особливостей інтонування поетичних текстів, створених у різних провінціях.

Чжу Пейбінь. Вишивання підвісного гаманця.

绣荷包

Embroider a Pouch

Moderato sognando

5

9

Середній розділ A_1 є варіантом А. Це теж період, що складається з трьох речень, трьох проведень теми: $b - Des, Des - b i cis - E$. Зберігаючи прозорість

фактури, композитор лише додає у першому реченні легкі пасажі, на тлі яких тема дещо розцвічується у гармонічному плані. У другому реченні в партії лівої руки поліфонічно проводиться характерний ритмо-мелодичний зворот кадансового завершення фраз. У третьому реченні тема проведена у басовому голосі.

Реприза A_2 скорочена. Згідно з текстом, тема пісні звучить лише один раз. Тут відбувається повернення до експозиційного тонального плану теми пісні *g-moll – B-dur*. На завершення роботи вишивальниць вказує ремарка *Adagio*, подана наприкінці теми, після чого звучить легкий заключний пасаж звуками пентатонічного звукоряду, який немов «пролітає» від звуку *b* контроктави і розчиняється на піаніссімо на звуці *b* п'ятої октави. Використаний композитором прийом символізує почуття радості від завершення роботи та очікування зустрічі з милим.

Серед значного розмаїття фортепіанних аранжувань національного пісенного матеріалу слід згадати про велику увагу китайських композиторів до *пісень патріотичної тематики*. У ХХ ст. в Китаї особливого розвитку патріотична пісня набула після історичного Національного руху проти імперіалістів, за незалежність Китаю, розпочатого студентами Пекіна 4 травня 1919 р. Революційний рух швидко охопив територію усієї країни, а китайський пролетаріат на світовій арені став новою великою силою. Мао Цзедун оголосив про початок національно-визвольної та антиімперіалістичної боротьби китайського народу і спростовував перед усім світом легенду про «сплячий Китай». Легенду поширив у всьому світі відомий вислів Наполеона: «Нехай спить Китай. Коли він прокинеться, світ буде вражений»⁴². Після 1919 р. Китай зазнав ще декількох хвиль активної революційної боротьби, найбільш

⁴² Як показав розвиток китайської нації, відомий вислів Наполеона 1803 року виявився дуже влучним і пророчим не лише стосовно суспільно-політичних настроїв китайського народу, або всезростаючої кількості населення Китаю, яка вже обійшла усі інші світові держави. Вислів виявився пророчим й щодо розвитку музичного мистецтва, адже Китай у цьому сенсі серед музичних культур народів світу багато століть перебував у стані майже повної ізоляції. Величезний поступ і результати розвитку за світовими стандартами національного інструментального, вокального, музично-сценічного мистецтва і композиторської творчості, який показує Китай лише упродовж останнього століття, не знає аналогів.

потужними серед яких стали роки антияпонської війни і війна проти консервативної політичної партії Китайської Республіки Гоміньдан. Активним учасником національно-визвольної боротьби став рух у середовищі композиторів, а дата 4 травня 1919 р. знаменує початок розвитку нової китайської культури, важливе місце у якій посіло створення революційних театральних-музичних вистав і патріотичних пісень.

Серед перших кращих пісень «Не забути нам двадцять п'ятий рік» і «Марш спасіння Батьківщини» Сіань Сінхая, його ж кантата «Хуанхе» (створена за матеріалами патріотичних наспівів про історію багатовікової боротьби китайського народу проти іноземних загарбників) для чоловічого хору, солістки, читця та оркестру народних інструментів. Серед найпопулярніших пісень інших композиторів – «Марш добровольців» Ньє Ера, що став гімном КНР, «Барабан б'є тривогу» Чжан Шу, «Пісня рибалок» Жень Хуана, «Марш Восьмої армії» Чжен Лічжана, «Перехід у нову еру» Ван Цзянь Чжона, «Пісня про гору Чанбайшань» Чжен Чженьюя та ін.

У роки Культурної революції особливого розвитку несподівано, проте логічно, отримали саме фортепіанні аранжування кращих патріотичних пісень, створених як у давніші часи, так і в умовах сьогодення. Завдячуючи цим аранжуванням, революційно-переможний характер і образний стрій яких особливо відповідали духові часу, фортепіано вдалось зберегтися на інструментальному обрії Китаю. Окремі твори за участі фортепіано саме такого ідейного спрямування: піднесення патріотичних та революційних настроїв народу, оспівування героїчних подвигів минулого і сьогодення, вихваляння і звеличування ідей Комуністичної партії та її вождя, були єдиними з дозволених у цей період.

У період років Культурної революції у жанрі фортепіанних аранжувань патріотичних пісень працювали усі композитори, хто залишився з небагатьох дозволених партійними урядовцями. У числі кращих було визнано твір одного з найбільш відомих у Китаї композиторів Ван Цзянь Чжона «Вишивання золотими нитками літер на банері» (1974). У словах народної пісні, створеної

мешканцями провінції Шаньсі в період сучасної революції, йшлося про створення баннера, малюнкові зображення і текст якого мали б прославляти великого вождя китайського народу, його прем'єр-міністра Чжоу Енлая і командира Восьмої армії Чжу Де. Фортепіанна п'єса Ван Цзянь Чжона має піднесено-урочистий характер і витримана в дусі національної стилістики. Достеменно зберігаючи мелодику пісні, композитор розцвічує її засобами орнаментики – насичує форшлагами, трелями, подекуди використовує морденти – мелізм, який зовсім не властивий не тільки вокальній, але й інструментальній китайській музиці. Щоправда, цей європейський мелізм Ван Цзянь Чжон немов «зашифровує», виписуючи його в мелодії у вигляді коротких орнаментальних тріолей.

Серед найбільш показових у жанрі роботи з патріотичними піснями відзначимо й два інших твори – фортепіанні аранжування пісень «Бути такою людиною як він» Ін Ченьзуна (1976) та «Озеро Хунху» Хан Мінсю (1977). Матеріалом для обох аранжувань послуговували пісні з традиційних національних опер.

Відзначимо, що у сфері фортепіанних аранжувань звернення до пісенного матеріалу Пекінської, Куньшанської, Хебейської, Шенсійської (Циньцян), Сичуаньської (Чуаньцзюй), а також «зразкових революційних опер» періоду Культурної революції було важливим джерелом натхнення і творчих пошуків для багатьох композиторів. Аранжування патріотичних пісень з традиційних опер стало невід'ємною складовою творчості кращих композиторів Китаю – Дін Шаньде, Ван Лісаня, Чжу Сяююй, Ван Цзянь Чжона, Люй Чиміна та ін. У сукупності це сприяло ще ширшій популяризації найулюбленіших уривків з традиційних опер, збагаченню тематики та розширенню жанрового, образного різноманіття фортепіанної спадщини композиторів і створило окрему важливу галузь серед обробок та аранжувань.

Фортепіанне аранжування Ін Ченьзуна «Бути такою людиною як він» (1976, Додаток С, № 7) є прикладом звернення до теми народної пісні з опери «Легенда про червоний ліхтар» – однієї з восьми (6 опер і 2 балети) дозволених

у період Культурної революції зразкових революційних вистав, що були зразками пролетарської музично-театральної культури.

Велика музично-сценічна вистава була створена Вен О Хуном і А Цзя у 1964 р. за традиціями Пекінської музичної драми. Її сюжет відповідав ідейним потребам часу. Сюжет опери відображає події китайсько-японської війни. Увагу Ін Ченьзуна привернули чарівливі теми арії однієї з провідних героїнь опери – Лі Темей.

Перед композитором постало непросте завдання – зберегти і максимально точно відтворити у фортепіанній фактурі особливості літературного тексту арії, які полягають у збереженні поєднання політичної складової тексту (патріотичні заклики, політичні гасла) і зворотів давньокитайської народної мови. У тексті арії бачимо постійне переплетення римованого тексту з неримованими рядками (слова народних прислів'їв та говірок, що використовувались у повсякденному побуті: *«Море мук є без берегів. Покайся – ось і берег»*; *«Віз, що їде двома шляхами»*).

Виконуючи цей твір, виконавцям слід відчувати емоційність структури інтонування подібних народних пісень. Композитор, намагаючись зберегти ясність тексту арії, укладає його в просту тричастинну форму, а в самій мелодиці майстерно поєднує наспівність і притаманну китайській музиці перемінність розмірів зі збереженням чіткої пульсації метроритму. Використання великої кількості пасажів, мелізматики⁴³, тремоло, репетицій окремих звуків дозволяє надати фортепіанному аранжуванню арії статусу її концертної версії.

П'єса Хан Мінсію «Озеро Хунху» (1977) є аранжуванням пісні зі зразкової революційної вистави «Оборона червоноармійцями озера Хунху», створеної композиторами Чжан Цзин'ань і Оу Ян Чаншу. У драматургії опери центральним номером є пісня «Хвиля за хвилиною на озері Хунху», тема якої, відповідно до розвитку сюжету, декілька разів звучить у виконанні хору або головного героя. Ця пісня є поєднанням народного і авторського тематичного

⁴³ Цікавим є прийом застосування в кульмінації репризи каскаду акордових форшлагів.

матеріалу. Озеро Хунху (поблизу міста Хунху, провінція Хубей) і ріка Сянхе, що впадає в нього, мають природну особливість періодичного потужного розливання і затоплювання великої площі земель, створюючи при цьому дивовижної краси ландшафт. Це завдавало народу великих бід і голоду, але в часи війни описаний природний фактор сприяв подоланню ворога. Страждаючи і водночас пишаючись місцевим національним чудом, народ провінції Хубей склав частівку «Пісня про ріку Сянхе». Одна з її музичних строф («Хвиля за хвилею на озері Хунху») особливо привабила композитора Чжана Цзин'аня властивим їй м'яким ліризмом, особливою красою, задушевністю і виразною імпровізаційністю. Скорившись красі почутої мелодії, він написав пісню, яку назвав текстом цієї строфи. Пісня стала ключовим номером опери «Оборона червоноармійцями озера Хунху», а у 1977 р. Хан Мінсію аранжував її для фортепіано.

Надзвичайно красива імпровізаційного складу мелодія народної частівки привернула увагу композиторів і надихнула на створення її інструментальних опрацювань. Серед таких – відомі аранжування для скрипки Ду Мінсіня (автора неперевершеного за мальовничістю скрипкового концерту «Дух Весни»), для саксофону Лі Маньлуна (переклад якого популяризував у всьому світі один з кращих виконавців сучасності, саксофоніст українсько-американського походження Кенні Джі).

Обидва згаданих аранжування є зразками одноголосного опрацювання частівки на інструментах, що здатні відтворити субтони (немов шепіт), або чвертьтони характерного для неї вокального виконання. Робота Хан Мінсію постає єдиним прикладом багатоголосного опрацювання цієї народної пісні й одним із неперевершених зразків змалювання засобами фортепіано неймовірної і страшаючої краси китайського природного пейзажу. За способом відтворення цієї замальовки – використання великої кількості хвилеподібних пасажів немов накочування і відливу хвиль, пасажів, що охоплюють увесь діапазон фортепіано, які належить виконувати, ледь торкаючись клавішів – п'еса є близькою до імпресіоністичної замальовки. Її виконання вимагає від піаніста

високої технічної майстерності і тонкого відчуття у застосуванні артикуляційних нюансів.

Серед найпоказовіших прикладів аранжування пісень патріотичної тематики у великих формах відзначимо «Оду червоному прапоріві» Люй Чиміна (*Liu Qimin*) для великого симфонічного оркестру і фортепіано та «Перехід до нової ери» Ван Цзянь Чжона на текст поета Ін Циня для фортепіано з оркестром (1997). Обидва твори існують у двох версіях – для симфонічного оркестру за участі фортепіано і в аранжуваннях: для фортепіано («Перехід до нової ери», яку здійснив Ван Цзянь Чжон) та двох фортепіано («Ода червоному прапоріві» – Цзень Чжень і Чжан Хуйцинь).

Згідно з класифікацією про особливості роботи над опрацюванням матеріалу пісень (у даному випадку – використання складних технічних місць і досягнення високого рівня віртуозності, завдяки чому первісний зразок пісень отримує нове звучання), ці твори можна залучити до жанру транскрипцій.

Цзень Чжень і Чжан Хуйцинь, бажаючи посилити популяризацію самої пісні та її оркестрового аранжування, здійснили переклад «Оди» для двох фортепіано. Саме у цій версії твір став особливо відомим і виконуваним під час святкових урочистостей по усьому Китаю як у період Культурної революції, так і пізніше.

«Ода червоному прапоріві» – урочисто-патетичний твір, у якому прославляється вождь китайського народу Мао Цзедун, діяння Комуністичної партії та її атрибут – прапор (червоний прапор виступає символом партії та єднання народу).

Згідно з традицією жанру ХХ ст., ода є інструментальним твором зазвичай тричастинної репрізної будови. Музичний матеріал твору є прикладом поєднання загальноєвропейської романтичної стилістики (у використанні форми одночастинної концертної п'єси поемного типу та принципів розгортання музичного матеріалу) з традиційним національним мистецтвом народної пісні (будова пісенної теми, використання пентатонічного звукоряду, перемінного парно-непарного метро-ритму) і водночас ефекту

маршовості, властивого патріотичним пісням. Цей твір постає яскравим переконливим прикладом органічної адаптації на китайському національному ґрунті засад романтичної музики.

За жанром дану транскрипцію можна залучити до романтичної поеми. Власне «поємність» тут трактуємо як художній тип мислення композитора, що проявився у використанні невласливої для пісень «шань ге» вільної форми романтичної поеми – невеликої за масштабом, але з дуже інтенсивним розвитком, що проявляється у методі наскрізного розгортання. На спорідненість з романтичною поемою у транскрипції вказує лірична літературна основа сюжету пісні. Але композитор не слідує його поступовому розкриттю, а обирає шлях картинності, вільної імпровізаційності у розповіді і постійної трансформації теми пісні шляхом використання барвистих виразових засобів. Це проявилось у гармонічному, метро-ритмічному і фактурному розгортанні образного змісту.

У вступі до «Оди» заклична тема проводиться безліч разів у фанфарному акордовому викладі. На тлі тремоло і тривалих трелей у високому регістрі з періодичними ремарками про раптові різкі акценти («*sforzando*», взятих на *fortissimo*), акордові послідовності з максимальною гучністю звучать у пунктованому ритмі, що чергується з немов скандованим тріольним. Злітаючі вгору пасажі тридцятьдругими тривалостями додають особливо урочистого настрою.

У серединному розділі «Оди», що складається з п'ятьох окремих епізодів, спостерігаємо дію характерного для романтичної поеми принципу: картинності при пануванні кількох образів і настроїв. Драматургічне розгортання відбувається шляхом зіставлення двох контрастних образів пісні: першого – наспівного, ліричного та другого – урочистого, з відтінком драматизму, а також шляхом обрання для кожного з епізодів окремих зображальних засобів, контрастних за динамікою, тональним планом, фактурним оформленням і способом розвитку тематизму пісні. Об'єднуючим для усіх епізодів є періодичне проведення двох основних її елементів – фанфарно-закличного і

ліричного, що звучать то на тлі широких секстольних, тріольних або квінтольних пасажів, що дозволяє втримувати особливо урочистий і святковий настрій твору (епізоди 1, 2, 5), то на тлі максимально заповненої акордової вертикалі з постійно арпеджованими акцентованими акордами, які періодично поліфонічно розробляються у всіх шарах фактури (як це спостерігаємо, наприклад, в серединному епізоді поеми, тт. 66 – 79). Нагромадження подібних фактурно-гармонічних засобів посилює значення барвистості образів, характерної для жанру романтичної поеми.

Якщо робота над піснею «Ода червоному прапоріві» представлена як зразок романтичної поеми з характерними для цього жанру принципами розвитку, то аранжування пісні Інґ Циня «Перехід до нової ери» є прикладом поєднання романтичного типу розгортання музичного матеріалу відповідно до вимог більш сучасної стилістики. Аранжування авторської пісні було здійснене у перших роках відліку новітньої історії Китаю у 1997 р. Її версію для фортепіано з оркестром здійснили два композитори: Інґ Цинь і Ван Цзянь Чжон, переклад партитури для фортепіано – Ян Лінцинь.

Практика колективної праці у роботі над музичними творами для фортепіано була запроваджена у Китаї від часів Культурної революції, коли ще дуже бракувало досвідчених професійних фахівців. Так з'явилися й кращі монументальні твори – симфонічно-хорові, оперні та балетні, створені на темах Пекінської опери. Подібна практика «розподілу обов'язків» (оркестровка, інструментовка, створення окремих тем або й цілих розділів масштабних багаточастинних композицій) показувала значно кращі результати, сприяла розвитку унікальних якостей кожного з композиторів, оскільки давала можливість досягнення синергетичного ефекту шляхом сполучення вмінь одного з них із талантами інших. Відомим і дуже показовим прикладом такої практики є колективна праця над першим в музичній історії Китаю фортепіанним концертом «Жовта ріка» (1969). Концерт було створено через тридцять два роки після виникнення однойменної кантати Сіань Сінхая (1937). У роботі над концертом було задіяно таку велику кількість композиторів, що

усі імена авторів складно було розмістити в рамках афіші. Можливо, у європейця такий факт викликає посмішку, але для китайського музиканта він є відображенням історії країни і розвитку досвіду музичної культури СРСР у сфері комуністичного будівництва музичної культури.

«Перехід до нової ери» – це монументальний одночастинний твір епічно-розповідного змісту, написаний у сонатній формі. У вступі представлено дві наспівні і ліричні теми (перша тема – такти 39–60 і друга – т. 61–85), які є прообразами головної і побічної партій. Розробка цих неконтрастних тем – хвилеподібна, трифазова.

Незважаючи на загальну близькість поєднання епічного⁴⁴ і водночас піднесеного романтичного⁴⁵ типів художнього мислення і розгортання матеріалу, привертають увагу окремі стилістичні знахідки, що вказують на імпресіоністичної замальовки. Починаючи від кінця 1990-х років ця особливість в обробках та аранжуваннях набуває систематичності.

Такими є фрагменти застосування алеаторичної ритміки (у другій фазі розробки), періодичне надання конструктивної ролі паузам (наприклад, тт. 190 – 202), використання тремолоючої поліакордики як вільного дублювання мелодії (наприклад, тт. 220 – 230), використання варіаційності як композиційної структури окремих фаз розробки. Цікавим упродовж третьої фази видається метод розробки окремих співзвуч, який трактуємо як один з модерних аналогів розробки сонатної форми.

Прагнучи досягнути новітні композиторські техніки та усвідомити глибоку відмінність інтонування між європейською та східною вокально-мовною системами, китайські композитори від самого початку становлення національної композиторської школи виїжджали навчатись на Захід.

⁴⁴ Епічний тип розгортання матеріалу передбачає обрання неквапливого розповідного типу викладу сюжету про подвиги, історію та події минулого. Для епічних творів характерними ознаками є не лише змалювання теми Батьківщини, героїзму народу, залучення для подвигів сили надприродних істот, оспівування краси рідної природи, але висування на передній план саме цих атрибутів, а не емоційних переживань.

⁴⁵ Романтичний тип художнього мислення полягає, в цілому, в ідеї передачі тих самих атрибутів, але шляхом оспівування особистісної свободи, єднання людини з природою, передачі миттєвих невловимих почуттів та настроїв, а головне – глибини душевного світу, емоцій душевної боротьби і дисгармонії між досягненням мрії і дійсністю.

Отримавши досвід за межами Китаю, вони суттєво збагатили китайську музичну практику непрограмними, атональними і серійними творами. Оскільки «вони досягнули накопичений за останнє століття досвід зарубіжних колег і отримали велику свободу у вираженні свого «я», їх твори стали більш індивідуальними і багатоманітними ..., а стиль набуває все більшої індивідуальності, що проявляється у виборі жанрів, форм і тематизму ..., намічається послідовний перехід від програмної до «чистої музики» [168, с. 8].

Отже, підтримання постійного глибинного зв'язку з національними художніми традиціями, прагнення до їх поєднання з сучасними модерними віяннями спостерігалось вже на ранньому етапі становлення китайської композиторської школи і особливо розвинулось в період «новітньої історії Китаю».

Досліджуючи прояви модерної стилістики і використання сучасних композиторських технік у жанрах обробок та аранжувань, зауважимо, що більшість зразків китайської фортепіанної літератури охоплює твори саме транскрипторської сфери, причому здебільшого транскрипцій інструментальної музики. Проте найбільш ранніми прикладами застосування техніки атональної музики знаходимо все ж у транскрипціях пісенного жанру. Першим таким зразком є транскрипція народної пісні провінції Циньхай «У далекому місці» Сан Тона (1947), у якій вперше в практиці китайських композиторів поєднуються звучання національної пентатонічної мелодії та атональних гармонічних послідовностей. В цілому п'єса є циклом варіацій, у яких багато гармонічних експериментів: в кожній варіації присутній складний тональний план, значна кількість модуляцій, транспозицій і поєднання атональності з основами класичної гармонії.

Наведений приклад народної пісні може слугувати зразком різних, інколи навіть протилежних підходів композиторів до аранжувань одного й того ж тематичного матеріалу. Наприклад, для аранжування пісні «У далекому місці» композитор Чжан Жао також обирає улюблену для такого роду робіт форму варіацій, для розкриття її образності застосовуючи романтично-

імпресіоністичні засоби виразності. Сутність різних методів аранжувань Сан Тона і Чжан Жао полягає не стільки в індивідуальних особливостях творчих методів, композиторської фантазії, чи тяжіння до роботи в конкретних стилістичних напрямках, а у самому дуже багатому матеріалі окремих первісних зразків китайської народної творчості.

