

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

ЛУ ЦЗЄ

УДК 78.2У+78.471

**КОНЦЕПТОСФЕРИ КИТАЙСЬКОЇ ПРОГРАМНОЇ ФОРТЕПІАНОЇ  
МУЗИКИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Науковий керівник  
**Мельник Лідія Олександрівна**  
доктор мистецтвознавства, професор

Львів – 2017

## ЗМІСТ

<b>Вступ</b> .....	3
<b>Розділ 1. Категорія концепту і концептосфери в європейській і китайській культурологічно-філософській думці</b> .....	14
1.1. Історична еволюція категорії концепту та концептосфери, її відображення в науковій літературі.....	14
1.2. Спільні і відмінні риси основоположних концептів та концептосфери у східній і західній традиції.....	32
Висновки до 1 розділу.....	55
<b>Розділ 2. Специфіка програмності в китайській фортепіанній творчості в контексті національної традиції</b> .....	57
2.1. Провідні концептосфери китайської духовної традиції в літературі та образотворчому мистецтві.....	57
2.2. Становлення фортепіанних жанрів у китайській музичній культурі.....	88
Висновки до 2 розділу.....	115
<b>Розділ 3. Тематична класифікація концептосфер фортепіанних програмних жанрів у китайській культурі</b> .....	118
3.1. Концептосфера природи і її зв'язок з національною поезією.....	118
3.2. Концептосфера обряду – глибинного ментального коду традиції та його дидактична складова.....	129
3.3. Міфологічна концептосфера як відображення національного світобачення.....	150
Висновки до 3 розділу.....	162
<b>Висновки</b> .....	164
<b>Список використаної літератури</b> .....	172
<b>Додаток</b> .....	187

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Вибір теми дослідження зумовлений рядом причин як естетичного, так і історико-соціологічного характеру. Серед них провідним виявляється спостереження над специфікою глобалізованих процесів у культурі постінформаційного суспільства. Адже в сучасному світі все більш активно відбуваються процеси взаємодії різноманітних цивілізаційних пластів, як «по вертикалі», тобто в співставленні історичних епох, так і «по горизонталі», у всезростаючому інтересі до культурних досягнень географічно віддалених традицій. В цьому полі сучасне музичне мистецтво являє собою складний і вельми різноплановий феномен, однією з характерних особливостей якого є активне і дієве входження в його орбіту багатств музичних культур різних цивілізацій, передусім величезної духовної традиції Сходу. Ці процеси помітні не тільки в європейському просторі, але й в однаковій мірі заторкують творчість китайських митців.

Інтерес до східної тематики в європейській культурі – і зворотно, китайських митців до європейських артефактів – природно значно зростає в ХХ ст. і досягає своєї кульмінації в ХХІ ст., в зв'язку з розширенням інформаційного поля і поступового нівелювання кордонів як в географічному, так і в духовному сенсі – сучасна людина має змогу познайомитись з традиціями і звичаями тих народів, які живуть в найвіддаленіших куточках земної кулі. Цим зумовлене дуже широке коло трактувань і інтерпретацій східної тематики в мистецтві в цілому та в музиці зокрема. Відтак прагнучи представити той чи інший національний зріз будь-якого жанру, стилю, напряду в естетичних реаліях ХХ – ХХІ ст., доводиться неодмінно врахувати найбільш інтенсивний і багатогранний вимір взаємодії різних за ментальністю, шляхом історичного розвитку, міфопоетичною традицією, засадами художньої виразовості культурних пластів. В цьому проблемному колі в останні десятиріччя одне з провідних місць займає адаптація китайської мистецької традиції в світовому просторі.

Дане твердження базується на широкому документальному компендіумі, підтвержене як численними фактами, так і науковими розвідками і статистичними даними. Культурно-мистецькі контакти Китаю та інших європейських країн в тому числі й України, навчання багатьох молодих китайських адептів музики у великих європейських центрах, наукова, творча, концертна, педагогічна практика яких пов'язана із західними культурно-мистецькими традиціями й ідеалами, сприяють активній і плідній взаємодії на вісі «Схід – Захід», розширенню духовних сфер, збагаченню концертного і дидактичного репертуару.