Сан Тон (1923 – 2011) – один з перших китайських композиторів, що почав застосовувати у своїй творчості модерні техніки, закінчив Шанхайську консерваторію і, на відміну від багатьох, не виїжджав на Захід для їх осягнення. На початку 1950-х рр. він отримав кілька уроків у німецького композитора і педагога В. Гурлітта⁴⁶, що працював на той час у Японії, періодично найжджаючи з лекціями до сусіднього Китаю. Вплив на формування творчості Сан Тона мало й епізодичне спілкування з іншими німецькими композиторами, які, як і В. Гурлітт, після приходу до влади фашистів, теж емігрували з Німеччини. Серед них – учень А. Шенберга, Юліус Шльосс (*J. Schloss*, 1902–1973) та учень А. Берга, Вольфганг Френкель (*W. Fraenkel*, 1897 – 1983) [97, с. 9]. Берг і Шенберг в історії світової культури постають найважливішими представниками музичного експресіонізму, тому впливи їх учнів на творчість Сан Тона не могли не виявитись у тяжінні до напруженої експресії елементів музичної мови. Композитор, який завжди прагнув до аранжування зразків національного фольклору, досягав цього шляхом насиченості музичної тканини дисонансами, використання густої альтерації ступенів пентатонічного ладу і розбудови гармонічної вертикалі. Результатом стала поява його циклу аранжувань «Сім п'єс на теми монгольських народних мелодій» (1952). В окремих п'єсах циклу бачимо застосування додекафонії як техніки, що сприяла прагненню композитора максимально підсилити емоційну напруженість і деформацію художнього образу.

В історії розвитку фортепіанних аранжувань цикл Сан Тона серед творів інших композиторів Китаю вважаємо найбільш раннім прикладом епізодичного використання елементів додекафонії. Перший фортепіанний твір, повністю

⁴⁶ В. Гурлітт (1889 – 1963) через розбіжності в поглядах з мілітаристським режимом у 1939 р. був змушений покинути Німеччину і переїхати на постійне проживання до Японії.

написаний в додекафонній техніці, з'явився в Китаї лише у 1980 р. Це аранжування пісні «Збирання мінливих гібіскусів на іншому березі ріки» Ло Чжон Жона. Очевидно, що в умовах стилістики кінця ХХ ст. поетичний зміст пісні, у якому йшлося про страждання «маленької» людини, яка гине у ворожому їй світі, спонукав композитора до пошуку особливих виразових засобів, які б найкраще відповідали створенню бажаного художнього образу. Твір відразу привернув увагу виконавців і сприяв процесу появи композицій з використанням додекафонної техніки у творчості інших китайських композиторів.

Від того часу в Китаї у додекафонній техніці було створено багато камерних інструментальних п'єс, сюїт, сонат, ансамблевих, концертних та симфонічних творів, особливу сторінку займає музика до кіно. Серед кращих таких творів – Квартет № 2 і п'єса для струнних «Захід сонця» Ло Чжон Жона, симфонічна поема «Ода зірці» Ван Чженя, окремі з симфоній Чжу Цзянь Ера, а серед найбільш показових фортепіанних – Прелюдія і fuga Чень Міннь Чжи та його ж цикл «Вісім мініатюр для фортепіано» (2001) і також п'єса **Лінь Хуа** «Гао Гу» (1998) на тему однойменної народної пісні.

На початку цієї п'єси композитором виписано 12-ти тонову серію, після чого розпочинається виклад матеріалу:

The image displays a musical score for the beginning of the piece 'Gao Gu' by Lin Hua. The top staff shows a 12-tone series numbered 1 to 12. The bottom staff shows the piano accompaniment with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Приклад поєднання метроритмічних фігур мелодій традиційної Пекінської опери з додекафонією спостерігаємо у Прелюдії та фугі Чень Міннь Чжи.

Зауважимо, що поєднання національних елементів музичної мови з додекафонією або серійною технікою трапляються лише в аранжуваннях, створених на основі народнопісенних зразків. Прикладом цього може слугувати цикл «Вісім мініатюр для фортепіано» Чень Мінь Чжи:

Мініатюра №4 з циклу «Вісім мініатюр для фортепіано»

Елементи використання сучасних композиторських технік та стилів – експресіонізму, додекафонії, сонорики, серійності, пуантилізму та ін. почали застосовуватись у творах китайських композиторів у пізній період Нової історії і особливо інтенсивно – у період Новітньої історії Китаю. Важливою характерною рисою цих творів стало органічне поєднання означених авангардних елементів при збереженні характерних ладових та метроритмічних основ національної народної пісні.

Серед прикладів наведемо сюїту Тан Дуна «Спогади про вісім акварелей» (1978), у якій основою твору є мелодія хунаньської народної пісні, що розробляється засобами розширення тональності і, як висловився сам композитор «іонізації ладу» [202, с. 23], тобто трактування звуків пентатонічного ладу як окремих барвистих точок. Подібним експериментом стало аранжування пісні «Далеке звучання» (1999) молодого композитора, випускника американського університету Батлера, Гао Піна (нар. 1970 р.). У його творі поєднано аранжування матеріалу відразу трьох, здавалося б,

непоєднаних за принципами інтонування та розгортання мелодичного матеріалу джерел: народної пісні Північної Монголії «Туга за Батьківщиною», сичуаньської пісні «Кандинська пісня» і північношенсійської народної пісні «Голуба квітка».

У творчості китайських композиторів початку ХХІ ст. *метод інноваційності* стає переважаючим принципом композиції. Намагання привнести до засобів виразності прийдешнього часу щось своє, індивідуальне, азійське, спостерігаємо у численних експериментах китайських композиторів: Чжао Сяо Шен створює техніку «композиторська система великої межі» (тайцзи); Цзян Зусінь – шестиступеневий пентатонічний звукоряд; композитор і ректор Уханьської консерваторії Тон Чжан Лянь створює власну математичну композиторську техніку для творів, що зображають пейзажні замальовки («Наспів феніксів», 2000); Гао Пін суміщає в одному творі аранжування мелодій трьох різних пісенних стилів Північної Монголії, Сичуаня і Шенсі; Гао Вей в аранжуванні пісні «Осіннє поле» (2007) виводить техніку своєї власної індивідуальної додекафонії; професор Центральної Пекінської консерваторії, лауреат Державної премії Чжан Жао створює твір «Пі Хуанг»⁴⁷ (2005), у якому, бажаючи відтворити вільне життя (оспіване в однойменній пісні провінції Юньнан), накладає два непоєднаних за законами китайської музичної естетики лади, що використовуються в Пекінській опері. У 2007 р. за оригінальність творчого методу та інноваційний підхід твір посів Перше місце в конкурсі фортепіанних творів композиторів Китаю «Палантин».

Висновки до розділу 2

Звернення до обробок та аранжувань народних пісень у фортепіанній музиці композиторів Китаю розглядається як домінуюча тенденція творчості, що проявилась у великій прихильності китайських композиторів до свого національного мистецтва; у способах урізноманітнення передачі образного змісту творів та їх виконання, посилення популяризації улюблених

⁴⁷ Пі Хуанг – два основні лади, що використовуються в Пекінській опері, і два специфічні тембри голосів.

національних мелодій у Китаї та світі, осягнення виразових можливостей фортепіано і швидшого уведення його в культурний простір Китаю. Виявлено, що твори у жанрах обробок, аранжувань і транскрипцій виконували в китайській культурі адаптаційну, просвітницьку, дидактичну і концертну функції. Досліджено спроби систематизації похідних від першоджерела жанрів у працях китайських дослідників. Оскільки в китайському музикознавстві досі ще не існує чіткого визначення обробок, аранжувань і транскрипцій, їх систематизацію проведено за жанровим поділом європейського музикознавства.

Аналіз фортепіанних обробок, аранжувань і транскрипцій китайських композиторів дозволив виявити нерозривний зв'язок з національними музичними традиціями в аспектах жанрового, формотворчого, ладового, тембрового і метроритмічного мислення. Відзначено посилення зацікавлення європейських композиторів і виконавців утіленням закономірностей професійних музичних жанрів Китаю, що відкриває перспективи для вивчення нового типу зв'язків – взаємодії різних типів музичного мислення та асиміляції виражальних засобів китайської музичної мови у жанровому контексті європейської музики.

Виявлено тенденції втілення в обробках, аранжуваннях і транскрипціях змістовної значущості, концептуальності, віртуозності та доцільності використання європейської системи музичних виразових і формотворчих засобів із дотриманням норм власної національної традиції (монодія, пентатонічна ладова забарвленість або використання 12-тонової системи люй, мінливість розмірів, взаємодія парних і непарних метрів, споглядальність настроїв у зображенні природи або дії, єднання людини з природою).

Здійснена класифікація народних пісень, різних за емоційними настроями та способами розгортання сюжетів, дозволила виявити і підсумувати вироблення типових формотворчих і стилістичних параметрів, наприклад: маленька романтична прелюдія – для пісень хао-цзи, обрання циклічної форми сюїти або варіацій – для шань ге, імпресіоністичної замальовки – для сяо дьао.

Типовими сферами тематики обробок та аранжувань національних пісень визначено пейзажні замальовки, використання значення символіки образів природи, жанрові сценки, поєднання поезики природи з картинами давніх та сучасних історичних подій і героїчних подвигів. Аранжування пісень на теми звеличування партії та її вождя сприяли у роки Культурної революції збереженню фортепіано на інструментальному обрії Китаю.

Серед типових ознак стилістики виділено тенденцію аранжування мелодій декількох різних пісенних стилів в одному циклі; поєднання в одному творі непоєднаних за законами китайської естетики мелодій декількох різних традиційних опер. Найбільш помітним на стилістику творчості китайських композиторів ХХ ст. визначено вплив романтизму та імпресіонізму. В аранжуваннях пісень початку ХХІ ст. спостерігаємо значнішу модернізацію елементів музичної мови і застосування методів інноваційності та експериментування.

РОЗДІЛ 3

ОСОБЛИВОСТІ АРАНЖУВАНЬ І ТРАНСКРИПЦІЙ ТВОРІВ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ

3.1 Тематика фортепіанних аранжувань і транскрипцій творів національної інструментальної музики

У контексті історії національної культури Китаю розвиток сольної та ансамблевої інструментальної музики (танцювальної і для слухання), як автономний вид музичної народно-професійної творчості, розпочався в дуже давні часи – від XIII ст. до н.е. Збережені свідчення, серед яких археологічні розкопки могильників, малюнки на камінні, фрески, статуетки музикантів, народні літературно-поетичні джерела та ін. джерела, підтверджують існування та широке побутування великого різноманіття музичних інструментів ще від XVIII ст. до н.е.

Найбільш давньою була представлена група ударних, що використовувались у військовій справі та у придворному побуті. Давні пам'ятки вказують, що від XVIII ст. до н.е. широкоживаними були вже достатньо різноманітно представлені три групи інструментів – ударних, духових та струнних, призначення яких вже у ті давні часи було чітко регламентованим. У військовій справі використовувались кам'яні інструменти: шицин – пластинковий ударний інструмент, що виготовлювався з нефриту або іншого каміння (Додаток В, № 1)⁴⁸; гонги: тецин – у вигляді підвішеної кам'яної пластини (№ 2) і, схожий на бубен, дянгу – його виготовлювали з каменю, який обтягали шкірою (№3); багатопластинкові гонги: бяньцин (№4) і фансян (№5) – їх виготовлювали з нефритових пластинок різної товщини і, відповідно, різної висоти звуку, число яких могло сягати шістнадцяти. Ці ударні використовувались виключно у придворних оркестрах для супроводу вишуканих і особливо граціозних інструментальних мелодій. З ударних шкіряних – двосторонні барабани (гу) гангу і яогу (№ 6 і № 7) – крім військової

⁴⁸ Експонати проілюстрованих у Додатках давніх інструментів, щоправда, виготовлених у перших століттях нашої ери, зберігаються у Храмі Неба у Пекіні.

справи їх використовували у найдавніших музично-театральних дійствах. Серед металевих ударних від XVIII ст. до н.е. найширше вживаним був нао – дуже великий за розмірами ударний інструмент у формі еліптичної чаші з патрубком, що виготовлювали з латуні (№ 8). Через великий розмір і значну вагу цей інструмент переміщали на возах і використовували у військових походах для сповіщення початку або закінчення биття по барабанах.

У світському музикуванні в часи Шаньської династії (1766 – 1122 рр. до н.е.), коли закладались основи китайської культури, широкого вжитку отримали окремі духові інструменти, введенням яких в постійну практику намагались вплинути на вдосконалення звичаїв. Серед найбільш ранніх – орган шен – язичковий орган, що виготовлювався з гарбуза, а його звук «неземної» краси асоціювали зі співом фантастичного птаха фенікса. Стародавні легенди вказують, що шен з'явився ще у III тис. до н. е. і. У давні часи звучанню інструмента надавали магічного значення – відганяти злих духів [133, с. 35-37]. Про музикування на шені у стародавньому Китаї багато згадується також у поезіях незабутніх часів «Книзі пісень» (Ши цзин) – найбільш давній пам'ятці китайської народної поетичної творчості, створеної у кількох царствах Китаю упродовж XII – VI ст. до н. е. Як відомо, в єдину працю ці пісні в середині VI ст. до н. е. зібрав Конфуцій. Серед інших найбільш поширених духових – сона (труба з подвійною тростиною, яку в Китаї вважають передвісницею гобоя), сюань (овальний глиняний духовий інструмент з шістьма боковими отворами), чі (поперечна флейта), пайсяо (рід багатостовбурної флейти), гуань (двотростинна флейта). Унікальним серед духових є люй – інструмент з настроєних по півтонах 12-ти циліндричних трубок різної довжини і висоти звуків, що символізували 12 місяців, 12 годин дня або ночі. Від специфіки його конструкції і назви походить визначення давньої східної теорії температії «люй-люй». Дещо пізніше з'явилися інші різновиди флейт: шуді (вертикальна для енергійних мелодій), зюйді (горизонтальна, її м'який звук застосовувався для вишуканих ліричних мелодій), банді (для емоційних та пристрасних мелодій).

У пам'ятках, збережених від часів династії Чжоу (1122 – 249 рр. до н.е.) та у «Книзі перемін» (VI ст. до н.е.) знаходимо багато згадок про значне розширення інструментарію окремими струнними щипковими, які використовували у придворних оркестрах для супроводу і як сольні інструменти: піпа (інструмент з родини лютневих, який у часи династії Тан (618 – 970 рр. н.е.) став провідним музичним інструментом у придворних музичних творах. Вступ до них зазвичай розпочинався соло на піпі); чжен (подібний до слов'янських гуслів – використовувався в оркестрах, для акомпанементу і як сольний інструмент); цинь (інші його назви гуцинь, цисяньцинь). Цинь (у перекладі з кит. означає «струнний») – китайський народний семиструнний щипковий музичний інструмент, який вважається найстаршим попередником цитри. На перші згадки про нього натрапляємо у книзі «Шицзин», де йдеться про те, що в часи династії Чжоу цинь вже був у широкому вжитку. Окремі китайські вчені Науково-дослідного-інституту китайської національної музики при Пекінській консерваторії, серед яких професор Цзянь Цзихуа, спираючись на легенди, вважають, що цинь створив герой Фусі приблизно у 3218 р. до н.е. [195, с. 48]. Цей інструмент використовувався для виконання особливо витончених мелодій.

Слід зауважити, що більшість з давніх інструментів не є автохтонними для Китаю. Від XIII ст. з розвитком давньої традиційної опери – хебейської Пінцзюй, хенанської Юйцзюй, шенсійської Циньцян, сичуаньської Чуаньцзюй, тибетської та ін. її територіальних різновидів – усі існуючі ударні, духові та струнні однаково поширено застосовувались як у військовій, так і у придворній музиці.

Як вказують давні джерела, кожному з інструментів були властиві індивідуальні тембри, особливості конструкцій та прийомів гри, а в поєднанні ударних зі струнними та духовими утворювались ансамблеві твори незрівнянної за тембровими поєднаннями краси. Індивідуальність тембрів ранніх інструментів залежала від матеріалу їх виготовлення (бамбук, гарбуз, глина, шовк, каміння, шкіра, дерево, метал). Відповідно до цього отримали

назви призначені для виконання твори: «мелодії шовку», «музика бамбуку», «мелодії кам'яного саду», «пісні фенікса» та ін., що посприяло виникненню відповідних жанрів інструментальної музики Піднебесної. З розвитком у XX ст. фортепіанних аранжувань і транскрипцій творів народної інструментальної музики наслідування семантики звучання інструментів цих груп стало однією з найбільш характерних ознак творчості професійних китайських композиторів та одним з провідних методів виконавців-інтерпретаторів.

У давнину в імператорських палацах працювало безліч майстерних виконавців-інструменталістів, які складали музичні твори. Їх творчість довгий час була анонімною, та вже від початку VI ст. почали з'являтися перші окремі авторські зразки придворних композиторів. Серед відомих – достатньо віртуозні мелодії для багатостовбурної флейти пайсяо Хуань І, танці для піпи Шен Юе, що служив при дворі імператора східної династії Чжоу, Дін Ченя (557 – 589 рр.), який музиці надавав особливо важливого значення. Створюючи їх, Шен Юе вперше звернув увагу на тісний інтонаційний та ритмічний зв'язок національної інструментальної музики і китайської мови [23, с. 86]. Це спостереження надихнуло його до втілення поетичних образів у музичних творах і, як наслідок, до створення не лише танцювальної музики і сольної інструментальної для слухання, але й ансамблевої – для співака та інструменталіста.

У процесі еволюції інструментальних жанрів у VII ст. н.е. сформувалась чітка їх диференціація – військова музика, бенкетна, театральна, музика для слухання, а зі становленням музичного театру і традиційної опери, виокремилась танцювальна музика. Цей ж час, коли виник «Великий китайський чайний шлях», позначений виникненням танцювальних мелодій, присвячених збиранню чаю та спеціальних окремих інструментальних мелодій для слухання, які створювались спеціально для проведення чайної церемонії. До кінця XI ст. інструментальна музика сформувалась як окрема галузь китайської музичної культури і стала улюбленим атрибутом палацового життя,

а до початку XVII ст. – часу сформованої «Пекінської опери», зазнала величезного розвитку.

До кінця XIX ст. національна інструментальна спадщина була представлена великою кількістю різноманітних народних та авторських музичних творів для традиційних інструментів. У процесі вдосконалення їх конструкцій, матеріалу виготовлення окремих деталей та способів гри важливим стало врахування аффектаційної відповідності тембрового звучання окремих з них з певними образами та настроями.

У XX ст. поряд з піснями, опрацювання народних інструментальних композицій стало однією з найбільш поширених і улюблених галузей творчості композиторів Китаю, у якій важливе місце належить фортепіанним аранжуванням і транскрипціям.

З народних інструментальних композицій особливо багато використовуються мелодії танців: Лева, Дракона, Змія, танців-битв суперників, що передбачають складні акробатичні номери та елементи бойових мистецтв; народні танцювальні мелодії з традиційних опер та більш сучасних музично-сценічних творів; а також мелодії, у яких змальовано картини природи: зображення нічних пейзажів, місяця (символу спокою та щасливої сім'ї), води (як одного з базових концептів у китайській філософії, символу здоров'я, уособлення чистоти помислів, мудрості та спокою), птахів, квітів та квітучих дерев. Під враженням таких творів слухачі могли надаватись стану умиротворення, естетичності, філософствування про плинність і мінливість світу, про радість буття. Багато з творів народної інструментальної музики стали основою інструментальних опрацювань професійних композиторів для найрізноманітніших народних та класичних інструментів, у т. ч. й транскрипцій та аранжувань для фортепіано.

Давня китайська інструментальна музика представлена великою кількістю творів для сольного виконання або ансамблевого, коли поєднувалась гра на двох або трьох із них. З найпопулярніших серед народних інструментальних мелодій – «Танець тисячорукої Гуаньїнь», «Сто птахів, що

вклоняються Феніксу», «Відображення квітів у весняній ріці», «Весняне сонце та білий сніг», «Різнокольорові хмари женуться за місяцем», «Місячна ніч над весняною рікою», «Квіти на ріці Чунцзян місячної ночі», «Дощ шмагає по листях бацзяо», «На схід від озера», «Про зимову сливку», «Облога з усіх боків», «Три прощання із заставою Ягуань», «Про могили Гуан», «Ріка Люйян» та багато інших. Дивовижна краса мелодій цих творів, у яких оспівувались картини історичного минулого і змальовувались природні пейзажі, завжди притягала увагу композиторів і спонукала їх до опрацювання у своїй творчості. Створенню особливої філософсько-настрєвої атмосфери фортепіанних опрацювань сприяють й самі назви творів народної інструментальної музики, що несуть у собі високий заряд поетичності. Завдяки фортепіанним транскрипціям та аранжуванням багато з давніх інструментальних мелодій сьогодні стали дуже відомими не лише в Китаї, але й далеко за його межами. У різноманітних версіях піаністи-виконавці постійно включають їх до концертних програм, а також до програм міжнародних виконавських музичних конкурсів.

Багато з давніх народних інструментальних мелодій сьогодні є безповоротно втраченими, а з віднайдених і збережених – більшість розшифровано, систематизовано і укладено в різноманітних антологіях та фольклорних збірках. Слід зазначити, що упродовж декількох останніх десятиліть у Китаї активно здійснюється розшифрування давніх інструментальних національних мелодій, проте народна музична творчість ряду окремих малих етнічних груп (наприклад – тутзя, буї, яо, окремих народів Тибету) вимагає швидшого виявлення, фіксації як поетичних, так і нотних текстів, занесення віднайдених зразків до національної бази даних та вивчення цього величезного і важливого шару народної музики для збереження прийдешнім поколінням. Значна кількість з зафіксованих зразків до цього часу все ще залишається у вигляді нерозшифрованих ієрогліфічних записів. Серед таких – навіть дуже поширена «на слуху» мелодія з Пекінської опери «Схмеліла фрейліна», розшифрування тексту якої способом європейської нотації досі не існує.

У Китаї від давніх часів сформувались 3 способи ієрогліфічного запису нотного тексту: фіксація за допомогою найдавнішої системи ієрогліфів, нотація цзяньцзи (*Jianji*) і гончепу (*Gongchepu*). Від початку XX ст. розповсюдився спосіб цифрової західної нотації.

Найбільш давньою серед них є ієрогліфічна нотація, яка була створена спеціально для письмової фіксації музичних текстів гуциня. Гуцинь – семиструнний щипковий інструмент, подібний до європейської цитри (**Додаток В, № 9**). Давні зображення китайських музичних інструментів, а також згадки в текстах «Книги пісень» вказують на його існування ще в часи правління імператора династії Тан Сюань-цзуна (713 – 742 рр. до н.е.), коли гуцинь вже активно використовувався у придворній оркестровій музиці. Струни для нього виготовлювали з шовку, тому гуцинь належить до групи «шовкових інструментів». Іншою його назвою є цисяньцинь, де «ци» означає 7, а сянь – «струни», тобто семиструнний інструмент. У вказаному найдавнішому способі запису музичних текстів ієрогліфи вказували лише, яким пальцем торкатися якої зі струн, і коли повинна бути зупинка у грі (пауза). Такий спосіб запису був не лише неточним і приблизним щодо виконання, але й достатньо складним для прочитання. Для того, щоби записати текст лише однієї простої мелодії, необхідно було використати близько тисячі ієрогліфів, а усього їх існувало понад 4000.

Більш досконалою виявилась нотація *цзяньцзи* (запроваджена у 730 р. до н.е. і добре відома в часи Конфуція), у якій фіксувались позначки для виконання окремо лівою і правою руками, а також аплікатура.

Запис *гончепу*, запроваджений у часи династії Тан (від 933 р. н.е.), виявився ще більш точним, оскільки за допомогою більш удосконалених ієрогліфів фіксувалась не лише висота звуку і його тривалість, а навіть темпи і динаміка. Наприклад, звукові «до» першої октави відповідав ієрогліф 到小字一組, «до» другої октави – 到小字二組, «до» малої октави – 到小字組, «до» великої октави – 到大字組. Стаккато позначалось ієрогліфами 断音, репетиції (повторення)

звуків – 轮指, меліزمи – 装饰音, четвертна пауза – 四分休止符, восьма пауза – 八分休止符, фермата – 延长记号, сильна тривалість – 强拍, слабка – 弱拍.

Ієрогліфічний запис гімну нотного і словесного тексту (гончепу)



Розшифрований текст гімну Циньської династії «Золотий кубок»:

$\text{♩} = 45$
 鞏 金 瓿 承 天
 幬 民 物 欣 鳧 藻 喜 同 袍 清
 时 幸 遭 真 熙 皞 帝 国 苍 穹
 保 天 高 高 海 滔 滔

Серед творів народної інструментальної музики збереглось багато зразків, зафіксованих більш сучасним способом, що поширився в Китаї у XIV – XVII ст. і складався лише з 10 основних ієрогліфів:

Соль	ля	сі	до	ре	мі	фа	соль	ля	сі
合	四	一	上	尺	工	凡	六	五	乙

Якщо ноту слід виконувати октавою вище, ліворуч до основного ієрогліфв додавався ієрогліф «亻» з однією поперековою рисою, якщо на дві октави вище – «彳» з подвійною рисою і т. д. Паузи позначались ієрогліфом «勺», сильна тривалість такту «丿», слабка тривалість «〇», фермата «△». Виконання пауз і фермат було довільним і залежало від індивідуальної інтерпретації, особистої майстерності та фантазії виконавця.

У 1904 р. студент Паризького університету і майбутній видатний композитор Китаю, Лі Шутон (*Li Shutong*, 1880-1942), запровадив у Піднебесній спосіб цифрової західної нотації, створеної у XVII ст. французьким монахом Жан-Жаком Сухайтті (*Jean-Jacques Souhaitty*, 1632 – 1697):

<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>
1	2	3	4	5	6	7

У цифровій системі Сухайтті паузи позначались цифрою «0»; розмір 4/4 – 0 0 0 0; тривалості позначались цифрами: «1» означала четвертну тривалість, якщо знизу до одинички додавалась одна риска – «восьму», дві риси – шістнадцяту і т. д. Слід відзначити, що цифровий спосіб запису нотних текстів дуже швидко прийнявся по усій території Піднебесної, оскільки виявився найбільш простим і доступним для сприйняття серед найширших верств населення.

Ієрогліфічна система нотного запису використовувалась аж до 1911 р. Після утворення Китайської Республіки і відкриття перших музичних навчальних закладів поступово почала запроваджуватись європейська п'ятилінійна система, яка повністю витіснила ієрогліфічну, а цифрова залишилась як найпростіший (проте у великій мірі не точний) спосіб, який дуже широко побутує серед китайського населення донині. Зокрема, у Китаї

відомим залишається факт вступу абітурієнтів до музичних навчальних закладів, коли вони добре ознайомлені з цифровою системою, проте зовсім не володіють основами європейської нотної грамоти. Як правило, цього навчають на підготовчому або на першому курсі в усіх вищих навчальних закладах.

Для того, щоб засвідчити автентичність прочитання та інтерпретування давніх текстів композитори, створюючи фортепіанні аранжування, нерідко перед власним авторським текстом подають зразки ієрогліфічного або цифрового записів.

У фортепіанній музиці композиторів Китаю аранжування і транскрипції найбільш улюблених давніх інструментальних мелодій стали однією з найважливіших сфер творчості. Звернення до цих жанрів за посередництвом фортепіано особливо ефективно сприяло виведенню китайської національної музики до рівня світової відомості і визнання.

Швидко осягнувши «оркестрові» можливості фортепіано, композиторів Китаю притягала його універсальність: широка амплітуда динамічних і технічних можливостей, здатність відтворювати колорит звучання окремих національних та європейських інструментів (а також цілих оркестрів), охопити найширший діапазон теситури їх звучання. Важливою стала можливість використання багатства технічних піаністичних прийомів – репетицій, широкого розташування акордів та їх послідовностей, акордових та октавних пасажів, гліссандо, характерних для традиційних інструментів мелізмів та ін. У середовищі китайських композиторів швидко виділилась плеяда тих, для кого робота над фортепіанними аранжуваннями і транскрипціями зразків національної інструментальної музики стала однією з важливих форм творчості. Найбільш яскраві з них:

Дін Шаньде (1911 – 1995) – автор ряду кращих зразків змалювання у фортепіанних аранжуваннях мальовничих картин природи: «На березі, де ростуть тополі та верби», «Синьцзянський танок» №1 і №2, Три прелюдії, Варіації на китайську народну тему, в яких розвивав елементи національної стилістики, поєднуючи їх з політональними нашаруваннями.

Чень Пей Сюнь (1922 – 2006) створив для фортепіано ряд транскрипцій народних пісень і танців. Серед композиторів Китаю він відомий як неперевершений майстер роботи над втіленням тембральних особливостей китайських народних інструментів. Чень Пей Сюнь фундаментально вивчив композиторську техніку П. Гіндеміта, його способи обробок інструментальної музики та застосування вільної від обмежень тонально-функційної гармонії 12-ти ступеневої тональності. Декілька років він присвятив продовженню освіти у Московській консерваторії, куди спеціально вступив з метою глибшого вивчення європейського інструментування до класу професора Олександра Веприка [101, с. 90]. На практиці засвоєння знань, отриманих у видатного російського композитора і педагога, виявились у його Першій симфонії, за яку Чень Пей Сюнь був нагороджений багатьма національними преміями. В роки Культурної революції партитура твору була втрачена. У 1980-х рр. авторові довелось, відтворюючи в пам'яті, наново її переписати. Результатом досвіду навчання Чень Пей Сюня у О. Веприка стала також поява перекладів і транскрипцій для фортепіано китайських народних інструментальних творів «Осінній місяць над тихим озером», «Музика Гуандуна», «Квіти жасмину», «Грім під час сухого сезону» та цикл «Варіації на теми гуандунських народних мелодій», у яких автор засвідчив глибинні знання з інструментознавства і виявив неперевершену майстерність у наслідуванні за посередництвом фортепіано звучання ерху та піпи.

Чжоу Гуань Жень (нар. 1928 р.) закінчила Пекінську консерваторію по класах композиції і фортепіано і є першою китайською піаністкою, що стала у міжнародних змаганнях світу (наприклад – Міжнародний конкурс імені Р. Шумана) володаркою першої премії (1956). Також Чжоу Гуань Жень є авторкою багатьох перекладів для фортепіано інструментальних творів китайської народної музики, серед яких найбільш значним є цикл «Варіації на теми народних мелодій північного району Шаньсі». У практиці китайських композиторів цей твір постає однією з перших спроб наслідування засобами

фортепіано звучання традиційних струнних інструментів піпи та сони [19, с. 129].

Лі Ін Хай (1927 – 2007) – випускник Шанхайської консерваторії з композиції та музикознавства. Його творчі зацікавлення багато років були спрямованими на дослідження регіональної музичної народної творчості. Результатом багатолітніх досліджень стало видання у 1975 р. праці «Тональність і гармонічна мова мелодій народності Хань». У композиторській практиці результати опрацювань зразків народної музики втілились у виданні фортепіанних транскрипцій ханьських інструментальних п'єс для гуциня «Місячне сяйво і квіти на весняній ріці» та «Три прощання із заставою Янгуань».

Ван Цзянь Чжон (нар. 1933 р.) – один з найпопулярніших китайських композиторів, закінчив консерваторію у Шанхаї. Від 1950 р. працює професором Шанхайської консерваторії по класу композиції і фортепіано, а також спеціальним композитором Центрального оркестру Шанхаю, для якого створив фортепіанні аранжування китайських народних пісень та інструментальних мелодій. Завдяки винятковій мальовничості його твори здобули всенародне визнання, а використання складних технічних виконавських прийомів і, як наслідок – особлива віртуозність стилю, сприяли включенню його аранжувань і транскрипцій до обов'язкових творів у програми всіх конкурсів піаністів, що проводяться в Китаї [15, с. 67], наприклад – Міжнародний конкурс піаністів, який щорічно проводиться Всекитайською асоціацією музикантів у Пекіні; Міжнародний конкурс юних піаністів імені Ф. Шопена (м. Фошань); конкурс піаністів Асоціації музикантів провінції Сичуань. Найбільш престижним у Китаї є Міжнародний конкурс піаністів у Сямені (провінція Фуцзянь), що входить до складу WFIMS (Всесвітньої федерації міжнародних музичних конкурсів). Серед найбільш показових творів композитора – аранжування народних інструментальних мелодій, у яких спостерігаємо перевагу тяжіння композитора до втілення образів природи: «Ріка Люйян», «Сто птахів, що вклоняються феніксу», «Про зимову сливку»,

«Червоні квіти на горі», «Радість свободи», «Кольорові хмари в місячному сяйві», «Тричі розквітають квіти муме» та ін.

Ван Лісань (1933 – 2013) – навчався композиції у Шанхайській консерваторії. У творчості продовжував розвивати навички, отримані від своїх учителів Арзумінова і Сан Тона – одного з перших китайських композиторів, що виявив особливе зацікавлення модерними композиторськими прийомами Заходу і перший серед композиторів Китаю, що створив ряд творів, повністю витриманих у додекафоній техніці. Від 1957 р. Ван Лісань працював на посаді ректора Харбінського педагогічного університету і активно сприяв розвитку фортепіанного виконавства та композиторської творчості на півночі Китаю. Серед аранжувань композитора – шедеври, що увійшли до концертного не лише національного, але й світового виконавського репертуару: варіації «Голуба квітка» (1953), сюїта «Живопис Хігашиям» (1979), у яких поєднано риси імпресіоністичної стилістики європейського мистецтва з музичним матеріалом китайських традиційних творів.

Чу Ван Хуа (нар. 1941 р.), навчався у Пекінській центральній консерваторії, у 1982 р. виїхав до Австралії для вивчення у Мельнбурзькому університеті техніки сучасної композиції. Там створив дві Симфонічні поеми, за які був нагороджений преміями на міжнародних конкурсах творів сучасних композиторів. Неперевершеними серед його фортепіанних творів стали аранжування мелодії для ерху Хуа Янь Цзюня «Відображення місяця у двох джерелах» та народної інструментальної мелодії «Ріка Люйян». В народному виконанні мелодія була створена для великої бамбукової сони та давнього ударного музичного інструмента сабаї (що належить до роду брязкальця, яке виготовлювали з двох дерев'яних паличок, з'єднаних металевими кільцями (Додаток В, № 10)). Обидва аранжування створені у стилі імпресіоністичних замальовок.

Загалом творчість згаданих найбільш яскравих композиторів (а також багатьох інших, серед яких – Чжу Сяююй (*Zhu Xiao Yu*), Ван Убей (*Wang Ubei*), Ньє Ер, Вей Юань (*Wei Yuan*), Цзянь Цзин (*Jiang Zing*), Ін Ченьзун, Хуан Ань

Лунь та ін.) в галузі фортепіанних опрацювань традиційних інструментальних мелодій дозволила значно збагатити китайську фортепіанну музику високохудожніми творами і зробити значний внесок у загальний розвиток китайської музичної культури. Робота в жанрах аранжувань і транскрипцій сприяла пришвидшенню процесів інтеграції національної та західної музичних традицій у творчості китайських композиторів.

Тематика аранжувань і транскрипцій інструментальної музики представлена в творчості китайських композиторів у різноманітних аспектах: давні танцювальні мелодії, танцювальні мелодії з балетних номерів традиційних опер, замальовки картин природи, музика для чаювання. Окремою галуззю у розділі буде виділено музичний тематизм творів, властивих лише китайській культурі – театралізованих переказів пінтань і зразкових революційних вистав.

3.1.1. Фортепіанні аранжування і транскрипції танцювальних мелодій

Звертаючись до фортепіанного опрацювання зразків народної інструментальної музики, виявлено, що однією з найтиповіших ознак при створенні аранжувань і транскрипцій стало звернення композиторів до давніх і сучасних *танцювальних мелодій*. Безліч таких мелодій було запозичено з традиційних китайських опер – жанру, що сформувався у VIII ст. і до початку XX ст., розвиваючись на місцевих фольклорних джерелах і музично-театральних традиціях кожної окремої провінції, отримав значний розвиток. Тут знову пригадаємо висловлювання І. Ляшенка про значення перших паростків музичного професіоналізму, які з'являються в надрах усного музично-поетичного висловлювання і у професійному виконанні природно пов'язуються з процесом використання народної, зокрема інструментальної імпровізації [120, с. 143-144].

Серед існуючих понад 360 видів китайської опери найбільш досконалими, розвинутими і самобутніми залишаються пекінська, сичуаньська, куньшанська, та пінцзюй опери. У XX ст. багато найулюбленіших

інструментальних уривків з них поширилось усім Китаєм і стало основою творів професійних композиторів. Використання тематичного матеріалу різнохарактерних і різножанрових інструментальних мелодій з традиційних опер, що незалежно зароджувались і побутували у кожній із провінцій Китаю, а також врахування фактору особливої видовищності національного театрального музичного мистецтва у процесі створення фортепіанних аранжувань і транскрипцій сприяло посиленню досконалості, художньої краси і образності цих мелодій. Важливим при цьому виявилось їх опрацювання засобами нового інструментування.

До одного з кращих зразків належить аранжування «Енергійного танцю Золотого змія» Ван Убея (2009) на тему мелодії з Пекінської опери «Даобабан». Дуже темпераментна фольклорна мелодія з місцевості південної частини ріки Янцзи у характерному перемінному метрі відтворює полум'яно-енергійну картину свята човнів «Дуанью».

Згідно з народно-обрядовими традиціями, човни виготовлялись у формі голови і тіла дракона. Веслярі човнів, що змагались між собою, співали енергійну мелодію, а передній з них, щоб підтримати енергійний настрій і посилити темп перегонів, відбивав ритм на барабані. За давніми легендами й переказами команда, що перемагала, приносила людям врожай і щасливе життя.

Ван Убей. «Енергійний танець Золотого змія»

The musical score is presented in two systems. The first system, starting at measure 18, shows a treble clef with a melody of eighth and quarter notes, and a bass clef with a steady accompaniment of chords. The second system, starting at measure 21, continues the melody and accompaniment. The notation includes various rhythmic values and chordal structures typical of a piano arrangement of a traditional Chinese melody.

Наведена танцювальна фольклорна тема «Енергійний танець Золотої змії» з Пекінської опери стала джерелом опрацювань у творах багатьох композиторів. Вперше до цієї популярної танцювальної мелодії з опери «Даобабан» у 1934 р. звернувся Ньє Ер (автор музики гімну КНР), здійснивши її переклад для оркестру народних інструментів. На початку 1950-х рр. з'явилися перші фортепіанні аранжування: Ван Убей, додавши вступ, у якому відтворено гру весляра на барабані, створив п'єсу для фортепіано; Ньє Ер на основі теми танцю Змія – невеличку п'єсу для двох фортепіано; Вей Юань переклав цю ж мелодію для фортепіано в 4 руки. У цьому творі композитор значно відхилився від музичного матеріалу першоджерела, вніс ряд суттєвих авторських змін до мелодії танцю Змія, увів нові сюжетно-тематичні епізоди та використав елементи інших танцювальних мелодій свята Дуанью, завдяки чого його п'єса набула яскраво виражених рис самостійного, насиченого прийомами високої технічної віртуозності і концертності твору. Зважаючи на це твір, традиційно названий композитором аранжуванням, залучаємо до жанру вільної транскрипції. Такий висновок аргументуємо, виходячи з визначення сутності жанрів: аранжування – як перетворення одноголосної мелодії на багатофактурний виклад при *дбайливому збереженні* первісного музичного образу; транскрипції – що не передбачає суворого дотримання музичного матеріалу оригіналу, а *вільної його переробки*. У наведеному випадку Вей Юань розпоряджається темами вільно і розвиває їх індивідуально. За сутністю транскрипція є віртуозною переробкою твору, яка найчастіше перетворює оригінал у блискучу концертну п'єсу. Твір Вей Юаня вважаємо «вільною транскрипцією» завдяки віртуозності (у порівнянні з оригіналом) версії, уведенню нових тем, а також значним фактурним, метроритмічним та гармонічним змінам. За сутністю, це новий твір на задану тему, що, згідно жанру «транскрипція», відображає індивідуальну манеру композитора і містить композиційні прийоми його стилю.

На створення фортепіанних аранжувань китайських композиторів особливо надихали також *танцювальні мелодії балетних номерів з опер*,

зокрема з опери «Біловолоса дівчина» (або «Сива дівчина», 1945). Створення музики до цієї вистави є ще одним прикладом праці великого колективу авторів: Ма Ке (*Ma Ke*), Чжан Лу (*Zhang Lu*), Цюй Вей (*Qu Wei*), Лю Чі (*Liu Zhi*), Чень Цзи (*Chen Zi*), Хуан Цзи (*Huang Zi*), Сян Оу (*Xiang Ou*). Мелодія танцю «Червоні стрічки» є основою характеристики образу Біловолосої дівчини і відображає почуття скорботи та горя знедаланої сироти, що втратила маму. Аранжування на тему її танцю у формі варіантної тричастинної форми здійснила Цзянь Цзин (1952; *Jiang Qing*), Ін Ченьзун – аранжування на танцювальну тему балетного номера «Віє північний вітер» (1976).

3.1.2 Аранжування інструментальних мелодій для чаювання

У фортепіанній спадщині китайських композиторів окремою самостійною галуззю є створення аранжувань на мелодії інструментальних композицій, пов'язаних з тематикою збирання чайного листя, чаювання і проведення чайних церемоній. У Китаї ще від часів функціонування Великого чайного шляху як окремий вид творчості сформувалось виконання безлічі дуже довготривалих, неквапливих, спокійних за характером, сповнених імпровізаційності інструментальних мелодій, пов'язаних з чайною тематикою. Ці мелодії, настроєвий та образний стрій яких відповідав створенню необхідної атмосфери, призначались виключно для чайної церемонії, що тривала декілька годин і перетворилась у побуті китайців у невід'ємний атрибут їх життя. Церемонії приготування чаю та безпосереднього його пиття були запроваджені ще в I ст. до н.е., в часи династії Хань і «з побутового процесу поступово перетворились на вишукане проведення часу в досягненні почуття спокою та внутрішньої гармонії, у розгорнену, насичену музичним супроводом театралізовану виставу» [22, с. 16]. Метою музичного супроводу під час чаювання було прагнення створити атмосферу естетичності, спокою, усамітнення, насолоди й наближення до природи, що в поєднанні сприяло створенню властивого китайцям стану неквапливого розмірковування і медитативності.