В цьому різноманітному і різнорівневому синтезі окремішнє місце займає інтеграція в китайській культурі європейського інструменту фортепіано і відповідної сфери музичної творчості. У давній і вельми своєрідній китайській культурній традиції фортепіанна музика у єдності всіх трьох компонентів: продуктивного (творчість), репродуктивного (інтерпретація), рецептивного (сприйняття) зайняла помітне місце лише на початку ХХ ст. Проте закорінившись у східній музично-мистецькій практиці відносно пізно у порівнянні з багатовіковою європейською історією творчості для цього інструменту, вона, тим не менше, отримала надзвичайно сильний імпульс свого розвитку, у стисненому хронотопі сягнула вершинних осягнень і утворила вагомий доробок світового фортепіанного мистецтва.

На сьогодні китайські піаністи впевнено здобувають перемоги на престижних міжнародних конкурсах, а творчість сучасних мистців Дінь Шанде, Ван Лісана, Лі Інхая, Цзян Веньє, Лао Чжичена, Хе Лутіна, зокрема їх фортепіанні опуси, стали відомими не лише в Китаї, але й в західному світі. На високому професійному рівні знаходиться зараз і музична освіта, зокрема фортепіанні класи успішно діють у більшості консерваторій та інших спеціальних навчальних закладах країни, концерти фортепіанної музики приваблюють багатьох слухачів, записуються і репродукуються у засобах масової інформації, великими тиражами видаються компакт-диски.

Тож закономірно, що цей феномен викликав інтерес у дослідників, як китайських, так і представників інших національних музикознавчих шкіл. Дисертації, статті, наукові розвідки, що розглядають проблеми китайського фортепіанного мистецтва в різних ракурсах, публікуються в багатьох європейських країнах. На сьогодні маємо доволі об'ємний компендіум літератури, присвяченої яскравому явищу сучасного музичного мистецтва. Водночас зауважуємо, що які б аспекти не обирали дослідники, всі згідно відзначають особливу роль програмності у фортепіанній творчості китайських композиторів. Така особлива роль програмного начала в музиці, призначеній для питомо європейського інструменту та зорієнтованій в основних засадах на європейські (передусім класицистичні, романтичні та імпресіоністичні) традиції, пояснюється китайськими національними архетипами, які в цьому жанрі органічно сполучаються з естетичними ідеалами мистецтва Старого Світу.

Проте у всьому багатоманітті тематики історичних та теоретичних праць, що розглядають різні аспекти китайської фортепіанної музики, один висвітлений недостатньо цілісно і докладно. Йдеться не просто про фіксацію факту поширеності програмної музики в інструментальному доробку, а про з'ясування специфічних особливостей програмності в цьому пласті інструментальної національної культури. З одного боку, зображальні, символічні або «фольклорні» назви, що надаються переважній більшості китайських фортепіанних опусів, сприймаються європейськими слухачами як сумірні з європейською романтичною та постромантичною традицією програмності.

Таким чином, може видаватись, що прагнення конкретизувати образний зміст інструментальної п'єси через вербальну розшифровку – це однозначно об'єднуючий момент у східній і західній музичній естетиці. Але це не зовсім так, хоча через програмні назви композитори і наближають образно-емоційну сутність національної інструментальної творчості до слухача, вихованого в інших реаліях.

Тому важливим є окреслення специфічних типів китайської фортепіанної музики, що частково перетинаються з європейською традицією, але власне у порівнянні з нею тим яскравіше виявляють свою неповторну ментально-архетипічну сутність.

Тож враховуючи всі про і contra взаємообміну у сфері музичної культури, що інтенсифікується у глобалізованому просторі, видається слушним і вельми важливим розглянути не просто весь компендіум сучасної китайської професійної музики (в даній дисертації зосередженої на прикладах фортепіанних програмних п'єс), але й усвідомити виконавцям і слухачам, вихованим в традиціях європейської музичної культури, специфічні риси і особливу традицію китайського національного художнього мислення. Адже оскільки воно ґрунтується на принципово інших засадах і філософсько-етичних уявленнях про систему художніх цінностей, то потребує окремого витлумачення кожного програмного символу і відповідних йому засобів музичної виразності.

Оскільки головний напрям поданої роботи – це програмність у китайській фортепіанній музиці, то у заявленій темі передусім слід спеціально наголосити два аспекти, які мають основоположне значення для концепції дисертації. По-перше, наскільки сучасна китайська фортепіанна музика здатна присвоювати собі досягнення європейських шкіл, зокрема у використанні принципів програмності. По-друге, наскільки вона все ж опирається на давні традиції, сформовані у тисячолітній історії китайського народу, і в тому сенсі є оригінальним здобутком національної культури, а не просто засвоєнням і адаптацією інонаціональної традиції.