Багато з національних інструментальних п'єс не були створені конкретно для ритуалу чаювання. Та з плином часу величезна кількість з них, завдяки світлому спокійному настрою і дуже позитивному образному підтексту, що допомагав позбутись думок про життєві негаразди і сприяв порушенню думок про духовну сферу, згодом почала відокремлюватись й укладатись у важливу самостійну галузь народного музикування. Твори окресленої тематики було об'єднану назвою «Гун фу ча» (мистецтво чаювання). Від середини ХХ ст. з розвитком фортепіанної композиторської творчості мелодії у стилі «Гун фу ча» стали об'єктом уваги композиторів у сфері фортепіанних аранжувань.

Першими, хто звернулись до фортепіанних аранжувань цих народних інструментальних «релаксаційних» мелодій, стали композитори Тайваню. Вони об'єднували пов'язані з чайною тематикою інструментальні мелодії у великі цикли, надавши цьому виду творчості узагальнену назву «Музика до чаю». Серед перших композиторів – Ши Вейлян, Ши Цзеюн, Лю Чі. До них швидко приєднались композитори Південного Китаю – місцевості, де проростають і вирощують кращі, елітні сорти – Ян Веньтао і Лю Фуань.

Найбільш досконалими і популярними серед зразків подібних аранжувань є п'єса «Чай і метелики» Ян Веньтао (1953; *Yang Wenthao*) та наближена до сюїтної форми з варіаційним розвитком теми фортепіанна п'єса Лю Фуаня «Танцювальна музика під час збирання чаю» (1956), у якій композитор аранжував теми народних пісень і танцювальних мелодій відповідного обряду рідного Південного Китаю – одного з найважливіших районів вирощування і виробництва чаю.

Незважаючи на мінорне забарвлення пентатонічного ладу (*e-moll*), мелодія п'єси передає настрої радості праці (незмінна особливість китайських пісень хао-цзи і танців трудової тематики) і враження відчуття великої кількості сонця і повітря. Це досягається методом використання низки сонористичних прийомів (незаповнені квінти та октави, вживання великої кількості пауз в партії лівої руки, орнаментальне розцвічування мелодики у найвищих регістрах фактури фортепіано). У танцювальній мелодії немов візуалізовано танцювальні

рухи обережного вкладання чайних листків у кошик, що підкреслено ритмічною формулою в кінці кожної тритактової фрази.

Лю Фуань. «Танцювальна музика під час збирання чаю»

采茶扑蝶

Allegro

福建民歌
刘福安1956年编曲
塞外孤笛制谱

Piano

7

3.2 Втілення мелодій специфічних моделей китайської творчості як відображення особливостей національної культури

3.2.1 Роль транскрипцій тем зразкових революційних вистав у розвитку фортепіанної творчості композиторів Китаю у період Культурної революції

Досліджуючи типологічні особливості фортепіанних обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів, неможливо оминати галузь транскрипцій, створених на матеріалі музичних тем зразкових революційних вистав – традиції, яка розпочалася в роки Культурної революції і відіграла важливу роль у збереженні фортепіанної творчості композиторів у цей складний для китайської культури період, а також у відродженні фортепіанної творчості після її закінчення.

У період Культурної революції (1966 – 1976) музика була покликана слугувати ідеалам політики Комуністичної партії. Було прийнято ряд документів про заборону виконання усіх творів зарубіжних композиторів і більшості творів китайської народної і професійної музики, створеної до 1966 року. Значна частина цих творів підлягала безповоротному знищенню. Дозволеними були лише музичні композиції, покликані слугувати тлом політичних гасел китайського керівництва.

У музичному мистецтві цей період позначився закриттям ряду вищих музичних навчальних закладів та розформуванням музичних професійних та самодіяльних колективів. Більшість професорів консерваторій було страчено, інших скеровано на «трудова перевиховання». Музикантам замість продовження педагогічної, композиторської та концертно-виконавської діяльності довелось працювати у колгоспах, на заводах та будівництвах. Із семи існуючих консерваторій в цей час лише три частково продовжували функціонувати (Пекінська, Шанхайська і Тяньцзиньська). Програму навчального процесу в них було спрощено і скорочено до 2 – 3-х років навчання, під час яких половина навчальних годин була присвячена трудовому вихованню студентів та професорів і розучуванню патріотичних пісень.

Ставлення до фортепіано було ворожим, виголошувалось про «неприйнятність вивчення європейської музики» [116, с. 112], про «виховання у населення буржуазного світогляду засобами слухання творів європейських композиторів і гри на європейських інструментах» [21, с. 207]. Це призвело, зокрема, до штучного призупинення розвитку фортепіанного мистецтва і тенденційності у створенні репертуару.

Радикальні зміни в ідеології країни диктували необхідність створення нового мистецтва, яке б відповідало вимогам часу. Виведенню фортепіано з «облогового» становища, крім дозволених фортепіанних перекладів хорових од партії та революційних і патріотичних пісень, у значній мірі сприяло виникнення нового жанру – транскрипцій мелодій «зразкових» революційних

вистав, розвитком якого опікувалась дружина очільника держави Мао Цзедуна, Цзян Цин.

Революційна зразкова вистава – особливий, знаковий вид мистецтва доби Культурної революції, що включала виконання пісень і маршів, у яких оспівувались високі почуття любові до Батьківщини, героїчні та патріотичні образи, широта душі шляхетних китайських людей та їх прагнення віддано служити своєму народові. Знання мелодій зразкових революційних вистав ставилось за обов'язок для усього населення, тому на підприємствах було встановлено традицію систематичного перегляду таких вистав та організації великих колон трудівників, які, маршуючи вулицями, виконували мелодії з них. Для ширшого ознайомлення трудівників із сюжетами та музикою цих вистав від 1973 р. було запроваджено їх екранізацію і безперервний показ у кінотеатрах [237, с. 217]. Після закінчення Культурної революції зразкові революційні вистави втратили актуальність і відразу припинили своє сценічне та екранізоване життя, а широковідомий і повсюдно охоче виконуваний музичний матеріал їх патріотичних мелодій залишився у пам'яті людей як відлуння епохи. Музично багатий матеріал з цих вистав став основою різноманітних фортепіанних перекладів і транскрипцій.

Користуючись силою власної влади, Цзян Цин реалізовувала ідеологічні вказівки партії, використовуючи силу емоційного впливу сюжетів і музики моделі зразкової революційної вистави. Ще до Культурної революції Цзян Цин стала відомою актрисою у Китаї, пристрасно вивчала марксизм і під артистичним іменем Лань Пін багато знімалась у патріотичних антияпонських фільмах. Входячи до складу вищих ешелонів влади Китаю і очолюючи роботу з питань розвитку культури і мистецтва, вона відіграла значну роль у керівництві справами Культурної революції. За ініціативи Цзян Цин було організовано вилучення з ужитку «інструментів буржуазного світу», а також «чистку» творчості композиторів, репертуару театрів, концертів та радіопередач, залишаючи лише «зразкові» твори [27, с. 247 – 307]. Проте не слід забувати дії в галузі культури Китаю наступників Мао – голови КНР Лю Шаоци та

політика-реформатора Ден Сяопіна, які, використовуючи авторитет партії, теж контролювали настрої суспільства.

Зразкова революційна вистава створювалась за традиціями пекінської музичної драми *цзинцзюй*, у якій органічно поєднувались декламування літературно-поетичних творів, музика, танець, живопис, акробатика, грим та ушу (китайське бойове мистецтво). До складу оркестру опери входили різноманітні національні струнні, духові та ударні інструменти, диригент був відсутній, а його роль виконував барабанщик. Із появою моделі зразкової революційної вистави до складу оркестру було додано окремі європейські інструменти (арфа, труба, тромбон, туба), тому участь диригента стала обов'язковою.

Поява нового жанру музично-сценічного мистецтва виникла як наслідок змін в ідеології керівництва Китаю, коли було виголошено думку про необхідність оновлення музично-театральних творів у зв'язку з тим, що вони мають найбільшу здатність емоційного впливу на суспільство, а сюжетика окремих з них у даний період виявляється найбільш актуальною. Реорганізація музично-театрального мистецтва розпочалась вже на передодні Культурної революції: у 1958 р. в Пекіні відбувся огляд, на якому було представлено 25 видів китайської традиційної опери у виконанні 37 оперних труп [67, с. 1]. Міністерством культури Китаю було запропоновано оновити традиційне оперне мистецтво актуальними сучасними сюжетами. У 1965 р. Цзян Цин переглянула шанхайську оперу «Червоний ліхтар» і запропонувала створити на її основі нову модель вистави в дусі сучасних вимог. Результатом цього стала поява перших прикладів зразкових революційних вистав «Легенда про червоний ліхтар» і «Шацзябан».

Зразкова революційна вистава набула відмінних від пекінської музичної драми рис, найбільш істотними серед яких стала заміна традиційних класичних сюжетів, давніх національних мелодій, специфіки елементів національних костюмів та гриму використанням революційних і патріотичних пафосних пісень про героїв, що, немов, зійшли з плакатів. Такі вистави нагадували

широко розповсюджені під час Культурної революції агітаційні плакати, наприклад: «Просувайся крізь шторм слідами голови Китаю Мао!», «Не потерпимо посягань на територію Китаю!», «Непримиренно критикуємо прояви контрреволюційної ревізійської лінії в літературі та мистецтві!» та ін. Завдяки лаконічності, закличності та агітаційності, плакати відображали дух часу та звичаї правлячого режиму і вважалися найбільш дієвим способом агітації. Подібного емоційного впливу вимагалось й від вистав оновленого музично-театрального мистецтва.

З великої кількості створених в роки Культурної революції зразкових революційних вистав лише 8 з них вважались досконалими і вартими наслідування «моделями». До них належать шість опер («Легенда про червоний ліхтар», «Місто Шацзябан», «Спритне захоплення Тигрової гори», «Ода Драконовій ріці», «У доку», «Рейд підрозділу Білого Тигра») та два балети («Біловолоса дівчина» і «Червоний жіночий загін»), які й отримали визначення «зразковий», «модель». Слід зауважити, що перша професійна балетна школа була створена у Китаї 1954 р., а перша професійна балетна трупа Китаю – напередодні Культурної революції у 1959 р. Тому тим більше показовим є залучення у процес створення зразкової революційної вистави балетного мистецтва, що увібрало в себе філософію рухів національних традицій придворних та народних танців, елементів бойового мистецтва і традицій класичного балету.

Уперше термін «зразкова революційна вистава» з'явився в газеті «Визволення» (1965) щодо опери «Легенда про червоний ліхтар». У статті вказувалось, що «це – справді найкраща, відмінна модель пекінської опери, яка є революціонізованою в дусі сучасних вимог Музику вистави повинні серйозно вивчити усі» [67, с. 1]. Цзян Цин дуже схвально відгукувалась про оперу «Легенда про червоний ліхтар», що забезпечило творові право на велике життя на театральних сценах усього Китаю, а термін «зразкової моделі революційної вистави» назавжди увійшов до ужиткової та музикознавчої практики.

Наприкінці 1960-х років у пошуках потрібних мелодій, яких вимагало керівництво держави, увагу китайських композиторів привернули надзвичайно популярні і емоційно сильні теми революційних мелодій з цих вистав. Зокрема, у фортепіанній творчості вони стали чи не єдиним джерелом інспірації при створенні фортепіанних транскрипцій. Першою серед них стала транскрипція на тему з вистави «У доку» композитора Тань Міцзи для фортепіано і струнного квінтету (1968). Поява цього твору вважається початком розвитку нового у китайській композиторській творчості жанру – фортепіанні аранжування⁴⁹ тем зразкових революційних вистав.

До найбільш високохудожніх зразків належить також фортепіанна транскрипція Інь Ченьзуна, створена на матеріалі пісні «Бути такою людиною, як він» з опери «Легенда про червоний ліхтар» (1969). Коли Цзянь Цинь вперше почула цей твір у виконанні композитора – видатного піаніста-віртуоза, була надзвичайно вражена новим, емоційно сильним звучанням відомої патріотичної мелодії, виконаної на європейському інструменті. Під впливом емоційного враження вона свій дозвіл на публікацію транскрипції. Завдяки високій оцінці Цзянь Цинь, фортепіанні транскрипції мелодій зразкових революційних вистав, хоча й дуже обмежено, все ж стали дозволеними у китайській виконавській та композиторській практиці цього періоду, а сам інструмент отримав негласний дозвіл на існування у Китаї і майбутній розвиток репертуару для нього.

У 1970-х роках з'явилися фортепіанні версії інших уривків зі зразкових революційних вистав, які можемо систематизувати у трьох жанрових різновидах: сольні фортепіанні твори; як фортепіанний супровід до танцювальних номерів або сольних вокальних творів; інструментальні камерно-ансамблеві композиції, у складі яких до провідної партії фортепіано довільно додавались національні струнні, духові та ударні інструменти.

Провідне місце серед них займають сольні фортепіанні транскрипції Чжао Сяошен на мелодію танцю «Літаючі хмари» з опери «Ода Драконовій ріці» та пісні «Сонце освітлює шлях перед грудьми» з опери «Спритне

⁴⁹ У той період усі опрацювання музичного матеріалу все ще продовжували визначатись як аранжування.

захоплення Тигрової гори» (1974). Результатом співпраці Лю Шикуня (*Liu Shikun*) та Чу Ван Хуа стала фортепіанна транскрипція пісні «Пролити кров, щоб написати навесні і восени» (китайською – 甘洒热血写春秋) з опери «Спритне захоплення Тигрової гори» (1976).

Показовим зразком у китайській фортепіанній літературі, що вирізняється досконалістю форми, естетичною красою музики та оригінальністю індивідуального трактування теми з балету «Червоний жіночий загін» стала однойменна транскрипція Ду Мінсіня (1975). У виставі, що є балетною версією зразкової революційної вистави «Легенда про червоний ліхтар», органічно поєднались риси східного та європейського танцювального мистецтва. Особливої популярності балет здобув після 1972 р., коли був представлений президентові Америки Р. Ніксону під час його візиту до КНР. Незважаючи на те, що вистава до теперішнього часу входить до числа найбільш відомих і виконуваних у світі балетних творів, а його постановки вже впродовж півстоліття незмінно збирають переповнені зали, версія фортепіанної транскрипції Ду Мінсіня, як кращого зразка у розглядуваному жанрі китайської фортепіанної музики, все ще залишається маловідомою⁵⁰.

У сюжеті та музичному матеріалі вистави на основі історичних фактів, що мали місце в Китаї у 1930-х роках, відтворено картини трагічної боротьби комуністів за визволення Китаю від японських поневолювачів. Активною учасницею цих подій стала сільська дівчина У Цин Хуа, яка приєдналась до загону китайської Червоної армії і допомогла знищити поміщиків на острові Хайнань. Музика пройнята романтикою революційних подій та патріотичних настроїв.

Як і в хореографії вистави, де органічно переплітаються елементи європейського балету з традиціями китайського національного танцювального мистецтва, так і в музичній мові фортепіанної транскрипції сюїти Ду Мінсіня

⁵⁰ З метою популяризації даного твору композитора і розширення серед українських шанувальників знань про фортепіанні шедеври китайської композиторської спадщини автор роботи подарувала бібліотеці ЛНМА ім. М. В. Лисенка екземпляр нот, а також виконала у Львові фортепіанну сюїту Ду Мінсіня (2017).

поєднано елементи китайської традиційної музики та європейської імпресіоністичної колористики.

Транскрипція Ду Мінсіня є сюїтою, до якої увійшов матеріал семи номерів балету:

1. Змагання Червоного жіночого загону.
2. Танець червоноармійців з великими мечами.
3. Вступ У Цин Хуа до жіночого загону.
4. Армія і народ – єдина сім'я.
5. Веселі жінки-бійці.
6. Пожертва Хуан Чан Цин.
7. Сміливо вперед!

Оригінальним під оглядом вирішення тембральних особливостей транскрипції став підхід до семантики інструментального інтонування, нескінченного розмаїття інструментальних фарб (у партитурі балету використано ряд солюючих народних інструментів, серед яких – сона, ерху, сяо та багато ударних) у поєднанні з прийомами, що вже стали традиційними для стилістики китайських композиторів другої половини ХХ ст. – використання сонористичних можливостей фортепіано і збагачення технічних виконавських прийомів шляхом наслідування його засобами звучання народних інструментів.

При створенні транскрипції для композитора важливими стали висловлювання двох західних композиторів-модерністів [174, с. 59], яких він вважав особистими творчими наставниками. Серед таких – вислів Антона Веберна, що «Музика – це мова. Людина висловлює цією мовою думки; але не такі, які можна перекласти на мову понять, а музичні думки» [71, с. 216]; і Арнольда Шенберга стосовно багателей А. Веберна, що в них «кожен погляд стає поемою, а кожен подих звучить як роман» [89, с. 102]. Керуючись цими думками, Ду Мінсінь точно і дуже влучно відтворив портретні характеристики та емоції персонажів. Для цього він використав особливі артикуляційні прийоми як спосіб утворення звуку, поєднуючи колористичні ефекти гри на національних китайських та європейських академічних інструментах. У

партитурі балету використано 22 тембри інструментів: китайських (ударних та струнно-щипкових) і європейських (струнно-смичкових і духових).

Подібне змішування тембрів традиційних інструментів у поєднанні з тембрами окремих духових та струнних інструментів європейського симфонічного оркестру в практиці китайських композиторів до середини 1970-х рр. вважалось недопустимим. Це трактуємо як нову якісну зміну у підході до вибору засобів музичної виразності та полегшення сприйняття складної оркестрової партитури, коли головною умовою стає принцип паритетності оркестрових голосів та їх темброва і метроритмічна синхронність. Враховуючи ці фактори, фортепіанна транскрипція Ду Мінсіня уможливує існування множинності варіантів її виконання. Цей висновок також можна зробити стосовно усіх інших творів китайських композиторів, в основі яких лежить метод наслідування звучання традиційних інструментів і звуків природи.

3.2.2 Втілення національної музично-театральної традиції пінтань у фортепіанних транскрипціях

Досліджуючи типологічні особливості фортепіанних аранжувань і транскрипцій творів інструментальної музики, неможливо оминати також галузь втілення в них мелодій з театралізованих переказів – особливого виду творчості китайського народу, що отримав назву *пінтань*⁵¹. Як основа тематизму для транскрипторської роботи, дана галузь фортепіанної творчості композиторів Китаю ще не розглядалась в китайському та українському музикознавстві.

Пінтань – це мистецтво виконання стародавніх переказів-монологів *пінхуа* на діалектах етносу у, серед яких сучжоуський⁵² є найбільш шанованим. У Китаї віддавна побутували синтетичні жанри, що об'єднували різні види творчої діяльності. У мистецтві *пінтань*, що виникло на початку ХХ ст.,

⁵¹ Пін – дослівно означає «говорити», «розповідь»; тань – «спів у супроводі традиційного інструмента».

⁵² Термін «сучжоуський діалект» походить від місцевості Сучжоу.

синкретизм знайшов яскраве відображення, а самі *пінхуа*⁵³ виконують спеціально підготовлені актори, що володіють (подібно, як в традиційній опері) мистецтвом поєднання співу, жестів, танцю, гри на музичних інструментах і розповіді-монологу. Користуючись словом та жестами, у прозі від третьої особи вони розповідають про події, вставляючи від перших осіб наспівно-віршовані монологи зображуваних героїв. Періодично змінюючи голос, актори упродовж розгортання сюжету грають ролі різних дійових осіб (чоловіків та жінок), відбиваючи дерев'яним брусом ритм і найбільш важливі місця сюжету. Під час розповіді оповідач приділяє особливу увагу створенню віршованого, сповненого імпровізації пісенного номера та танцю у власному супроводі піпи або саньсяна. Таким чином, виконавець, використовуючи елементи традиційної опери, вишуканість власного виконавства і майстерні перевтілення, створює різноманітні образи і передає слухачам ідею переказу [26, с. 15].

Серед неперевершених зразків опрацювання літературних текстів і музичного матеріалу пінтанів з їх оригінальною інструментальною мелодією, частими змінами ритмів та музичних тем є транскрипція Ван Цзянь Чжона «Діє ліянь хуа» («Метелик, закоханий у квіти». Додаток С, №6).

«Діє ліянь хуа» – назва дуже поширеної народної інструментальної мелодії, традицію вивчення якої було започатковано у придворних школах ще від початку панування династії Цин (перша половина XVII ст.). Період правління Циньської династії в історії розвитку музичної культури Китаю позначений особливим розквітом придворної інструментальної музики, що став кульмінацією розвитку міської музичної драми і часом появи пекінської музичної драми *цзиндцзюй*. Упродовж століть анонімні композитори на тему цієї мелодії створили чимало композицій для піпи, сони, саньсяна, а від середини XX ст. вона стала основою композицій для фортепіано ряду професійних композиторів, кращим зразком серед яких є транскрипція Ван Цзянь Чжона (1976).

⁵³ Термін «пінхуа» має декілька тлумачень: народний переказ історичних подій; мистецтво переказу; один з китайських діалектів (район південної провінції Гуандун).

У перекладі «Діє лянъ хуа» означає «Метелик, закоханий у квіти». Це один з найвідоміших текстів китайських легенд, відображених у професійній музиці Китаю, зокрема, у концерті «Метелик, закоханий у квіти» Чен Гана (*Chen Gang*) і Хе Чжан Хао (*He Zhan Hao*) для скрипки з оркестром. Сама назва інструментальної мелодії викликає уяву про мальовничий пейзаж, сповнений сонця, яскравих кольорів, солодкої насолоди й ласкавості. Але слова назви мелодії для творів композиторів значення не мали. У китайській поетичній творчості під даним словосполученням («діє лянъ хуа») узагальнено особливий тип віршування, який вказує на специфічну форму римування тексту.

У 1957 р. Мао Цзе Дун, сумуючи за померлою дружиною, написав до давньої інструментальної мелодії своєрідно віршований текст:

*Ми обидва втратили найдорожчих людей,
Їх героїчні душі злітають у захмарену вишину.
Я запитав у Аполлона, що мені залишилося?
Та він лише тримав у руках солодке османське вино.
Самотня Артемід, розгладжуючи широкі рукави,
Почала танцювати свій танець для героїчних душ, що на небі.
Раптом ми почули про перемогу у війні.
Лише сльози, немов краплі дощу, падали з неба⁵⁴,*

до якого сучжоуський⁵⁵ сказитель легенд пінтань, Чжао Кай Шен, додав свою театралізовану версію виконання. Саме ця версія змісту тексту до давньої мелодії стала основою створення транскрипції Ван Цзянь Чжона.

Порівняно з сучжоуським пінтаном, фортепіанна транскрипція Ван Цзянь Чжона видається більш розлогою і глибшою за змістом. Це фортепіанна сюїта, що утворена шляхом додання двох нових розділів та коди. Яскраві музичні образи створено засобами фактури, яка, охоплюючи усі регістри фортепіано, є дуже об'ємною. В окремих розділах сюїти використано ритміку бао-бан з традиційної Пекінської опери, чимало поліфонічних елементів та технічних виконавських прийомів, що сприяють наслідуванню звучання китайських

⁵⁴ Переклад українською мовою здійснила Янь Чжихао.

⁵⁵ Сучжоу – одне з найбільш давніх міст Китаю, яке у VI ст. до н.е. було столицею князівства У.

народних інструментів піпи, сони, гуциня, а також співу птахів. Твір насичений пишними мелізматичними прикрасами, складною ритмікою (рясні синкоповані фігури, септолі та нове молі, частою зміною тональностей та динаміки.

Поєднуючи у транскрипції основи китайської музичної лексики з європейською, Ван Цзянь Чжон створює свій індивідуальний стиль: суміщає пентатонічний звукоряд з елементами розширеної тональності, використовуючи багато паралельних кварт, квінт і акордів нетерцієвої будови. Незважаючи на поєднання основ національної та європейської музичних традицій, Ван Цзянь Чжон використовує прийоми, типові для європейської музики, лише для підпорядкування їх національним завданням. Наведений приклад є показовим зразком синтезу образної сфери твору з концептуальними конструктами національної філософії.

Транскрипція Ван Цзянь Чжона є достатньо складною для виконання і вимагає від піаніста особливої віртуозності, вміння переорієнтувати увагу, згідно з насиченим сюжетом вірша Мао, на створення різноманітних, часом протилежних образів. Розглядаючи особливості музичної мови транскрипції, відзначимо оновлення ладової і гармонічної сфер, суміщення пентатонічного звукоряду і дванадцятитоновної системи люй з традиціями сучасної європейської композиторської техніки. Також цей твір є високохудожнім зразком, у якому органічно поєднались технічність виконання з відчуттям тонкої музичної поетики, відтворення специфічних прийомів гри на традиційних інструментах та вміння поратися в умовах калейдоскопічності образів даного театралізованого жанру.

3.3 Застосування прийомів наслідування тембрів національних інструментів

Однією з найважливіших стильових ознак творчості китайських композиторів в роботі над аранжуваннями і транскрипціями інструментальних мелодій є застосування прийомів наслідування звучання національних інструментів засобами фортепіано. При опрацюванні народних джерел

звернення до цих прийомів відразу стало типовою рисою і спільною ознакою стилістики китайських композиторів. Їх застосування надавало композиторам можливість не лише спростити сприйняття дуже відомих та улюблених мелодій шляхом наближення до автентичного тембрового забарвлення, але й привернути увагу до багатства виразових можливостей фортепіано.

До найбільш яскравих прикладів застосування прийомів наслідування тембрів національних інструментів є «Сюїта танцювальних мелодій із традиційних опер» Чжу Сяююя (1992). Сюїта є циклом, до якого увійшли три мініатюрні танцювальні мелодії з різних традиційних опер – Пекінської, Шеньсійської і Хенаньської. Коротко узагальнюючи риси відмінності та індивідуальності кожної з них, вкажемо на такі фундаментальні ознаки як манера співу та способи звуковидобування, відмінність пісенних і танцювальних традицій, особливості місцевих діалектів і у зв'язку з цим відмінності у способах віршоскладання та утворення мелодичних ліній, стиль і правила поведінки персонажів. Зважаючи на неможливість поєднання музичних номерів з різних оперних жанрів в одному творі, викликаних відмінними естетичними канонами та особливостями створення кожної з обраних регіональних традиційних опер, твір Чжу Сяююя є унікальним. Прагнення композитора здійснити експеримент у даній галузі виявилось у дотепному і логічному об'єднанні трьох непоєднаних регіональних стилів засобом наслідування на фортепіано тембрів традиційних інструментів, що були дуже широкоживаними у кожному з них. Перший номер запозичено з Пекінської опери, у якому композитор намагався відтворити звучання цзинху (пекінської скрипки), якій вторує тема ерху (друга скрипка), а також ритмічними засобами відтворити супровід ударних – гонгів, барабанів і сабаї (тріскачки). Другий номер є мелодією з дуже давньої Шенсійської опери *циньюань*, що зародилась ще в епоху Мін (XIV ст.). Музика танців цієї опери позначена простотою дуже активних рухів, тому виконується особливо голосно, а їх енергійній ритміці вторують удари сабаї і дяньюгу. Третій номер циклу запозичено з хенаньської

опери *юйцзюй*, танці якої характеризуються простотою мелодій з синкопованою ритмікою і супроводом тецина.

Серед найпоширеніших інструментальних творів Китаю, що зазнали в композиторській практиці найбільшої кількості аранжувань та перекладів, що відтворюють наслідування звучання національних інструментів, є мелодія «Відображення місяця у двох джерелах». Її автором став сліпий музикант, народний віртуоз на ерху Хуа Янь Цзюнь (1893 – 1950) на прізвище А Бін (сліпий музикант). Яскраво музично обдарований, він заробляв на життя виконанням у вуличних концертах різноманітних власних творів на ерху. У надзвичайно сумній і журливій мелодії втілено глибину почуттів її автора, який був дуже самотнім, любив життя, світло і сподівався на кращу долю. Хуа Янь Цзюнь розповідав про відтворення у мелодії власних емоцій від чудового пейзажу гір, річки, яких він не може побачити, про роздуми над своєю долею, і що його концерти на вулицях стали для нього «другим джерелом» (звідси й назва твору), у якому він черпає натхнення і сили до життя [235, с. 108]. У 1950 р. відбувся єдиний сольний концерт сліпого музиканта, під час якого було записано його мелодію в авторському виконанні. Знаменитий японський диригент Одзава Сейдзі⁵⁶, вперше почувши цей твір, розчулено промовив: «Емоційний стрій п'єси поранив душу, а назва найкраще відповідає її сутності і музичному образу» [109, с. 171].

Ерху – двохструнний смичковий інструмент, у народі його називають «китайською скрипкою», яку тримають вертикально, впираючи на коліно (Додатки В, № 11). Гриф ерху виготовлюється з особливих порід дерев – рожевих або чорних, а резонаторна коробка – зі шкіри змії. Ерху має дві металеві струни, звук з яких видобувається за допомогою спеціальним способом наканіфоленого смичка та притискання пальцями струн, не торкаючись грифу. Завдяки дуже м'якому й виразному тембру, що нагадує близький до фальцетного людський голос та способу звуковидобування за

⁵⁶ Одзава Сейдзі (нар. 1933 р. на території Китаю в Маньчжоу-Го) навчався у Японії та США. Працював з Гербертом фон Караяном, Ш. Мюншем, був другим диригентом у Л. Бернстайна в Нью-Йоркському філармонічному оркестрі і палким пропагандистом творів китайських композиторів у світі, серед яких «Відображення місяця у двох джерелах» Чу Ван Хуа.

допомогою обох боків смичка, на ерху легко можна досягнути бездоганного і безперервного легато. Особливості звучання інструмента надзвичайно точно відповідали прагненню Хуа Янь Цзюня відтворити стан замилювання природою незрячого самотнього музиканта, його філософських роздумів про красу світу, марність метушні, надмірних емоцій і сприяли чуттєвому змалюванню пейзажу та, навіть нічного аромату води та квітів.

У практиці китайських композиторів відомі приклади різних аранжувань цієї п'єси для фортепіано⁵⁷, одним з кращих серед яких є Чу Ван Хуа (1972; **Додаток С, № 8**). П'єса написана в розповсюдженій серед аранжувань подібного типу строфічно-варіаційній формі. Тема, що складається з трьох періодів і 4-х її варіантів: А – А₁ – А₂ – А₃ – А₄). Композитор намагався максимально відтворити характерні властивості звучання ерху – його особливе легато, податливість до барвистої мелізматики, пластичність звуковедення, що сприяє створенню ліричного тужливого настрою і звукового ефекту плинності води. Бажаючи підкреслити сонорно-колористичні можливості фортепіано, він густо застосовує прийоми *arpeggiato*, імітації теми, яку проводить у всіх шарах фактури, використовує акордовий виклад теми у всіх регістрах фортепіано, чимало секундових співзвуч, що створюють колористичний ефект полисків променів місяця у воді, а в кінці використовує сполучні ліги на *ppp* і *diminuendo*, що сприяють продовженню звучання кожного звуку пасажів, зв'язуючи їх у кластерну вертикаль.

Даний твір Чу Ван Хуа є показовим в сенсі вивчення семантики його музичної мови, яка відрізняється системою образної символіки, що характеризує китайську музичну культуру. Для відтворення особливостей звучання ерху, виконання п'єси «Відображення місяця у двох джерелах» у фортепіанному аранжуванні вимагає від виконавця особливої точності в інтерпретації образів цього твору, уваги до «вимови» фраз, їх інтонування, особливого виконання штрихів *legato* та *touché*, мелізмів і використання педалі.

⁵⁷ Найбільш відомими і виконуваними, крім твору Чу Ван Хуа, є аранжування Хе Чжан Хао (*He Zhan Hao*, нар. 1933 р.) і У Цзюцяна (*Wu Zu Qiang*, нар. 1927 р.).

Краса та особлива натхненність мелодії надихнула також багатьох інших композиторів Китаю на створення її перекладів та аранжувань для інших інструментів європейського симфонічного оркестру – скрипки, віолончелі, арфи, гобоя та саксофону.

Серед зразків мелодій для сони, зупинимось на фортепіанному аранжуванні Ван Цзянь Чжона «Сто птахів, що вклоняються Феніксу» (1973). Давня мелодія походить з південно-західного району Шаньдун, у якому виник цей різновид флейти. Композитор, прагнучи відтворити красу звуків співу такого великого різноманіття птахів і стану безмежного щастя, що охопило уявного героя твору, обрав метод найширшого застосування мелізматички. Даний твір є показовим в сенсі невикористання європейських технік і абсолютного збереження національних традицій – і щодо форми (варіантно-варіаційної $A+A_1+B_1+A_2+B_2+A_3+B_3+A_4+B_4+A_5+B_5$ +кода), і щодо засобів музичної виразності (фактури, ладової та метроритмічної організації, гармонічних утворень, елементів східної колористики мелодії). Фортепіанне аранжування «Сто птахів, що вклоняються Феніксу» називають «справжнім китайським фортепіанним твором», який у рейтингу популярності не має конкуренції. Вперше цей твір Ван Цзянь Чжона було виконано на X Міжнародному фестивалі молоді та студентів у Берліні (1973), на якому була присутня молодь зі 140 країн світу. На фестивалі, який проходив під гаслом «Молодь викриває імперіалізм», було прийнято «Послання молоді світу», у якому відзначався її великий внесок у міжнародний рух за мир. В ході концерту твір було виконано у двох версіях: спочатку в оригінальному звучанні на соні народним музикантом Жень Тунсяном, після чого прозвучала версія фортепіанного аранжування Ван Цзянь Чжона, яка викликала шквал бурхливих оплесків [169, с. 56]. Справжнє захоплення твором китайського композитора молоддю з усього світу відразу, у рік створення аранжування, сприяло його нечуваній популярності

Розглядаючи в цілому особливості музичної мови транскрипцій Ван Цзянь Чжона, відзначимо оновлення ладової і гармонічної сфер, суміщення

пентатонічного звукоряду і дванадцятитонової системи льюї з традиціями європейської композиторської техніки.

Як одну з кращих фортепіанних транскрипцій народних мелодій для струнно-щипкового інструмента піпи (Додаток В, № 12) розглядаємо транскрипцію Лі Ін Хая «Місячне сяйво і квіти на весняній ріці» (1975; Додаток С, № 7). Музика цієї народної інструментальної мелодії з північного Китаю⁵⁸ була відома ще від часів зведення Великої китайської стіни (246 – 207 рр. до н.е.). Вперше її переклад було здійснено у 1925 р. для оркестру народних інструментів. Від того часу мелодія цієї інструментальної п'єси отримала особливої популярності у всьому Китаї.

Оскільки характерною традицією у житті та побуті мешканців Піднебесної було слухання повільних мелодій, що виконувались дуже довго і неквапливо, в оригіналі мелодія виконувалась у максимально повільному темпі. Лі Ін Хай, опрацьовуючи улюблену мелодію, значно скоротив музичний текст оригіналу музичного твору, і поділив його згідно уявних образів природи на 10 невеличких частин, яким дав такі назви: «Флейти і барабани при заході сонця» (1 ч.), «Квіти на вітру» (2 ч.), «Місяць над горою Гуань» (3 ч.), «Сонце, що заходить» (4 ч.), «Осіньні листя клена» (5 ч.), «Пошуки в ущелині У» (6 ч.), «Мелодія сяє в лісі» (7 ч.), «Милування рікою» (8 ч.), «Пісня рибалок у сутінках» (9 ч.) і «Човен, що повернувся при заході сонця» (10 ч.). Транскрипція Лі Ін Хая створена у формі імпровізованої сюїти, усі частини якої розташовані за принципом чергування окремих образів картин природи і чергування контрастних настроїв, темпів, парних і непарних метрів. Твір вимагає від виконавця особливої чутливості та імпровізаційності у передачі цих змін образів і настроїв. На імпровізаційну свободу виконання налаштовує тематизм вступу, записаний композитором без визначеного розміру і тактових рисок, а також запропонованою ремаркою «*tempo a piacere*» (темп у своє задоволення).

⁵⁸ Першими її назвами були «Піпа з Сюньяну», «Сюньянська мелодія».

У різних частинах п'єси автор транскрипції засобами фортепіанної фактури, виконавських штрихів і використання колористичних прийомів імпресіоністичної техніки намагався відтворити звучання не лише піпи, але й ряду інших традиційних інструментів: сяо, гучженя, гуциня, барабанів та дзвонів. Виконавцям слід дуже гнучко змінювати темброві фарби: наприклад, у вступі передати звучання дзвонів і барабану, у наступних пасажах – відтворити, немов звуки течії води, пластичність звучання піпи і гучжена. Виконуючи твір, більшу увагу слід приділяти не гармонічним фарбам, а тембровій колористиці мелодії, кожна наступна частина якої відтворює картину нового пейзажу, зміни фарб сонця, що заходить, і місяця, що сходить. Твір виконується не за типом європейської сюїти. Перед початком кожної наступної частини виконавцеві слід немов відпочити і налаштуватись на інший колористичний тембр, засобом якого створюється новий пейзаж. Враховуючи індивідуальність інтерпретацій, виконання твору передбачає множинність їх варіантів.

Серед інших найбільш яскравих творів, у яких спостерігаємо тенденцію відтворення оригінальних прийомів техніки гри на національних інструментах – аранжування народної інструментальної мелодії для піпи «Облога з усіх боків», створеної колективом авторів, до складу якого увійшли Інь Чензун, Чу Ван Хуа і Лю Чжанг (1973). Цю мелодію, що виникла в часи династії Тан, серед музичних творів давнього Китаю називають одним з неперевершених шедеврів. Вперше відомості про незрівнянну красу її мелодики знаходимо в літературній пам'ятці XVIII ст. – у поезіях Бо Цзюя. У мелодії народної п'єси змальовано події, що мали місце в історії Китаю у 202 р. до н. е., коли у битві з армією імператора Чу командуючи військом Ханьського царства використали тактику облоги міста Гайся з десяти боків. Розспівуючи бойові пісні, війська Лю Бана розгромили чусьців і отримали перемогу. Про виконання мелодії «Облога з усіх боків» на піпі та фіксацію ієрогліфічним способом її нотного тексту відомо від 1818 р. [42, с. 181].

Дуже віртуозна сольна народна мелодія, виконувана на піпі, немов відтворювала звучання великого інструментального ансамблю і засвідчила

високу виконавську майстерність давніх виконавців. У народному музикуванні піпу могли супроводжувати декілька ударних – бубен агу і хлопавка пайбань, які створювали чітку ритмічну пульсацію, надавали завершеності окремих фраз, речень і музичної форми в цілому.

Колектив авторів аранжування, докладно відтворюючи перебіг історичних подій, обрали зразок традиційної для такого роду творів форму сюїти. Особливістю їх фортепіанного аранжування стали наслідування за посередництвом фортепіано віртуозних можливостей піпи і відтворення розмаїття її тембрів. Надзвичайно технічно складна мелодія охоплює максимально можливий обсяг регістрів фортепіано і гранично можливі градації динаміки. Насичена фактура рясніє складними акордовими репетиціями і тривалими мелодичними «під'їждженнями»-затриманнями до основного тону; використано оригінальне «заповнення» фактури підкресленням ритмічної сітки ударних інструментів.

До числа кращих мелодій, створених для гуцина, належить п'єса «Три прощання із заставою Янгуань». Як одну з найпопулярніших упродовж більше ніж 1000 років, її вважають шедевром серед музичних творів Давнього Китаю. Найбільш відомою серед опрацювань мелодії є транскрипція Лі Ін Хая (1978), у якій композитор засобами фортепіано відтворив давній стиль і народний характер традиційної музики [25, с. 61 – 64].

Мелодія з'явилась у часи династії Тан на текст вірша відомого поета і музиканта Ванвея «Проводи Юйньєра». Упродовж століть текст вірша і мелодії багато разів доповнювався, перероблявся (сьогодні існує 30 варіантів вірша і різних за музичною формою мелодій), з яких варіант поета Бо Цзюя став основою твору Лі Ін Хая. У вірші йдеться про частування гостя, який повернувся після тривалих мандрювань додому. Для того, щоб висловити велику приязнь і повагу до нього, остання фраза кожного вірша співаком (господарем) повторюється тричі, тому твір й називається «Три прощання». Повторність – найважливіший елемент твору і його форми. Для втілення

композиційних особливостей вірша композитор обрав для своєї транскрипції форму рондо з варіаційною будовою епізодів.

Обрані опрацювання є зразками використання кращих з десяти мелодій, що увійшли до скарбниці китайської національної музики і є особливо показовими в сенсі відображення сутності інструментальної музики Китаю, призначеної засобами тембрових характеристик тонко деталізувати образний зміст творів, відображати картини історичних подій минулого та відтворювати емоційні стани умиротворення, спокою, нескінченного споглядання картин природи і філософських роздумів на її тлі про сенс буття та Всесвіту.

Окремо відзначимо особливу можливість множинності виконавських інтерпретацій цих творів, що втілюються в індивідуальному їх «прочитанні», а також про те, що наведені зразки аранжувань і транскрипцій творів інструментальної музики набули значення самостійних творів, які найчастіше значно перевищують художній рівень оригіналів. У них поєднано особливості китайської музичної лексики з європейською, сформульовано новий рівень її індивідуалізації з акцентом на «націоналізації» європейського фортепіано. Завдяки його можливостей наведені приклади відтворюють національну інструментальну музику і адаптують фортепіано в континуум традиційної музично-інструментальної культури Китаю.

Висновки до розділу 3

Для виявлення спільних найбільш типових ознак фортепіанних аранжувань і транскрипцій творів народної інструментальної музики у розділі було: враховано специфіку музичних інструментів Китаю; для цього охарактеризовано особливості будови, диференційовано за матеріалами виготовлення, особливостями специфіки темброво-семантичного звучання та емоційного призначення традиційних інструментів ударної, духової та струнної груп, що відповідали створенню відповідних образів інструментальних композицій.

Охарактеризовано способи записів нотних текстів, якими фіксувались народні інструментальні мелодії – ієрогліфічної, цзяньцзи, гончепу та цифрової нотації. Для підтвердження автентичності відтворення музичних текстів давніх інструментальних творів народної музики показано зразки їх прочитання, відзначено проблему необхідності пришвидшення їх розшифрування.

Класифікацію основних жанрів народної інструментальної музики здійснено за такими категоріями: військова, бенкетна, танцювальна, театральна, музика для слухання, музика для проведення чайної церемонії. Визначено коло найбільш популярних народних інструментальних мелодій, що стали основою створення фортепіанних аранжувань і транскрипцій.