І в цьому плані найбільш відповідною філософсько-естетичною категорією для з'ясування окресленої проблематики видається категорія «концепту» і поширена від неї категорія «концептосфери». З усіх інших понять, споріднених їй, таких як «архетип», «міфологема», «символ», останньо також «фрейм» - саме концепт видається найбільш доцільним «ключем» для вирішення поставлених у дисертації завдань.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**  
Дисертаційне дослідження виконане на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка і відповідає темі № 5 «Зарубіжна музика: сучасний стан та проблеми розвитку» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка на 2014 – 2019 рр. Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої Ради Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

Подані міркування дозволяють обґрунтувати **мету** поданої дисертації: розглянути китайську фортепіанну музику ХХ – ХХІ ст. з позиції її програмних концептосфер, відповідних до національної традиції.

**Об'єкт дослідження** – китайська програмна фортепіанна музика ХХ – початку ХХІ ст.

**Предмет дослідження** – специфічні принципи програмності в китайській фортепіанній творчості.

**Хронологічні рамки** дисертації визначаються періодом становлення китайської фортепіанної школи та обмежуються ХХ – початком ХХІ ст.

З урахуванням зазначеної мети формулюються наступні **завдання** дослідження:

- на основі філософсько-культурологічних та музикознавчих досліджень дати стисло дефініцію категорії «концепту» та концептосфери в музиці;
- окреслити основні художньо-філософські концептосфери китайського мистецтва (у його різновидах в поезії та живописі) в історичній перспективі;
- порівняти специфіку європейських і китайських концептів і концептосфер у їх проекції на програмну тематику фортепіанних творів;

- розглянути філософсько-естетичні засади художньої сфери «природи» як однієї з найчисленніших тематичних груп китайської інструментальної музики;
- показати принципово відмінне від європейського трактування звукозображальності і звуконаслідування в китайській інструментальній музиці з позиції національного філософського світогляду;
- розкрити ритуально-обрядові пласти програмного змісту фортепіанних творів китайських композиторів;
- експонувати особливу роль дидактичної спрямованості китайської музичної традиції;
- висвітлити принципи втілення міфологічних архетипів та сюжетів у програмному фортепіанному доробку сучасних китайських композиторів.

**Аналітичний матеріал дослідження** складають програмні фортепіанні п'єси китайських композиторів різних поколінь, що творили протягом ХХ ст.: Дінг Шанде, Ван Цієнджонга, Хе Лутіна, Шан Тона, Чу Сишена, Чен Пейсюна, Шань де Іня, Сунь Їтянга, Чу Ван Хе, Хан Ху Вея, в контексті роботи згадуються твори Ксяююмея, Чжу Гуня, Лю Фаня, Ян Цзюня. Лі Інхайя, Ван Цзяньчжуна, Олексини Луї, та інших.

**Теоретичну базу дослідження** складають праці різноманітного гуманітарного спрямування, пов'язані з усіма вищевказаними аспектами дисертації, серед них вельми важливі – філософсько-естетичні дослідження, присвячені самій категорії концепту та концептосфери, як і споріднені із нею, присвячені категоріям «архетипу», «символу» та ін; розвідки, що розглядають китайську філософсько-естетичну традицію, в руслі якої сформувались основні концептосфери програмності в національній музиці; праці, в яких представлена культура Китаю в її історичному розвитку і зв'язках з філософськими вченнями, а також праці, в яких розглядаються суміжні види мистецтв – література, поезія, живопис; джерела, що висвітлюють китайську міфологію;



музикознавчі концепції програмності, роботи, присвячені національним музичним традиціям, в тому числі – в ритуально-обрядовій сфері, як також дослідження, що розкривають процес становлення і розвитку професійної фортепіанної музики в Китаї.

В останні роки проблематика *концепту* та *концептосфери*, як і споріднених з ними категорій архетипу, символу, міфологеми, опиняється в центрі уваги багатьох дослідників, з їх кола були обрані ті, чії праці природно проектуються на подану дисертацію: окрім філософських теорій К.Г.Юнга, Ж. Дельоза, Ж. Гваттарі, Е. Кассіра, М. Еліаде, К. Леві-Строса, А. Свідзінського, А. Гуревича, це естетико-філософські розвідки Д. Ліхачова, М. Поповича, О. Забужко, С. Гатальської, Я. Гнатюка, С. Неретиної, Н. Шведової, Б. Аташа, В. Дем'янкова, О. Переломової, З. Попової, Ю. Степанова, О. Прохорова, В. Вандишева, Юань Ке, Р. Робертсона та ін. Аналогічно в музичній сфері шляхи і специфіку застосування категорій *концепту* й *концептосфери* як і згаданих категорій архетипу, символу в музичному мистецтві, а також деякі проблеми ціннісних ідеалів (передусім в сфері музичної освіти) висвітлюють Б. Теплов, О. Самойленко, Н. Зейфас, В. Медушевський, О. Маркова, О. Катрич, В. Марік, К. Івахова, Гуань Цзяньхуа, Сунь Їнан, Шінічі Сузукі та ін.