Тематика аранжувань і транскрипцій представлена в аспектах: давні танцювальні мелодії, пов'язані з обрядово-ритуальною сферою (транскрипції Ван Убея і Вей Юаня), танцювальні мелодії з балетних номерів традиційних опер (Інь Ченьзун, Цзянь Цзин), замальовки картин природи (Дін Шаньде, Ван Цзянь Чжон, Чу Ван Хуа, Ван Лісань), інструментальні мелодії, навіяні спогадами картин історичного минулого (Інь Чензун, Чу Ван Хуа, Лі Ін Хай), музика для чаювання (Лю Фуань, Янь Веньтао).

Як матеріал для транскрипторської роботи у фортепіанній творчості китайських композиторів вперше виділено опрацювання інструментальних мелодій з творів, властивих лише китайській культурі – театралізованих переказів пінтань і зразкових революційних вистав. Охарактеризовано історію виникнення жанру зразкових революційних вистав, що сприяв оновленню музично-театрального мистецтва у роки Культурної революції, спостережено активність звернення китайських композиторів до емоційно сильних тем цих мелодій і створення на їх основі фортепіанних транскрипцій. Відзначено поєднання у таких транскрипціях елементів китайської традиційної музики і європейської імпресіоністичної колористики.

При аналізі аранжувань і транскрипцій мелодій китайської народно-професійної традиції пінтань враховано фактор особливої видовищності даного національного музично-театрального мистецтва, що вплинув на процес

створення аранжувань і транскрипцій; виділено особливість способу віршування текстів пінхуа, що вплинув на специфіку римування тексту та імпровізаційність розгортання музичної форми фортепіанних опрацювань.

Як провідний метод композиторської практики, виділено наслідування семантики звучання національних інструментів, що надавав шляхом наближення до автентичного тембрового забарвлення можливостей для спрощення сприйняття улюблених мелодій, сприяв «націоналізації» європейського фортепіано, приверненню уваги до багатства його виразових можливостей, відтворенню національних виконавських традицій інструментальної музики і швидшої адаптації фортепіано в континуум інструментальної культури Китаю.

ВИСНОВКИ

1. На основі здійснення культурологічно-мистецтвознавчого огляду фортепіанного мистецтва Китаю з позицій вивчення аспектів його проблематики було визначено роль впливу діалогу китайської культури з музичними культурами Заходу, надано аксіологічну оцінку, здійснено композиційний, ладо-мелодичний, фактурно-гармонічний та темброво-семантичний аналіз фортепіанних обробок, аранжувань і транскрипцій китайських композиторів, виявлено і систематизовано типологічні особливості у найбільш цікавих з мистецької точки зору творах.

2. В результаті аналізу основних праць китайських дослідників зроблено висновок про зосередженість усіх авторів на чинниках виявлення глибинних естетичних паралелей творчості композиторів Китаю з західною музикою, на процесах становлення їх індивідуальної манери письма і стилістики у взаємодії східних і західних музичних традицій, у встановленні рис подібності як фактора глобалізації світової культури. Виявлено свідчення виконань в Китаї у XVII–XVIII ст. клавесинних творів Ж. Шамбоньєра, Ж.-Ф. Рамо та Ф. Куперена. У XIX ст. у засвоєнні європейських здобутків в галузі клавесинного мистецтва значну роль відіграли активізація торгово-економічних взаємин країни з західними державами, посилення впливу філософії Просвітництва і початок реформаторського руху, що сприяли розширенню культурної співпраці Китаю із Заходом та впровадженню форм західного культурного життя. Початок XX ст. після проголошення Китайської Республіки і занепаду придворних традицій відзначено становленням професійної фортепіанної освіти і композиторської творчості, масовим завезенням до Китаю фортепіано кращих західних фірм та поступовим налагодженням власного виробництва. До середини 1950-х років китайське фортепіанне мистецтво зазнало суттєвого розвитку і остаточно вийшло з жорстких умов ізоляції. Окреслено тенденції глибинного зв'язку фортепіанної композиторської творчості з народним пісенно-танцювальним мистецтвом, прагнення до

систематичного опрацювання багатого образного і музичного матеріалу національної спадщини. Після закінчення Культурної революції спостережено новий виток у розвитку фортепіанного мистецтва. Внаслідок організації фольклорних експедицій та інтенсифікації діяльності з розшифрування давніх нотних текстів звернення композиторів до опрацювань фольклорних джерел стає однією з провідних форм творчості.

3. Підсумовано, що на розвиток фортепіанного мистецтва Китаю активно вплинув діалог китайської культури з музичними культурами Заходу. Впливи на формування стилістики творчості китайських композиторів мали: російські композитори (Л. Гуров, М. Штейнберг, Арзумінов, М. Черепнін, С. Баласанян, О. Веприк, М. Чулак, Р. Глієр); німецькі (В. Гурлітт, Ю. Шльосс, В. Френкель); у Франції навчались Дін Шаньде, Чень Цзиган, Сіань Сінхай; в Англії – Лі Цю Чжень; у Канаді – Хуан Ань Лунь; у США – Є Сяо Гань, Чжоу Венчанг, Чень Ї, Цюй Ши Гуан, Ду Енн Тьяо; в Австралії – Чу Ван Хуа.

Виявлено, що творчість композиторів Китаю перебуває у постійному полі взаємодії із Заходом як на етапі свого становлення, так і подальшого функціонування та розвитку. Засвоюючи багатожанрову палітру європейської музики, композитори Китаю започаткували нові жанрові різновиди – багатоголосні фортепіанні опрацювання монодичних пісень, уривків із традиційних опер, зразкових революційних вистав і театралізованих переказів пінтань, увівши в практику невластиві китайській культурі принципи інструментального розвитку. Нерозривний зв'язок творчості китайських митців з національними музичними традиціями проявився в аспектах жанрового, формотворчого, ладового, тембрового і метроритмічного мислення. Використання європейської системи музичних виразових та формотворчих засобів при дотримуванні засад власної національної монодичної традиції сприяло посиленню зацікавлення європейських музикантів вивченням закономірностей розвитку професійних музичних жанрів Китаю та відкриття перспективи для вивчення нового типу зв'язків – взаємодії різних типів

музичного мислення і втілення елементів китайської музичної мови у жанровому контексті європейської музики.

4. Сфери народної творчості – міфологія, ритуальність, обрядовість, звернення до образів природи визначили виникнення жанрів китайського фольклору: пісень (хао цзи, шань ге, сьао дьао), інструментальних композицій для слухання (у яких провідними стали мелодії, пов'язані з обрядово-ритуальною сферою, музичні замальовки картин природи, музика для проведення чайних церемоній та мелодії, навіяні спогадами картин історичного минулого), танцювальної музики та інструментальних мелодій, що увійшли до традиційних опер. У ХХ ст. на їх основі з'явилися нові жанрові різновиди: мелодії зразкових революційних вистав і мелодії пісенних переказів-монологів пінхуа з народно-професійного мистецтва пінтань. Музичний матеріал означених жанрових різновидів став основою фортепіанних обробок, аранжувань і транскрипцій.

5. З'ясовано жанрово-стильові засади та охарактеризовано тематику фортепіанних обробок, аранжувань і транскрипцій національних пісень та інструментальних мелодій. При дослідженні тематики опрацювання пісень – споглядальність настроїв у зображенні природи або дії, філософські роздуми про сенс життя, теми єднання людини з природою, пісні героїко-патріотичної тематики, домінування образів природи над особистими переживаннями. Тематику інструментальних творів систематизовано в аспектах: аранжування давніх танцювальних мелодій; танцювальних мелодій з балетних номерів традиційних опер; замальовки картин природи; музика для чаювання. Окремим блоком виявлено та виділено транскрипції мелодій з творів специфічних моделей, властивих лише китайській культурі: зразкових революційних вистав і театралізованих переказів пінтань.

Особливе місце приділено аналізу аранжувань, у яких засобами фортепіано відтворено звучання традиційних китайських інструментів: піпи, сьао, гучженя, гучиня, барабанів, дзвонів, сабаї та ін., що дієво сприяло адаптації фортепіано в континуум національної культури Китаю. Застосування засобів

фортепіанної сонористики у наслідуванні звучання музичних інструментів зумовлює існування множинності виконавських інтерпретацій аранжувань даної групи.

Еволюція стилістики творчості китайських композиторів відбувалась через застосування музичних форм романтичної музики (маленький прелюд, концертна п'єса, варіації, поема) та її сюжетів (пейзажні замальовки, жанрові сценки, зображення фантастичних істот). Тяжіння до найбільш співзвучних ментальності китайців імпресіоністичних засобів музичної виразності виявилось у способах гармонічного та фактурного викладу, розмаїтті авторських ремарок, використанні педалі, тонкому нюансуванні формотворчих засобів; у використанні форм (імпресіоністичної прелюдії, концертної п'єси, варіацій з варіантним розвитком теми). Спостережено синтезування романтичних та імпресіоністичних прийомів і використання типових для китайської традиційної музики атрибутів письма при відтворенні мальовничих картин природи. У транскрипціях та аранжуваннях музики для чаювання та окремих давніх мелодій для традиційних інструментів – збереження національної стилістики.

Виявлено ранні прояви поєднання національних елементів музичної мови і модерної стилістики з використанням сучасних композиторських технік. Переважання інноваційних прийомів спостережено у творах композиторів доби новітньої історії Китаю.

6. Підсумовано типологічні особливості фортепіанних обробок, аранжувань і транскрипцій у творчості китайських композиторів, серед яких відзначено, що:

- розвиток китайської композиторської творчості є віддзеркаленням тенденцій взаємодії із Заходом. Проникнення цих паралелей могло відбуватись лише в умовах культурного діалогу Схід – Захід;

- вивчення європейських композиторських шкіл і адаптації їх принципів у творчості китайських композиторів відбувалось послідовно і у прагненні

збереження національної ідентичності. Визначальним при засвоєнні засад сучасної європейської музики стало їх осягнення для піднесення національного;

- принципи та прийоми, що склались у континуумі західноєвропейської творчості, стали засобами втілення образів національного світу;

- на розвиток стилістики фортепіанних обробок, аранжувань і транскрипцій найбільш істотне значення мали впливи естетики романтизму та імпресіонізму;

- пошук відповідних засобів у музично-виразовій системі визначив виняткове значення застосування звукозображальних ефектів та прийомів звуконаслідування;

- втілення характерних атрибутів означеної класифікації народних пісень сприяло диференціації вибору емоційно-настроєвої сфери для конкретних фортепіанних творів, визначило обрання музичної форми для розкриття їх змісту: маленька романтична прелюдія – для пісень хао-цзи, обрання циклічної форми сюїти або варіацій для пісень шань ге, імпресіоністичної замальовки для пісень сяо дьао.

Відтак, найбільш важлива роль фортепіанних обробок, аранжувань і транскрипцій полягала у сприянні адаптації фортепіано в культурний простір Китаю та пришвидшенню процесів інтеграції національної та західної музичних традицій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айзенштадт С. А. Зарождение фортепианного искусства в странах дальневосточного региона. *Идеи и идеалы*. Новосибирск, 2012. С. 101 – 109.
2. Айзенштадт С. А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона. *Китай, Корея, Япония*. Владивосток: Дальнаука, 2015. – 247 с.
3. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 1 и 2. Москва: Музыка, 1988. 415 с.
4. Аристотель. Сочинения: В 4-х т. Москва: АЦТ, 2001. Т.4. 423 с.
5. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
6. Бай Є. Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2014. 19 с.
7. Бай Е. Фортепианное творчество Ван Лисаня в контексте мирового процесса глобализации искусства. URL: http://C:/Users/User/Downloads/Pvmp_2012_37_45.pdf
8. Батищев Г. Человек, деятельность, творчество, стиль мышления. Симферополь, 1987. 271 с.
9. Бахтин М.М. Заметки. *Собрание сочинений*. В 7 т. Москва: Русские словари, 1997. Т. 5. С. 329 – 364.
10. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986. 424 с.
11. Библиер В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика и культура. Москва: Прогресс, 1991. 176 с.
12. Библиер В. С. От наукоучения – к логике культуры. *Два философских введения в двадцать первый век*. Москва: Политиздат, 1990. 413 с.
13. Бо Цзюй. Триста поезій династії Тан. Пекін, 1984. 286 с. / 白居易 唐诗三百首 北京, 1984. 第 286 页。

- 14.Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02: Музыкальное искусство. Москва, 2006. 434 с.
- 15.Бу Лі. Розвиток фортепіанної музики в Китаї періодів Нової та Новітньої історії. *Вісник консерваторії імені Сі Сінхая*. Гуаньчжоу, 2004. С. 48 – 87. / 卜莉 近现代中国钢琴音乐的创作与发展/卜莉 //星海音乐学院刊物 广州, 2004. 第 48—87 页。
- 16.Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Санкт-Петербург, 1994. 142 с.
- 17.Бянь Мен. Формування і розвиток фортепіанної культури Китаю. Пекін: Хуа Ле, 1996. 181 с. / 卞萌 中国钢琴文化之形成与发展 北京: 华乐出版社, 1996. 第 181 页。
- 18.Валицкий В. Культурная революция. *Полвека КПК*. Москва: Издательство политической литературы, 1975. С. 129 – 138.
- 19.Ван Анью. Дослідження китайських фортепіанних творів в контексті гармонії нової епохи. Ухань: Видавництво Сіаньського університету, 2004. 264 с. / 王安国 现代和声与中国钢琴作品研究 武汉: 西安大学出版社, 2004. 第 264 页。
- 20.Ван Анью. Проблеми гармонічних інновацій в музичних творах Китаю нашого часу. *Вісник Центральної консерваторії*. Пекін:, 1985. С. 14 – 18 / 王安国我国当代音乐作品的和声创新问题.王安国北京: 中央音乐学院 刊物, 1985. 第 14-18 页。
- 21.Ван Анью. Спогади про минуле століття. Шанхай: Шанхайська музика, 2005. 364 с. / 王安国 世纪的回眸/王安国 上海: 上海音乐出版社, 2005. 第 364 页。
- 22.Ван І. Концертно-педагогічна діяльність українських співаків у Китаї ХХ – початку ХХІ століття в контексті міжнародних зв'язків: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2017. 189 с.
- 23.Ван Ин. Интеграция национальных традиций и европейского музыкального опыта в творчестве композитора Ван Лисана.

Общественные и гуманитарные науки. СПб: Российский государственный педагогический университет им. А.Герцена, 2009. С. 85 – 92.

24. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX – XXI веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Санкт-Петербург, 2008. 25 с.
25. Ван Инь. Культурологічні роздуми про фортепіанну транскрипцію «Три прощання з заставою Янгуань». *Журнал Хенаньського університету науки і технології.* Хенань: Видавництво Хенаньського університету, 2009. Том 12. С. 61 – 64. / 王莹 钢琴曲《阳关三叠》的文化学思考/王莹//河南科技大学学报(社会科学版)河南:河南大学出版社, 2009. —第 12 卷, 第 61—64 页。
26. Ван Лісань. Новий рух і старе коріння. *Дослідження китайського мистецтва.* Пекін, 1986. №3. С. 12 – 16 / 汪立三 《新潮与老根》 / 汪立三 // 中国音乐艺术 北京, 1986. 第12-16部分, 第三号.
27. Ван Мин. Полвека КПК и предательство Мао Цзе-Дуна. Москва: Издательство политической литературы, 1975. 309 с.
28. Ван Пейюан. Коли клавікорд з'явився у нашій країні. *Масова музика.* Пекін, 1981. С. 14. / 王培元 钢琴是什么时候传入我国的/ 王培源//大众音乐杂志 北京, 1981. 第 14 页。
29. Ван Ченьдо. Сичинення китайських сучасних композиторів в запечатленні «детской музики». *Годишньак Університета у. Нишу.* Врась: Аурора, 2016. Година седма. С. 465–474.
30. Ван Ченьдо. Фортепіанна музика для дітей і про дітей у творчості композиторів Європи та Китаю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2017. 16 с.
31. Ван Юйхе. Історія сучасної китайської музики. Пекін, 2005. 377 с. / 汪毓和 中国近现代音乐史 北京, 2005. 第377页。
32. Ван Юйхе. Огляд творчості китайських композиторів в період Нової та Новітньої історії. Пекін, 1998. 311 с. / 汪毓和 中国近现代音乐家评传 北京, 1998. 第311页。

33. Вей Дзюнь Жанрова система народнописенної культури Китаю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2006. 17 с.
34. Вей Тінге. Співвідношення традиційного і сучасного музичних напрямів у китайській фортепіанній музиці. *Китайське музикознавство*. Пекін, 1987. С. 1 – 3. / 魏廷格 从中国钢琴曲看传统音乐与当代音乐创作的关系 / 魏廷格. 中国音乐学 北京, 1987. 第 1—3 页。
35. Вей Тінге. Розвиток фортепіанної творчості у Китаї. *Вивчення музики*. Пекін, 1983. С. 20 – 22. / 魏廷格 中国钢琴作品的发展 / 魏廷格 // 音乐学习 北京, 1983. 第 20—22 页。
36. Вей Тінге. Фортепіанні твори Ван Лісана. *Народна музика*. – Пекін, 1986. С. 10 – 13 / 魏廷格 汪立三钢琴作品 / 魏廷格 // 人民音乐 — 北京, 1986. — 第 11—13 页。
37. Веприк А. Трактовка інструментов оркестра. Москва: Музгиз, 1961. 304 с.
38. Вербист, Фердинанд. Енциклопедический лексикон. Санкт-Петербург, 1837. Т. 9. С. 443.
39. Вянь Мен. Я навчалась у Санкт-Петербурзькій державній консерваторії. Пекін: Чжунго вень лян [Всекитайська асоціація працівників літератури і мистецтва], 2007. С. 587 – 593. / 卡萌 我在圣彼得堡国立音乐学院的日子 // 秦熙热图 北京: 中国文联 2007. 第 587-593 页。
40. Гавеля О.М. Проблема історичної спадкоємності у збереженні та трансляції культурних цінностей. *Актуальні проблеми культурології*. Київ, 2012. Вип. 28. С. 110 – 121.
41. Гаккель Л. Г. Фортепіанная музика XX века: очерки. Ленинград, 1990. 287 с.
42. Гао Сяогуан, У. Говен. Енциклопедичний словник фортепіанного мистецтва. Шанхай: Шанхайська музика, 1998. – 197 с. / 高晓光 吴国文 钢琴艺术百科辞典 上海: 上海音乐, 1998. 197页。

43. Гао Ябін. Коротка історія музичних контактів Китаю із Заходом. *Китайська енциклопедія*. Пекін, 1994. С. 287 / 高亚冰 中国与西方音乐交流简史/ 高亚冰//中国大百科全书, 1994. 第 287 页。
44. Герасимова-Персидская Н. Неомедиевизм в современной музыке как показатель смены культурной парадигмы. *Старовинна музика: сучасний погляд*. Київ, 2003. Вип. 24, Кн. 1. С. 6 – 13.
45. Голдобин Д. Ю. Клавесин. *Музыкальные инструменты. Энциклопедия*. Москва: Дека-ВС, 2008, С. 260-268.
46. Головинский Г. Так что же произошло в 1948 году? *Советская музыка*. Москва, 1988. №8. С. 145.
47. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. Москва: Наука, 1979. 368 с.
48. Гришкова О.Ю. Особенности работы педагога-музыканта с камерным ансамблем смешанного типа. *Современные проблемы науки и образования*. Москва: МГГУ им. М. Шолохова, 2014. №5. С. 18 – 25.
49. Грушевський М. Хто такі українці і чого вони хочуть. Київ, 1991. 240 с.
50. Гуань Цзяньхуа. Музична антропологія: дослідження музики в аспекті глобальної культури. Нанкін, 2004. 312 с. / 管建华 音乐人类学的视—全球文化视野的音乐研究 南京, 2004. 第 312 页。
51. Гусейнова Л. В. Міжкультурний діалог як чинник формування виконавської культури майбутнього вчителя музики. *Вісник Луганського національного університету імені Т. Шевченка*. Луганськ, 2011. №7. С. 39 – 45.
52. Дай Пенхай. Дін Шанде і його музичні твори. *Збірка статей 4-ї музичної конференції сучасної музики*. Шанхай: Шанхайська консерваторія, 1998. 268 с. / 戴鹏海 丁善德和他的音乐作品/丁善德//现代音乐研讨会第四集 —上海: 上海音乐学院。1998. 268 页。
53. Дай Пенхай. Хронологія життя Дін Шаньде. Шанхай: Шанхайська консерваторія, 1991. С. 34–36. / 戴鹏海 丁善德的生活年代表 ——上海: 上海音乐学院, 1991. —第 34—36 页。

54. Дей Бейшен. Мистецтво перекладів китайської традиційної музики для фортепіано. *Збірка статей*. Ляонін: Шеньянська консерваторія. 1999. №3. 112 с. / 代百生 中国钢琴传统音乐改编曲艺术 代百生//文摘 —辽宁, 1999. —№3, 112 页.
55. День Кай Юань. Особенности национальной стилистики в камерно-вокальной музыке китайских композиторов. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2015_44_7.
56. Деревянченко Е. Неофольклоризм как фактор обновления стиля в музыке XX века. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 37: Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. С. 84 – 90.
57. Дін Шаньде. Незабутні спогади пана Сяо Юмея. *Музичне мистецтво*. Пекін, 1982. №3. С. 12. / 丁善德 萧友梅先生难忘的回忆/丁善德//音乐艺术 北京, 1982. —第 12 页。№3.
58. Дін Шаньде. Фортепіанні твори в «китайському стилі» і особливості їх виконання. *Любитель музики*. Шанхай, 1988. С. 234 – 247. / 丁善德 钢琴作品的“中国风格”与其演奏特点/丁善德//音乐爱好者 上海, 1988. 第 234—247 页。
59. Дін Шаньде. Чому китайський народ може сприймати і розуміти музику Шопена. *Дослідження музики*. Пекін, 1960. №2. С. 4 – 9. / 丁善德 为什么中华民族可以接受并理解肖邦/丁善德//音乐研究 北京, 1960。№2. 第 4—9 页。
60. Дмитрук І. І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2009. 19 с.
61. Ду Енн Тяо. Китайський квартал. Збірник перекладів китайської народної пісенної та інструментальної музики. Шанхай, 1998. 158 с. / 杜恩条 唐人街 中国民歌和器乐音乐改编集 —上海, 1998. —158 页。

62. Ду Я Сен. Підручник з китайської традиційної теорії музики. Шанхай: Шанхайська музика, 1967. 218 с. /杜亚雄 中国传统乐理教程/杜亚雄 上海：上海音乐，1967。218页。
63. Дубровская Д. Миссия иезуитов в Китае. *Маттео Риччи в Китае и другие (1552 – 1775 гг.)*. Москва: Институт востоковедения, 2000. 256 с.
64. Жень Шуй. «Образцовая революционная опера»: к проблеме специфики либретто. *Искусствоведение*. С. 97–100. URL: [https:// lib.herzen.spb.ru /media/magazines/contents/1/.../ren_shuai_169_97_100.pdf](https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/.../ren_shuai_169_97_100.pdf)
65. Зимин П. История фортепиано и его предшественников. Москва, 1968. 215 с.
66. Зінків І. Жанр обробки народної пісні у творчості Миколи Колесси. *Наукові записки Тернопільського педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2014. Вип. 3. С. 54 – 61.
67. Зразкова революційна вистава «Червоний ліхтар». *Визволення*. Пекін, 1965. С. 1. 16 березня. / 革命样板戏《红灯记》.《解放报》北京，1965. 第16页，三月。
68. Иванчей Н. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов-На-Дону, 2009. 212 с.
69. Ин Сяо. Китайская фортепианная обработка: концепция исполнительской эстетики. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2015_44_7.
70. Иноземцев В.Л. Вестернизация как глобализация и «глобализация» как американизация. *Вопросы философии*. 2004. №4. С. 58 – 69.
71. Информационные технологии и музыкальная педагогика. *Проблемы музыкальной науки*. Уфа, 2008. №2. С. 214 – 220.
72. История зарубежного театра. Москва, 1971. Ч. 1. 360 с.
73. История китайской философии / Общ. Ред. и послеслов. М. Титаренко. М., 1989.

- 74.История фортепианных фабрик. *Все пианисты*. URL: https://www.pianos.de/ru/the_instrument/index.php?id=26
- 75.І Кайцзи. Мій погляд на розвиток фортепіанного виконавства. *Народна музика*. Пекін, 1962. №11. С. 16. / 易凯资 我对钢琴演奏发展的看法/易凯资//人民音乐 北京, 1962. №11. 第16页。
- 76.Канси, Второй Император Китая из династии Цинн. *Очерки истории Китая с древности до «опиумных» войн* / Под ред. Шан Юэ. Москва, 1959.
- 77.Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2013. 1164 с.
- 78.Ке Лейде. Навчання гри на роялі колись і тепер. Інтерв'ю з Лі Сяньмін. *Музичне мистецтво*. Пекін, 1984. №4. 36 с. / 柯雷德 钢琴教育的以前和现在, 采访李先明/柯雷德//音乐艺术 北京, 1984. №4. 36页。
- 79.Кипаренко Ирина. Что такое аранжировка и в чём её важность? URL: <http://www.as-workshop.ru/articles/190-arrangemen>
- 80.Китайський музичний щорічник. Пекін: Народна музика, 1997. 422 с. / 中国音乐年鉴 北京: 人民音乐, 1997.422页。
- 81.Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст.: Монографія. Тернопіль: Астон, 2000. 339 с.
- 82.Конен В. Этюды о зарубежной музыке. Москва, 1968. 294 с.
- 83.Конрад Н.И. Запад и Восток. Москва: Наука, 1972. 496 с.
- 84.Конфуцій. Лунь Юй. Пекін: Народне видавництво, 1998. 224 с. /孔子 论语/孔子 —北京: 人民出版社, 1998. 224页。
- 85.Конфуций: Сборник изречений Конфуция и тексты памятников конфуцианской мысли / Сост. В.В. Малявин. Москва: Издательский дом, 1982. 281 с.
- 86.Корыхалова Н. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград: Музыка, 1979. 206 с.

- 87.Кравец С.Л. Лотман Юрий Михайлович. *Большая российская энциклопедия*. Москва, 2011. Т. 18. С. 68.
- 88.Краткий очерк истории философии / под ред. М.Т. Иовчука и др. Москва, 1981. 926 с.
- 89.Кремлёв Ю. Антон Веберн и образный мир его музыки. *Вопросы теории и эстетики музыки*. Ленинград, 1969. Вып. 8. С. 102.
- 90.Кузьменкова О. А. Стилизовое моделирование в творчестве отечественных композиторов 70-90-х годов XX века: симфоническая и инструментальная музыка: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02, музыкальное искусство. Санкт-Петербург, 2004. 19 с.
- 91.Культурология. *XX век. Энциклопедия*. Т.1. СПб.: Университетская книга; ООО "Алетейя", 1998. 447 с.
- 92.Кун Фань. Біографія Сюньци з коментарями. Нанкін: Нанкінський університет, 1997. 338 с. / 孔凡 荀子传记和评论/孔凡 南京 : 南京大学, 1997. 338 页。
- 93.Кухарский В. Музыка свободного Китая. *Советская музыка*. Ленинград, 1959. № 8. С. 9.
- 94.Либерман Е.Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. Москва: Музыка, 1988. 236 с.
- 95.Лисенко М. Про народну пісню і про народність в музиці. Київ: Мистецтво, 1955. 66 с.
- 96.Лі Інхай. Музичні лади і гармонічна мова народу Хань. Шанхай: Шанхайська музика, 2001. 288 с. / 黎英海 汉族调式及其和声 —上海 : 上海音乐出版社, 2001.第 288 页。
- 97.Лі Хайянь. Дослідження фортепіанної музики Сан Тона. Хухехаоте: Університет Внутрішньої Монголії. 51 с. / 李海燕 桑桐钢琴音乐研究/李海燕 呼和浩特 : 内蒙古师范大学 51 页。
- 98.Лі Хаунчжи. Націоналізація теорії і практики музики. Пекін: Народна музика, 1956. №11. С. 12–13 / 李焕之 音乐民族化的理论与实践 北京 : 人民音乐出版社, 1956. №11. 页 12 –13。

99. Лі Цзялу. Зникнення звучання фортепіано. *Венхуй-бао [Про видані збірки статей]*. Шанхай, 1979. 4 квітня. С. 5. / 李佳璐 钢琴声音的消失/李佳璐//文汇报 上海, 1979. 4. 第5页。
100. Лі Цянь. Особливості виконання деяких фортепіанних творів. *Інформаційний науковий вісник*. Шаньдунь: Лінсінський педагогічний інститут, 2008. С. 180 – 181. / 李倩 分析中国钢琴音乐作品的演奏/李倩//科技信息山东: 临沂师范学院, 2008. 第180-181页。
101. Лі Шіюань. Сучасна музика: діалог з традиціями Заходу. Шанхай, 2004. 303 с. / 李诗原 中国现代音乐:本土与西方的对话 上海, 2004. 第303页。
102. Ло Чонжон. Клавесинна музика. *Народна музика*. Пекін, 1958. № 2. / 罗钟镨 键盘音乐. 北京: 民族音乐出版社, 1958. № 2.
103. Лоди Кен. Принцип бамбука. Корни великих досягнень / Кен Лоди. Москва: От А до Я, 2017. 106 с.
104. Лотман Ю.М. Избранные статьи. Таллин: Александра, 1992. 472 с.
105. Лу Сінь. Щоденник божевільного. *Оповідання*. Пекін, 1918. С. 3 – 18. / 鲁迅 狂人日记/鲁迅//故事集 —北京, 1918. —第3-18页。
106. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ століть: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2017. 171 с.
107. Лу Цзе. Філософсько-естетичні засади китайської музично-поетичної традиції та їх втілення в другій половині ХХ ст. *Norten Musik*. Харбін, №3 (277), 2014. С. 4–5. / 卢洁 2014 世纪后半段中国钢琴标题音乐的说教原则。/ 卢洁 // 北方音乐 — 哈尔滨, №3 (277), 2015. 第4-5页。
108. Лу Цзяньхуа. Луньюй. Аньхой: Мистецтво, 2003. 376 с. / 卢江华 论语/卢江华 安徽: 艺术, 2003. 376页。
109. Лю Лішань. Стиль фортепіанного аранжування «Відображення місяця у двох джерелах». *Хейлундзяньська музика*. Харбін: Харбінський педагогічний університет, 2009. №14. С. 171. / 刘丽杉 钢琴独奏曲《二泉映月》的民族风格/刘丽杉//黑龙江科技信息 哈尔滨: 哈尔滨师范大学 2009. 第14刊, 第171页。

110. Лю Сімей. Культура символізму і її прояви в музиці П.Чайковського, С.Рахманінова, Дж. Пуччіні: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2006. 168 с.
111. Лю Сінсін. Розвиток європейської музики в Китаї. Пекін: Народне видавництво, 2002. 403 с. /刘欣欣 欧洲音乐在中国的发展 —北京：人民出版社，2002. — 403 页。
112. Лю Сяо Лун. Китайское фортепианное искусство. 60 лет развития. *Фортепианное искусство*. Пекин, 2009. 318 с. / 刘晓龙 中国钢琴艺术发展 60 年 //钢琴艺术出版社 北京, 2009. 318 页。
113. Лю Фуань. Національні традиції в поліфонічних творах для фортепіано. Шанхай, 1989. 245 с. / 刘福安 民族化复调写作 上海, 1989. 第 245 页。
114. Лю Чі. Коли клавикорд з'явився у Китаї. *Китайська музика*. Пекін, 1986. № 3. С. 12 – 15. / 刘奇 古钢琴是何时传入我国的//中国音乐 北京 1986 № 3 第 12 – 15 页。
115. Лю Юаньцзюй. Епоха фортепіано. Пекін: Час і справа, 2001. 360 с. / 刘元举 钢琴时代/刘元举 北京：时事出版社，2001. 360 页。
116. Лю Юаньцзюй. Фортепіанний «сон» в Китаї. Пекін, 1991. 165 с. / 刘元举 中国钢琴梦 北京, 1991. 第 165 页。
117. Люй Цзи. О некоторых вопросах музыкальной теории и критики. *О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и музыковедов*. Москва: Музгиз, 1958. Вып. 1. С. 74 – 104.
118. Лян Хайдун. Національний стиль китайських фортепіанних творів. *Освіта і мистецтво*. Пекін, 2004, №6. С. 20 – 31. / 梁海东 从中国钢琴作品看钢琴音乐的民族风格/梁海东//教育和艺术出版社北京, 2004. №6. 第 20–31 页。
119. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ: Наукова думка, 1991. 268 с.
120. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ: Музична Україна, 1973. 325 с.

121. Ма Вей Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2004. 173 с.
122. Ма Ке. Китайська народна пісня // *Народний Китай*. Пекін, 1956. №24. С. 18 – 23. / 马可 中国民歌/马可//中国民族出版社 北京, 1956. №24. 第18—23页。
123. Ман Кежун. Біографія Лао Чжичена. Пекін: Чжунго веньлянь [Всекитайська асоціація працівників літератури і мистецтва], 2004. 220 с. / 马可如 劳智晨传记/马可如 北京: 中国文联, 2004. 220页。
124. Малек Р. Возрождение Православия в Китае. URL: http://www.pravoslavie.ru/orthodoxchurches/page_3302.htm
125. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства: научное обоснование и проблемы педагогики. Київ: Музична Україна, 1990. 182 с.
126. Мартынов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века. Москва: Музыка, 1970. 504 с.
127. Матвеева Г. С. Отец республики: Повесть о Сунь Ят-сене. Москва, 1975. 398 с.
128. Мельник Л. О. Необароківі тенденції в музиці XX століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2004. 19 с.
129. Миронов Б. Б. Искусство транскрипции музыкальных произведений. *Вопросы теории и практики. Молодой учёный*. 2015. №11. С. 1851 – 1854.
130. Міу Тяньжуй. Аранжування. *Музична енциклопедія*. Пекін: Народне музичне видавництво, 1998. С. 189. / 音乐百科全书 人民音乐出版社 缪天瑞 1998年. 300页。
131. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: науковий журнал*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. №1. С. 206 – 111.

132. Музыкальная энциклопедия: В 6-ти т. / Гл. ред Келдыш Ю. В. Москва: Советская энциклопедия. Т. 1, 1973; Т. 2, 1974; Т. 3, 1976; Т. 4, 1978; Т. 5, 1981; Т. 6, 1982.
133. Музыкальные инструменты Китая / пер. с китайс. И.З. Алендера. Москва, 1958. 51 с.
134. Музыкальный словарь Гроува / Пер. с 5-го нем. Изд. Б. Юргенсона. Перев. и доп. Ю. Энгеля. Москва: Юргенсон, 1896. 1536 с.
135. Музичний словник / упор. Гао Тиян Кан. Ланьчжоу: Гансуське народне видавництво, 2003. 188 с. / 音乐词典/编辑 高天凯兰州: 甘肃人民出版社, 2003. -188 页。
136. Музична енциклопедія. Пекін: Народне музичне видавництво, 1998. 923 с. / 音乐百科全书 人民音乐出版社 缪天瑞 1998 年 923 页
137. Музичні інструменти стародавнього Китаю. *Всеукраїнська асоціація традицій та культури Китаю*. URL: <http://zhengongfu.org/index.php>.
138. Музичні новини / Упор. Гао Тіян Кан. Ланьчжоу: Гансуське народне видавництво, 2003. 188 с. / 音乐词典/编辑 高天凯兰州: 甘肃人民出版社, 2003. 188 页。
139. Непомнин О. Е. История Китая: Эпоха Цин. XVII — начало XX века. Москва: Восточная литература, 2005.
140. О проведении Московского фестиваля молодёжи и студентов. *Правда*, 1957. 31 июля. С. 1. № 212.
141. Одзава Сейдзи. *Музыкальный словарь Гроува*. 2-е изд. Москва, 2007. С. 625.
142. Очерки истории Китая с древности до «опиумных» войн / Ред. Шан Юэ. Москва, 1959. 118 с.
143. Пан Т.А. Архимандрит Илларион (Лежайский) и первая Пекинская духовная миссия (1717–1729). URL: http://krotov.info/spravki/history_bio/18_bio/1718lezh.html.

144. Педрини Теодорико. URL: <http://lj.rossia.org/users/kavery/1206008.html> (рус.)
145. Педрини Т. URL: http://www.cdvpodarok.ru/pages-classic/Composers/obj_id43851
146. Пей Хан. Розвиток фортепіанної сюїти в Китаї в середині ХХ ст. – Пекін, 2004. 102 с. / 裴娜 论中国钢琴组曲 20 世纪中叶的发展 北京, 2004.第 102 页。
147. Печерский Б. А. Овладение композиторским стилем в классе фортепиано: Учебное пособие. Для студентов I – V курсов музыкально-педагогического факультета. Москва, МГЗПИ. 1991. 98 с.
148. Пронь С. В. Китайський вектор зовнішньої політики України (історія, виклики сучасності, перспективи). URL: <http://www.com.ua/referats/Politologiya/55611-4.html>
149. Пэн Чэн. Китайская традиционная ладовая система и ее применение в ХХ веке. Москва: МПГУ, 2006. 104 с.
150. Ректор Пекінського університету Цай Юаньпей. *Народна газета*. Пекін, 1940. С. 1. / 北京大学校长蔡元培//人民日报 北京, 1940 第 1 页。
151. Решето А. М. Народы Восточной Азии. *Китайская музыка*. Москва; Ленинград, 1965. С. 410 – 416.
152. Риман Г. Музыкальный словарь / пер. с 5-го нем. издания и дополн. Б. Юргенсона и Ю. Энгеля. Москва: Юргенсон, 1896. 1536 с.
153. Ройзман Л. Фортепиано. *Музыкальная энциклопедия*. В 6 т.: Т. 5, с. 909-912.
154. Рубан Н. Л. Фортепианное творчество Черепнина в контексте его артистической карьеры: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2017. 23 с.
155. Рубеж. Еженедельный литературно-художественный журнал. Орган российской эмиграции на Дальнем Востоке. Харбин, 1921. 24 с. № 4. 1940. 24 с. № 22. 1934. 24 с. № 24. 24 с.
156. Сабольчи Б. Сохранение азиатских музыкальных стилей в Европе. *Музыка народов Азии и Африки*. Вып.2. Москва, 1973. С. 82 – 91.

157. Самойленко А. И. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблемы диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 243 с.
158. Семанов В. И. Из жизни императрицы Цыси: 1835 – 1908. Москва: Политическая литература, 1979. 172 с.
159. Сисаури В.И. Церемониальная музыка Китая и Японии. СПб, 2008. 292 с.
160. Сі Даофен. Значення народної пісенності у виконавському мистецтві Китаю. *Вісник ЛНУ імені Т. Шевченка*, 2013. №10 (269). С. 161 - 19.
161. Сіань Сінхай. Народні пісні і нова музика Китаю. *Народна музика*. Пекін, 1947. № 4. С. 26–32. /洗星海 中国民歌和新音乐/洗星海//人民音乐 -北京, 1947. №4.第 26–32 页。
162. Скобелева О.В. Восприятие Востока в русской музыкальной культуре. URL: <http://nf-innovate.com/content/files/psn/psn%201-14>.
163. Словник китайської музики. Пекін: Женьмін чубаньше, 2002. Т. 1. 168 с. /中国音乐词典 —北京：人民出版社，2002. 第一卷，168 页。
164. Смирнова М. В. Сопоставляя интерпретации: размышления педагога-пианиста над страницами класса музыки. Москва, 2003. 227 с.
165. Сун Жуй Лун. Китайсько-російсько-українські музичні зв'язки в соціокультурному просторі Північного Китаю (на прикладі музичного життя Харбіна першої третини ХХ століття): дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Львів, 2014. 211 с.
166. Сунь Цзинань. Короткий курс загальної історії музики Китаю. Цзинань: Шаньдун цзяюй, 2002. 615 с. / 宋子南 关于中国音乐的一般历史的短期课程 —济南：山东教育，2002. 615 页。
167. Сунь Цзинань. Про наслідки Культурної революції в музичному мистецтві Китаю. *Всесвітній обмін знаннями*. Пекін: Державне управління зі справ іноземних експертів, 2005. №10. С. 18 – 23.
168. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китає на рубежі ХХ – ХХІ веков: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2011. 25 с.

169. Сян Яньієн. Біографічний словник китайських композиторів нашої епохи. Шеньян, 1994. 820 с. / 向岩安 中国当代作曲家生平 沈阳, 1994.第 820 页
170. Тань Ситун. Вчення про гуманність. Пекін, 2003, 267 с. / 谭嗣同 仁学 北京, 2003. 第 267 页
171. Тараєва Г. Семантика музикального языка: конвенции, традиции, интерпретации: автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.01 Музыкальное искусство. Ростов-на-Дону, 2013. 42 с.
172. Тараканов М. Е. Традиции и новаторство в современной западной музыке (опыт постановки проблемы). *Проблемы традиции и новаторства в современной советской музыке*. Москва: Музыка, 1967. 190 с.
173. Тарасова О. Глобализация как вариант социокультурного развития мира. *Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства*. Харків, 2001. С. 92 – 95.
174. Ті Чхуо. Нова історія китайської музики: в 2 т. Пекін: Народне видавництво, 2000. Т. 2. 104 с. /居其宏 新中国音乐史: 两卷 一北京: 人民出版社, 2000. -第 2 卷。 - 第 104 页。
175. У Ген Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония): Монография. СПб. – Москва: Музыка, 1958. 345 с.
176. У На. Дин Шан Дэ и Хиндемит: черты преемственности в цикле «Четыре маленькие прелюдии и фуги». URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=11722910>
177. У На. Фортепианная музыка Динь Шаньде: Сопряжение китайских национальных традиций с европейскими приёмами композиторского письма: Монография. Санкт-Петербург: Ut, 2013. 223 с.
178. У Пекіні завершили молебень перед Албазинською іконою Божої Матері. URL: http://arhiv.orthodoxy.org.ua/uk/po_regionah/aziya.
179. Українська література в Китаї: проблеми, рецепції. URL: http://librar.org.ua/sections_load.php?s=philology.