Особливу природу китайської філософсько-етичної картини світу, міфології та художньо-естетичних принципів різних видів мистецтва в національній культурі простежуємо за дослідженнями Е. Вернера, М. Конрада, А. Лук'янова, В. Малявіна, А. Маслової, К. Мурашевич, М. Новак, Б. Ріфтін, Дж. Роулі, О. Самозванцева, Я. Шекери, Л. Абрамової, В. Рубіна, Г. Ткаченка, М. Томпсона, Я. Гнатюка, Л. Пойнар, Л. Стрелкової, Ю. Козловського, О. Крижанівського, Л. Переломова, І. Семененка, Н. Федоренко, Ч. П. Фіцджеральда, О. Фішмана, Е. Яншиної, С. Мелвіна, Р. Доусона, а також китайських дослідників Ван Донмея, Вен Сюань Ді, К. Ліу, Ван Гуї та численних інших.

Крім того, в дисертацію залучаються фрагменти текстів давньокитайських філософських трактатів Ши Цзин, Дао Де Цін та Юе Фу, афоризми Конфуція, наводяться китайські поетичні тексти в перекладі українською мовою.

Формулювання сутності програмності в інструментальній музиці в тому ключі, який піднімається в поданій роботі, спирається на концепції С. Людкевича, В. Холопової, М. Арановського, Л. Кияновської, Т. Чередниченко та ін.

Окремо виділяється блок літератури, присвячений китайській музичній культурі загалом та її фортепіанному сегментові зокрема. В цьому підрозділі літератури найбільшу частку займають дослідження китайських музикознавців. Вони висвітлюють проблеми синтезу європейських та суто національних традицій у фортепіанній творчості китайських композиторів, розмірковують про специфіку перевтілення філософських джерел у їх світогляді, аналізують конкретні артефакти китайської фортепіанної музики. Серед авторів досліджень, присвячених китайській музичній культурі та її фортепіанному доробку слід згадати Бай Є, Бянь Мена, Ван Аньго, Ван Вея, Ван Іна, Ван Юйхе, Гао Сяогуана, У Говена, Дай Байшена, Дай Понхая, Дінг Шанде, Лі Інхая, Лі Ланциня, Лі Менде, Лі Хуаньчжі, Лі Цехоу, Лі Шеюаня, Лю Фуаня, Лю Чеюсуа, Лю Юанцзюї, Лянь Маочуня, Лян Хайдуна, Ма Вея, Сун Цзінаня, Тао Ябяна, Тянь Гана, Чжан Сяоху, Ян Ліньюня, Ма Сицуна, Хе Лутіна, У На, У Ген Іра, Шан Тона, Чень Чжен, Чень Бай Ї, Чень Жуаньсюань та багато інших. Звертаємо особливу увагу на те, що не лише фахівці-музикознавці, але й композитори – Дінг Шанде, Лю Фуань, Лі Інхай, Хе Лутін та ряд інших – звертаються до теоретичного осмислення естетичних та виразових засад фортепіанної музики Китаю.

Крім того, проблеми китайської музичної творчості і виконавства висвітлювали деякі європейські вчені, зокрема С. Айзенштадт, Є Васильченко, І. Лісевич, В. Сісаурі, Т. Крістенсен та інші.

**Методологічну основу дослідження** становить комплексний підхід до вивчення сучасної китайської фортепіанної програмної музики крізь призму філософсько-естетичних концептосфер, що охоплює ряд окремих принципів та методів, серед яких:

- філософсько-естетичний – при розгляді філософських концепцій та естетичних засад, що дозволяють обґрунтувати застосування категорії «концепту» та «концептосфери» до фортепіанної програмної творчості китайських композиторів;
- історико-компаративний у висвітленні засад програмності у фортепіанній творчості європейських та китайських митців, а також у визначенні ролі згаданих фортепіанних п'єс у сучасному культурно-мистецькому середовищі;
- історико-культурологічний, що дозволяє простежити основні віхи еволюції китайської фортепіанної музики;
- метод структурно-герменевтичного аналізу конкретних музичних творів та моделювання їх образного змісту на основі висвітлення концептів програмності.

**Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що:

- вперше запропоновано категорію «концептосфери» відносно до програмної фортепіанної творчості китайських композиторів;
- вперше здійснено компаративний аналіз трактування деяких програмних образів (передусім звукозображальної та звуконаслідувальної сфери) в творчості європейських та китайських митців з філософсько-естетичної позиції;
- вперше залучено в науковий обіг аналіз ряду фортепіанних мініатюр китайських авторів;
- розширено теоретичний компендіум програмності в китайській музичній культурі;
- узагальнено провідні образно-тематичні сфери програмної тематики китайської фортепіанної музики;

- уточнено специфіку трактування образів природи в національній китайській філософсько-естетичній та міфопоетичній спадщині у проекції на інструментальну творчість;
- уточнена роль обрядово-ритуальної традиції у переважаючій дидактичній спрямованості програмної фортепіанної творчості китайських авторів;
- поглиблено міфологічну складову програмної тематики китайської фортепіанної музики.

**Науково-практичне значення** роботи полягає у можливості використання її матеріалів в навчальних курсах «Історія китайської музики», «Китайська фортепіанна література», «Історія фортепіанного виконавського мистецтва» для студентів фортепіанного та музикознавчого факультетів середніх спеціальних та вищих навчальних закладів (музичних академій, інститутів та університетів мистецтв, музично-педагогічних факультетів університетів Китаю та інших країн).

**Апробація результатів дисертації.** Основні положення дисертації обговорювались на засіданнях кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Висновки і результати дослідження висвітлювались у виступах на наступних конференціях: щорічні звітні науково-практичні конференції кафедри історії музики ЛНМА ім. М. Лисенка (2014, 2015, 2016), Міжнародна науково-практична конференція “Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір” (2016).

**Публікації.** Основні результати дисертаційного дослідження викладено у 8 публікаціях, з них 4 статей надруковано у провідних фахових виданнях, затверджених ВАК України, 2 статті опубліковано за кордоном:

1. Лу Цзе . Морально-виховна тематика китайської програмної фортепіанної музики / Цзе Лу // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. – Львів: ТеРус, 2013. – Випуск 29. – С. 143 -151.
2. Лу Цзе. Типи програмності в китайській фортепіанній музиці ХХ століття / Лу Цзе // Українська музика, Щоквартальник, № 2 (20), 2016. – С. 45-54.

3. Лу Цзе. Втілення китайської ритуальної концептосфери у програмній фортепіанній музиці/ Лу Цзе // Українська музика, Щоквартальник, № 4 (22), 2016. – С. 78-83
4. Лу Цзе. Категорія «концепту» в парадигмі європейської та китайської музичної культури / Лу Цзе // Наукові збірки Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. – Одеса: ОНМА, 2015 –Науковий Вісник. Випуск 21. – С. 305-316.
5. Лу Цзе. Дидактичні засади китайської фортепіанної програмної музики другої половини ХХ ст / Цзе Лу / Northern Music. – Хейлунцзян-Харбін, № 13 (277), 2015. – С. 10-12 / 卢洁. 20 世纪后半段中国钢琴标题音乐的说教原则 = 卢洁 // = 北方音乐..- = 黑龙江 , 哈尔滨 – No 13 ( 277 ) , 2015. – С. 10-12.
6. Лу Цзе. Філософсько-естетичні засади китайської музично- поетичної традиції і їх еволюція в другій половини ХХ ст. / Цзе Лу/ Northern Music. – Хейлунцзян-Харбін, № 13 (277), 2015. – С. 4 –5 / 卢洁. 中国诗歌音乐传统的哲学美学原则及其在 20 世纪后半段的演化 卢洁 //北方音乐.- 黑龙江 , 哈尔滨- No 13 ( 277), 2015. – С. 4-5.
7. Lu Jie. The Category of “Concept” in the Paradigm of European and Chinese Music Cultures / Jie Lu // Educational and behavioral Issues in Modern World II. Collected Works. – Ternopil, 2014. - P. 155-164.