180. Федоренко О.Ф. Можливість зустрічі: Бахтін і Гадамер. *Актуальні питання культурології*. Київ, 2013. Вип. 31. С. 42 – 48.
181. Фен Веньці. Історії взаємовпливів китайської та західної музики. Чанша, 1998. 234 с. / 冯文琦 中国与西方音乐相互影响的历史 长沙, 1998.第 234 页。
182. Фишман Н. Китай в Европе: миф и реальность. СПб, 2003. 546 с.
183. Фу Лей. Американські інститути сплачують рахунки «за викладання музики» / пер. з англ. Фу Лея. *Музичний вісник*. Пекін, 2007. С. 12 – 13. Вип 21. / 付磊 美国教育机构支付“音乐教育”费用/付磊翻译//音乐公告杂志 北京, 2007 .第 12—13 页, —第 21 册。
184. Фу Лей. Мой сын Фу Цун. *Советская музыка*. Москва, 1958. № 5. С. 84.
185. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций? Москва: ТСТ, 2003. 603 с.
186. Хе Лутин. Проблеми національної форми в китайській музиці. *Народна музика*. Пекін, 1957. С. 46 – 73. / 贺绿汀 中国音乐 中的民族形式问题 北京: 人民音乐出版社, 1957 年。
187. Христиансен Л. Из наблюдений над творчеством «новой фольклорной волны». *Проблемы музыкальной науки*. Москва: Советский композитор, 1972. Вып. 1. С. 198 – 218.
188. Ху Ицзюань. Становление и развитие музыкального образования в Китае: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Минск, 2010. 30 с.
189. Ху Пин. Развитие украинских и китайских культурных традиций в камерно-инструментальных ансамблях второй половины XX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. Львов, 2013. 218 с.
190. Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы. СПб: Астериен, 2009. 159 с.
191. Цай Юаньпей. Тези про курс в галузі освіти. Пекін, 1912. 79 с. / 蔡元培 关于教育课程的摘要/蔡元培 北京, 1912 第 79 页。

192. Цень Чжимінь. Підручник з класичної музики. Шанхай: Шанхайська освіта, 1934. 144 с. / 陈志敏 古典音乐教科书 上海：上海教育出版社, 1934.第 144 页。
193. Цзун Байхуа. Думки про музику Юе цзи. Пекін: Народна музика, 1983. 89 с. / 祖百华 关于《乐记》的音乐思想/祖百华 北京：人民音乐，1983. 89 页。
194. Цзя Бень Тайцзи. Музичне місто Шанхай. Шанхай, 2003. 302 с. / 贾本 太极 音乐之城上海/贾本 太极上海, 2003. 第 302 页。
195. Цзянь Цзихуа. Знайомство з китайськими музичними інструментами. Пекін: Жемінь чубаньше, 2003. 90 с. /蒋子华 认识中国乐器 — 北京：人民出版社, 2003. 90 页。
196. Цимбал Т. В. Короткий курс лекцій з дисципліни «Культурологія». Київ, 2013. 397 с.
197. Цюй Ва. Фортепіанное творчество Чу Ванхуа в контексте китайской музыки XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов, 2013. 18 с.
198. Цян Чен. Сильова символіка у фортепіанних концертах Сергія Рахманінова. *Науковий вісник НМА України ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство і педагогіка: історія, теорія, інтерпретаційні аспекти композиторської творчості*. Київ, 2010. Вип. 96. С. 146 – 154.
199. Цянь Жэнькан. Історія Шанхайської музики. Шанхай, 2001. 694 с. / 钱仁康 上海音乐史上海, 2001.第 694 页。
200. Чан Жуй. Професор Сан Тон. *Китайський музичний літопис*. Пекін, 1988. С. 412 – 415. / 张瑞 桑桐教授/张瑞//中国音乐编年史 北京. 1988. 第 412 —415 页。
201. Чан Шоучжун. События и люди Шанхайской консерватории. Шанхай, 1997. 396с. 张守纯 上海音乐学院的人和事 1997. –396 页。
202. Чень Баолян. Дослідження фортепіанних творів китайських композиторів початку ХХІ ст. *Китайська музика*. Шаньдон: Шаньдонський педагогічний університет, 2007. С. 1 – 42 / 陈宝良 二十一世纪初中国作曲家钢琴作品探究/ 陈宝良//中国音乐 山东：山东师范大学，2007. 第 1–42 页。

203. Чень Жуаньсюань. Імпресіонізм у фортепіанній музиці китайських композиторів: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2014. 20 с.
204. Чень Лінцюнь Дослідження музичної історії Китаю ХХ століття. Шанхай, 2004. 453 с. 陈聆群 中国近现代音乐史研究在 20 世纪/陈聆群 上海, 2004. 第 453 页。
205. Черниш М.О. Глобалізація і культура: до визначення проблеми взаємин. *Актуальні питання культурології*. Київ, 2013. Вип 29. С. 237 – 242.
206. Чертов Л.Ф. Знаковость. Опыт теоретического синтеза идей о знаковом способе информационной связи. Санкт-Петербург, 1993. 388 с.
207. Чжан Сяолу. Пентатонні лади і гармонічні прийоми в китайській фортепіанній музиці. *Культура і мистецтво*. Пекін, 1987. 264 с. / 五声性调式及和声手法. 北京: 文化和艺术出版社, 1987. 第 264 页。
208. Чжан Цзичень. Записки про музику. *Записки Педагогічного університету провінції Гуансі*. Гуйлінь, 2003. Вип. 3. С. 1 – 14. / 张子晨 音乐笔记/张子晨//广西师范大学笔记 桂林, 2003. 第 1-14 页。第 3 册
209. Чжао Сяошен. Шляхи до осягнення мистецтва фортепіанної гри. Хунань: Виховання, 1991. 263. / 赵晓生 钢琴演奏之道 湖南: 教育出版社, 1991. 第 263 页。
210. Чжао Цуйсінь. Деякі проблеми навчання на колективних уроках фортепіанної гри. *Науковий вісник Центральної консерваторії*. Пекін, 1996. №3. 26 с. / 赵曲新 钢琴集体教学中的几个问题 /赵曲新//中央音乐学院刊物 北京, 1996. 26 页。№3.
211. Чжен Шен. Висловлювання про транскрипції для фортепіано на теми з революційних зразкових вистав. Ханчжоу: Чжецзянський педуніверситет, 2011. 81 с. / 郑声 样板戏钢琴改编曲的历史读解与批判/郑声 杭州: 浙江师范大学, 2001. 第 81 页。

212. Чи Цзин. Чарівна сила китайських фортепіанних транскрипцій. Шицзячжуан: Хэбейський педагогічний університет, 2008. 44 с. / 池静 中国钢琴改编作品的魔力 石家庄: 河北师范大学, 2008. 第44页
213. Чу Ван Хуа. Збірка статей про музику. Хефей: Культура і мистецтво, 2013. 270 с. / 储望华 音乐文集/储望华 —合肥: 文化与艺术 2013. —270页。
214. Чу Ван Хуа. Про епоху колективної творчості. *Фортепіанне мистецтво*. Пекін: Китайське народне музичне видавництво, 1999. Вип. 4. С. 11 – 13. / 储望华 集体创作的年代/储望华//钢琴艺术 北京: 民族音乐出版社 1999. 第11–13页4页.
215. Чу Ван Хуа. Спогади про батька. Хефей: Культура і мистецтво, 2013. 222 с. / 储望华 回忆父亲 合肥: 文化与艺术 2013. 222页。
216. Чуфаров Д. Уроки аранжировки. Музыкальный онлайн колледж 15.11.2011. URL: <http://studymusic.autoweboffice.ru/?r=ac&id=230>
217. Шахназарова Н. Музыка Востока и Запада. Типы музыкального профессионализма. Москва, 1983.152 с.
218. Шахназарова Н. Национальная традиция и национальная школа. *Избранные статьи и воспоминания*. Москва, 2013. С. 43 – 48.
219. Шахназарова Н. Самосознание национальной музыкальной традиции как важный фактор, определяющий самобытность и индивидуальность композиторского творчества. *Избранные статьи и воспоминания*. Москва, 2013. С. 85 – 91.
220. Швырёв В.С. О деятельностном подходе к истолкованию «феномена человека». *Вопросы философии*. 2001. №2. С. 107 – 115.
221. Ши Цин. Виконавський аналіз фортепіанної транскрипції народної мелодії «Діє ліянь хуа». *Народна музика*. Юньнань, 2010. Серія 6. С. 1 – 3. / 石青 钢琴改编曲《蝶恋花》的演奏解析/石青//民族音乐出版社云南, 2010. 第6期, —第1—3页。
222. Школа фортепианной транскрипции / сост. Г. Коган. Москва: Музыка, 1970. Вып. 1. 98 с.

223. Шу Сінччен. Матеріали з історії музичної освіти в Новому Китаї. Пекін, 1981. 366 с. Том 3. / 孙继南 中国近代音乐教育史纪年 北京, 1981.第三卷, 第366页。
224. Эйдлин Л. Вопросы изучения литературы средневекового Китая. *Проблемы советского китаеведения*. Москва, 1973. 288 с.
225. Юйхе Ван. Китайська сучасна музична історія. Пекін, 1994. 109 с. / 汪毓和 中国近现代音乐史 北京, 1994.第 109 页。
226. Ян Цзин. Китайські твори для фортепіано у процесі викладання. Гуаньчжоу, 2010. С. 18 – 25. / 杨瑾 论中国钢琴作品在钢琴教学中的价值 兰州, 2010. 第 18—25 页
227. Янь Інью Лю. Нариси з історії китайської музики. Шанхай, 1952. 342 с. / 杨荫浏 中国音乐史 上海: 上海音乐出版社, 1953. 第 450 页。
228. Янь Інью Лю. Історія музики Китаю. Шанхай: Шанхайська музика, 1953. 450 с. / 杨荫浏 中国音乐史 上海: 上海音乐出版社, 1953. 第 450 页。
229. Янь Чжихао. Естетичні норми композиторської творчості в умовах міжкультурної взаємодії Схід – Захід. *Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий універсум молодих»*. Тези. Львів, 2018. С. 146 – 147.
230. Янь Чжихао. Аранжировки народных песен в творчестве композиторов Китая для фортепиано. *Міжнародна наукова конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії – 2016»*. Тези. Львів, 2016. С. 182 – 183.
231. Янь Чжихао. Втілення матеріалів театралізованих сказань у фортепіанних транскрипціях композиторів Китаю. *Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий універсум молодих»*. Львів, 2017. С. 174 – 157.
232. Янь Чжихао. Жанр фортепіанних транскрипцій в творчості композиторів Китаю. *Всеукраїнська науково-практична конференція молодих науковців «Музикознавчі студії»*. Львів, 2015. С. 135 – 136.
233. Янь Чжихао. Имитация звучания национальных инструментов в фортепианных транскрипциях китайских композиторов. *Мистецька*

- освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття. Матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Мукачеве, 2016. С. 283 – 285.*
234. Янь Чжихао. Музичне мистецтво в умовах міжкультурної взаємодії Схід – Захід. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. Львів, 2017. Вип. 41: Музикознавчий універсум. С. 384 – 392.
235. Янь Чжихао. Прийоми імітації звучання національних інструментів у фортепіанних транскрипціях китайських композиторів. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2016. №2 Вип 35. С. 108 – 113.
236. Янь Чжихао. Проблеми фортепіанного мистецтва Китаю у працях китайських дослідників. *Українська музика: Науковий часопис*. Львів, 2017. Число 4 (26). С. 94 – 101.
237. Янь Чжихао. Роль транскрипцій пісенного матеріалу зразкових революційних вистав у відродженні фортепіанної творчості композиторів Китаю. *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття: Збірник тез доповідей*. Мукачеве, 2017. С. 216 – 219.
238. Янь Чжихао. Специфіка похідних жанрів у творчості композиторів Китаю для фортепіано. *Music Life*. Пекін, 2017. №7 (538). С. 64 – 66. / 阎智豪 从西方音乐的角度看中国钢琴改编作品体裁的特点 //音乐生活 —北京, 2017 —第 64—66 页。№7 (538).
239. Янь Чжихао. Шляхи проникнення фортепіанного мистецтва у китайський культурний простір. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2017. № 2. Вип 37. С. 51 – 57.
240. Martelli Francesco. *Medici. Dizionario Biografico degli Italiani*. Volume 73, 2009. URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-de-medici_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-de-medici_(Dizionario-Biografico)).

241. Melvin S. Rhapsody in red: how western classical music became Chinese. New-York, 2004. P. 211.
242. Schröter, Christoph Gottlieb. *Allgemeine Deutsche Biographie* (ADB). Bd. 32. Lpz.: Duncker & Humblot, 1881. S. 558–560.
243. Sebes J. Schobert S.J. The Treaty of Nerchinsk (Nipchu) 1689. *A Case Study of the Initial Period of Sino-Russian Diplomatic Relations Based on the Unpublished Diary of Father Thomas Pereyra of the Society of Jesus*. Macau, 1999, s. 257 – 260.

Додаток А

Алфавітний покажчик китайських композиторів

А Цзя (*A Jia*, 1907—1994) – 124

Бао Юанькай (*Bao Yuan Kai*, нар. 1944 р.) – 94, 114, 118

Брайт Шен (*Bright Sheng*, нар. 1955 р.) – 95

Ван Лісань (*Wang Li San*, 1933 – 2013) – 68, 74, 78, 79, 90, 92, 93, 94, 96, 99, 110, 111, 112, 114, 123, 149

- Ван Цзянь Чжон (*Wang Jian Zhong*, 1933 – 2016) – 67, 68, 85, 90, 92, 93, 108, 122, 123, 126, 128, 148, 164-166, 170, 171
- Ван Убей (*Wang Ubei*, нар. 1975 р.) – 74, 149, 151
- Ван Чжень (*Wang Zhen*, нар. 1964 р.) – 133
- Вей Юань (*Wei Yuan*, нар. 1955 р.) – 74, 149, 152
- Вен О Хун (*Wen Ou Hong*, 1908 – 1994) – 124
- Гао Вей (*Gao Wei*, нар. 1970 р.) – 134
- Гао Пинг (*Gao Ping*, нар. у 1970 р.) – 133, 134
- Дін Шаньде (*Ding Shan De* 1911 – 1995) – 78, 79, 85, 90, 92, 93, 94, 99, 110, 123, 146
- Ду Енн Тьяо (*Du Enn Thao*, нар. 1965 р.) – 95, 96
- Ду Мінсінь (*Du Ming Xin*, нар. 1928 р.) – 94, 123, 161, 162, 163
- Є Сяо Гань (*Ye Xiao Gang*, нар. 1955 р.) – 95
- Жень Хуан (*Zhen Huan*, нар. 1925 р.) – 132
- Інь Ченьзун (*Yin Cheng Zong*, нар. 1941 р.) – 92, 123, 124, 149, 153, 172
- Інь Чжи Фа (*Yin Zhi Fa*, нар. 1945 р.) – 87
- Лі Ін Хай (*Li Ying Hai*, 1927 – 2007) – 78, 92, 99, 148, 173
- Лі Маньлун (*Lie Manyulloon*, нар. 1963 р.) – 118, 124
- Лі Сян Мін (*Li Xian Min*, нар. 1937 р.) – 94
- Лі Цю Чжень (*Li Qu Zhen*, 1910-1966) – 93, 94
- Лі Чуйжен (*Li Qu Ren*, нар. 1972 р.) – 92
- Лі Шутон (*Li Shutong*, 1880-1942) – 145
- Лінь Хуа (*Lin Hua*, нар. 1942 р.) – 93, 132
- Ло Чжон Жон (*Luo Zhong Rong*, нар. 1924 р.) – 132
- Лю Тянь Хуа (*Liu Tiang Hua*, 1895 – 1932) – 114
- Лю Фен (*Liu Feng*, 1915 – 1993) – 90, 109
- Лю Фуань (*Liu Fu An*, нар. 1927 р.) – 154
- Лю Чжанг (*Liu Zhuang*, 1932 – 2012) – 78, 85, 94, 172
- Люй Чимін (*Lv Qi Ming*, нар. 1930 р.) – 123, 126
- Лю Чі (*Liu Zhi*, 1921 – 1998) – 153, 154

Лю Шикунь (*Liu Shikung*, нар. 1939 р.) – 161

Ма Ке (*Ma Ke*, 1918 – 1976) – 153

Ньє Ер (*Nie Er*, 1912 – 1935) – 122, 149, 152

Оу Ян Чаншу (*Ouyang Qian Shu*, 1926 – 2003) – 126

Сан Тон (*Sang Tong*, 1923 – 2011) – 68, 93, 110, 111, 130, 131, 132, 149

Сіань Сінхай (*Xian Xinghai*, 1905 – 1945) – 68, 84, 85, 89, 90, 94, 122, 128

Сюй Чжипінь (*Xu Zhi Pin*, нар. 1942 р.) – 114

Сян Оу (*Xiang Ou*, 1912 – 1968) – 153

Сяо Юмей (*Xiao Youmei*, 1884 – 1940) – 84, 88

Тан Дун (*Tan Dung*, нар. 1957 р.) – 133

Тань Міцзи (*Tan Mi Zi*, 1922-2013)- 160

Тон Чжан Лянь (*Ton Zhang Liang*, нар. 1935 р.) – 134

У Цзуцянь (*Wu Zu Qiang*, нар. 1927 р.) – 169

Фань Шенці (*Fung Chengzi*) – 68

Хан Мінсію (*Han Min Xio*, нар. 1941 р.) – 123, 125

Хе Лутін (*He Lu Ting*, 1903 – 1999) – 78, 100, 101

Хе Чжан Хао (*He Zhan Hao*, нар. 1933 р.) – 93, 165, 168

Хуа Янь Цзюнь (*Hua Yan Jun*, 1893 – 1950) – 99, 168, 169

Хуан Ань Лунь (*Huang An Lun*, нар. 1949 р.) – 87, 90, 95, 149

Хуан Цзи (*Huang Zi*, 1904-1938) – 85, 99, 153

Цзень Чжень (*Zeng Zhen*, нар. 1935 р.) – 126

Цзян Зусінь (*Jiang Zu Xin*, 1931 – 1996) – 135

Цзян Цзин (*Jiang Jing*, 1926 – 1996) – 153

Цюй Вей (*Qu Wei*, 1917 – 2002) – 153

Цюй Ши Гуан (*Cui Shi Guang*, нар. 1948 р.) – 90, 95, 99

Цяньг Вень Є (*Jian Wen Ye*, 1910 – 1983) – 78, 85

- Чен Ган (*Chen Gang*, нар. 1935 р.) – 165
- Чень Ї (*Chen Yi*, нар. 1953 р.) – 95
- Чень Мінъ Чжи (*Chen Min Zhi*, 1925 – 2009) – 94, 132, 133
- Чень Пей Сюнь (*Chen Pei Xun*, 1922 – 2006) – 67, 68, 78, 87, 90, 94, 106, 110, 147
- Чень Цзи (*Chen Zi*, 1919 – 1999) – 156
- Чень Цзиган (*Zhen Zhi Gang*, 1923-2007) – 95
- Чжан Жао (*Zhang Zhao*, нар. 1975 р.) – 134
- Чжан Лу (*Zhang Lu*, нар. 1973 р.) – 94, 114, 153
- Чжан Сяолу (*Zhang Xiao Lu*, 1917 – 2003) – 114
- Чжан Хуйцинъ (*Zhang Hui Qin*, нар. 1936 р.) – 126
- Чжан Цзин’ань (*Zhang Jing An*, нар. 1937 р.) – 124
- Чжан Шу (*Zhang Shu*, 1908 – 1938) – 85, 122
- Чжао Сяо Шен (*Zhao Xiao Sheng*, нар. 1945 р.) – 160
- Чжао Цзипінъ (*Zhao Zhi Ping*, нар. 1945 р.) – 114
- Чжао Юань Жень (*Zhao Yuan Ren*, 1892 – 1982) – 68, 78, 85, 88, 98, 100
- Чжен Лічжан (*Zheng Li Zhang*, нар. 1942 р.) – 122
- Чжен Лу (*Zheng Lu*, нар. 1933 р.) – 114
- Чжен Ц Чай (*Jen Q. Chai*, 1914 – 1976) – 94
- Чжен Чженьюй (*Zheng Zhen Yu*, нар. 1973 р.) – 122
- Чжоу Вень Чанг (*Zhou Wen Chang*, нар. 1946 р.) – 95
- Чжоу Гуанъ Жень (*Zhou Guang Ren*, нар. 1928 р.) – 90, 92, 110, 147
- Чжу Пейбінъ (*Zhu Pei Bin*, нар. 1972 р.) – 90, 94, 110, 114, 115, 116, 118
- Чжу Сяюй (*Zhu Xiao Yu*, нар. 1970 р.) – 124, 149, 167
- Чжу Цзянь Ер (*Zhu Jian Er*, 1922 – 2017) – 78, 85, 94, 99, 132
- Чу Ван Хуа (*Chu Wang Hua*, нар. 1941 р.) – 68, 81, 92, 95, 99, 149, 161, 169, 172
- Чуй Вей (*Qu Wei*, 1917 – 2002) – 94, 99
-
- Шен Юе (*Sheng Uie*, нар. 1935 р.) – 140
- Ши Вейлян (*Shi Weilian*, нар. 1936 р.) – 154
- Ши Цзеюн (*Shi Jeun*, нар. 1931 р.) – 154
-
- Ян Веньтао (*Yang Wenthao* нар. 1936 р.) – 154
- Ян Ліцинъ (*Yang Li Qin*, 1942 – 2013) – 128
- Ян Цзя Сан (*Yang Jia San*) – 117

Додаток Б. Ілюстрації



№1. Шицин



№2. Тецин



№3. Дяньгу



№4. Бяньцин



№5. Фансян



№6. Гангу



№7. Яогу



№8. Хао



№9. Гуцинь



№10. Сабай



№11. Ерху



№12. Піпа