**Структура дисертації.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури та нотних додатків.

## **Розділ I. Категорія концепту та концептосфери в європейській і китайській культурологічно-філософській думці.**

### *1.1. Історична еволюція категорії концепту та концептосфери і її відображення в науковій літературі.*

В останній час гуманістичні науки різних країн і континентів, незалежно від іманентних національних традицій, естетичних пріоритетів та світоглядних позицій виявляють дивовижну збіжність інтересу до певних фундаментальних категорій буття і розвитку різного типу мистецьких явищ і феноменів, що отримують нові тлумачення і розглядаються під доволі незвичним кутом зору. Музикознавство не стало винятком з цього правила, також сягаючи до категорій, здатних з універсальної позиції пояснити звуковий образ світу. Очевидно, такий виток еволюції гуманістичної думки був закономірним: процеси глобалізації не могли залишити без уваги засади функціонування музичної культури, і в актуальному взаємопереплетенні і взаємовпливах різних цивілізаційних зрізів у інтонаційній візії світу вони природно концентруються на деяких основоположних поняттях. Одне з них – поняття концепту, що останнім часом починає прикладатись не лише до етноментальної, соціологічної та історичної сфер наукового пізнання, але й до мистецтва, в тому числі й до музики.

Відтак, обравши категорію *концепту* і похідної та узагальнюючої її *концептосфери* як ключову для обґрунтування специфіки програмного мислення у фортепіанній творчості китайських композиторів, необхідно докладніше розглянути сутність згаданої категорії та з'ясувати її придатність для пояснення такого специфічного мистецького явища як програмна інструментальна музика. Спочатку звернемось до фундаментального поняття *концепту*, яке знаходить своє застосування в багатьох сферах гуманістичного знання.

Концепт входить у інструментарій, за допомогою якого пояснюється універсальна структура світобудови у всіх її проявах та на всіх рівнях. До нього відносяться такі категорії як: «архетипи» – «міфи та їх одиниці – міфологеми» – «філософеми» - «концепти» – «символи», а в останні десятиріччя, в зв'язку з інтенсивним розвитком інноваційних технологій ще і «фрейми»<sup>1</sup>. Всі ці інструменти пізнання та узагальнення універсальних явищ можуть бути застосовані для дослідження не лише технічних, природних, але й духовно-мистецьких явищ, в різних комбінаціях і співвідношеннях. Їх застосування, щоразу ширше і розмаїте, свідчить про потребу пошуку таких сталих константних величин, універсальних категорій, які могли б пояснити сутності багатьох явищ сьогоденного гіперінформативного простору, що має тенденцію до нескінченного розширення. Його упорядкування ускладнюється ще й тим, що ці пра-форми також піддаються постійному оновленню і доповненню через корекцію самого процесу пізнання, особливо ускладненого в такій багатовимірній сфері, як мистецтво, надто ж невербальне мистецтво звуків, музика.

Вищенаведений ряд насправді теж не є однозначним і рівнозначним: деякі категорії, головню архетипи та концепти, належать до сталіших, їх можна окреслити як стрижневі для масиву міфопоетичних значень, алюзії, асоціацій і символів. Інші ж, зокрема міфологеми, філософеми та символи, піддаються значно активнішому перевтіленню і постійно коригуються у процесі еволюції буття – духовного і матеріального.

Звернемось коротко до визначення архетипу та спробуємо пояснити, чому ця категорія не була обрана як ключова для усталення специфічних рис програмного мислення китайської фортепіанної музики. Саме слово *архетип* походить від давньогрецького слова *ἀρχέτυπον* і перекладається як прообраз,

---

<sup>1</sup> Оскільки до цього терміну в дисертації більше не звертатимемось, слід коротко дати його визначення. Фрейм (з англ. Frame - «каркас, остов», «будова, структура, система», «рамка», «окремий кадр фільму» та ін.) – в сучасній термінології поняття, що дуже широко застосовується в різних сферах, як технічних, так і гуманітарних. Термін був впроваджений в 1974 р. М. Мінським і найширше використовується в комп'ютерних технологіях, проте поступово перейшов і в інші галузі знань. Нп. в психології це структура, що репрезентує стереотипні ситуації у свідомості людини або інтелектуальної системи і призначена для ідентифікації нової ситуації, що базується на такому ситуативному шаблоні.

початкове зображення, давній слід. Класичні праці, присвячені архетипам як феномену людської спільноти, належать філософу Карлу Густаву Юнгу. За К. Г. Юнгом, архетипи – це динамічні, мобільні психічні утворення, що являють собою первинні схеми, першопочаткові вроджені структури, апріорно формуючі активність уяви.

Архетипи – форми існування колективного безсвідомого, результат тривалої біологічної еволюції, проте вони не мутують, а залишаються в основі психічних моделей. «То, що підрозумівається під «архетипом», проявляється через його співвіднесення з мифом, таємним вченням, казкою. Більш складним виявляється положення, якщо ми намагатимемось психологічно обґрунтувати, що таке архетип. До цього часу при дослідженні міфів задовольнялись солярними, лунарними, метеорологічними й іншими допоміжними уявленнями. Практично не зверталась увага на те, що міфи - передусім психічні явища, які виражають глибинну суть душі»[172, с.77]. Продовжуючи думку філософа, слід наголосити, що колективне безсвідоме – це якраз і є той основний канал, по якому передається архетипова інформація.

У «Філософії Культури» Софія Гатальська зіставляє різні наукові підходи до суті архетипу, спираючись на формулювання провідних європейських вчених-гуманістів і виявляючи конститутивну природу архетипу як смислового ядра духовного життя: «Смисловим ядром культурної традиції є типове в культурі, що формує константи духовного життя, забезпечує можливість «жити згідно з моделлю, що перебуває поза владою людини, а саме – згідно з архетипом» (М. Еліаде). Бувши, за висловом Ц. Тодорова, «формою без змісту», яка відкриває можливості певного її заповнення й певного типу сприйняття, архетип має внутрішню логіку свого розвитку й наслідування. Він може бути осмислений як «факт розуму», котрий як «апріорний перфект» може завжди передбачатися в належності до культурної спільноти. Це апріорі можна реконструювати, але не можна обминути; не випадково в теорії пізнання ідея чітко й недвозначно іменується *intellectus archetypus* (архетипний інтелект).



Архетипне виявляється, передусім, у тому, що події, піднесені в ранг взірця, повторюються» [26, с. 164].

Якщо спробувати прикласти категорію архетипу до матеріалу нашого дослідження, тобто до з'ясування специфіки програмного мислення в китайській фортепіанній музиці, то він видається надто узагальненим, всеохоплюючим, глибинно закоріненим в ментальній свідомості (чи точніше – в колективній безсвідомості) нації, а відтак, розкриваючи його в різних наступних перевтіленнях, весь час довелось би повертатись до інваріанту. Тобто основний пафос дослідження був би скерований на формулювання і підтвердження національного фундаменту художнього образу аналізованих фортепіанних п'єс, в той час як подане дослідження спрямоване на висвітлення взаємодії двох полюсів: «питомого, сформованого в рамках національної традиції – привнесеного з європейської культури» і виявити їх образно-художню діалектику

Тому в пошуку адекватної ключової категорії для вирішення поставлених завдань звернемося до філософського визначення «концепту» і його основних характеристик, які в прямому чи опосередкованому значенні можуть проектуватись на музичний зміст загалом і на програмну інструментальну музику зокрема.

Стаття з «Нової філософської енциклопедії» розглядає найбільш суттєві характеристики поняття: «концепт – (від лат. *conceptus* – акт зібрання, сприйняття, зачаття)», як «схоплювання» смислів (проблеми) в єдності мовленнєвого висловлювання». наголошує духовно-особистісну природу *концепту* у порівнянні з раціонально-об'єктивною сутністю *поняття*. В ній наголошується: «Концепт формується мовленням, яке розгортається в духовній площині з її ритмами, енергією, жестикуляцією, інтонацією, безкінечними уточненнями, що складають смисл коментаторства.

Концепт гранично суб'єктивний. Змінюючи душу індивіда, що обдумує сутність явища, він при своєму формуванні передбачає іншого суб'єкта

(слухача, читача), актуалізуючи смисли у відповідях на його запитання. Зверненість до слухача завжди передбачала одночасну зверненість до трансцендентного джерела мовлення – до Бога. Пам'ять і уява – невід'ємні властивості концепту, спрямованого, з одного боку, на розуміння тут і тепер, з іншого боку – концепт синтезує в собі три здібності душі і як акт пам'яті орієнтований на минуле, як акт уяви – в майбутнє, як акт судження – в теперішнє» [87, с. 1080].

В цьому ж джерелі виникнення самого терміну концепту відноситься до відносно пізнього історичного періоду філософської думки, тобто до пізнього Середньовіччя: «Термін «концепт» введений у філософію середньовічним вченим Абеляром в зв'язку з аналізом проблеми універсалій, що вимагала розділу мови і мовлення [87, с. 1080]. Висловлена промова, за Абеляром сприймається як «концепт в душі слухача» [1, с. 121].

Абеляр, згідно з містичними домінантами свого часу, вважав, що концепт не є процесом інтелектуального (*intellectus*) осмислення предметів і процесів, а є результатом активної діяльності піднесеного духу, здатного до креативного наповнення і укладення (*conspicere*) смислів. Тобто, ще за середньовічною філософією Абеляра, концепт не тотожний поняттю чи категорії, а вищий і складніший за них.

Наведемо ще кілька міркувань видатних мислителів – теологів та філософів минулого, які безпосередньо виводять категорію «концепту» на спосіб пізнання і співпереживання дійсності в мистецтві, оскільки ці визначення становлять основоположний матеріал для порівняння зі східними дефініціями тих самих категорій.

Зокрема Хома Аквінський визначає концепт як природне внутрішнє осягнення зовнішнього об'єкту (речі) подумки, і вираз цього осягнення через якийсь окреслений знак, символ, в певних ситуаціях – через їх сукупність і взаємодію, але в будь-якому випадку через єдність ідеального і матеріально-феноменального [87, с. 1080].

Переводячи спостереження видатного мислителя минулого на сучасність, зокрема на обрану в дисертації проблеми, відзначаємо, що, як видається, важко знайти точнішу характеристику утворення музичних образів спочатку в уяві композитора, а потім його співпереживання слухачем.

Хоча в наступних епохах містична складова у трактуванні концепту поступається місцем раціонально-аналітичній, все ж на мистецько-творчу домінанту концепту звертали увагу й мислителі Нового часу, зокрема такі видатні філософи німецької класичної школи як Імануїл Кант та Фрідріх Шелінг, визначаючи сутність «схоплення змісту» через розмаїті фігури творчості [87, с. 1080].

Романтичне мистецтво теж дуже широко і охоче застосовувало різні типи концептів, навіть якщо не завжди докладно називала їх саме цим терміном, але в своєму естетичному руслі розкривало їх сутність.

Повертаючись до існуючих теоретичних, філософських, культурно-історичних визначень концепту, вкажемо на деякі інші дефініції цього доволі складного поняття. Набагато детальнішим і розгорнутішим, аніж у «Філософській енциклопедії», а відтак і більш органічним у переосмисленні щодо проблематики поданої роботи, постає концепт у дефініції російської вченої М. Шведової, яка підкреслює в ньому складну ієрархічну структуру і виділяє базові і похідні елементи. Оскільки її визначення видається суттєвим для нашої роботи, дозволимо його повністю процитувати – з коментарем, який безпосередньо виводить на принципи застосування цієї категорії для музичного мистецтва:

«Концепт – це змістовна сторона словесного знаку (значення – одно чи деякий комплекс ближче пов'язаних значень), за котрою стоїть поняття (тобто ідея, яка фіксує сутнісні зрозумілі властивості реалій і явищ, а також відношення між ними), що належать розумовій, духовній чи життєво важливій матеріальній сфері існування людини, витворене і закріплене суспільним досвідом народу, історично закорінене в його житті, соціально і суб'єктивно

осмислюване і – через ступінь такого осмислення – співвідносно з іншими поняттями, найближче з ним пов'язаними чи, в багатьох випадках, йому протиставленими» [157, с. 601].

В цьому окресленні для нас дуже важливим є прив'язаність до певного національно-культурного ареалу, а водночас здатне осягати і адаптувати відносно до своїх традицій і досвіду «напливові» елементи, що значно збагачує первинний змістовний інваріант концепту. Саме це і відбувається в китайській фортепіанній музиці, що органічно вбирає в себе – передусім в новітню добу, ХХ – ХХІ ст. – осягнення європейської культури, не втрачаючи при цьому свого єства.

І далі авторка розшифровує вагомість концепту у системі мислених сутностей на різних етапах еволюції людської цивілізації і при тім показує, яким чином відбувається постійна реінтеграція раніше складених концептів у нову реальність: «Поняття, котре лежить в основі концепту, має свій власний потенціал, воно здатне диференціюватися: елементарне відображення цієї здатності словники показують як тенденцію до утворення різноманітних словесних відтінків і переносів» [157, с. 601]. Якщо врахувати, що музична мова – це теж мова, яка оперує певною системою знаків, і «різноманітні відтінки» і «переноси», тобто зміна семантичного навантаження одного і того ж елементу, відіграють в ній набагато істотнішу роль, аніж навіть в мові словесній, то обґрунтованість застосування концепту для даної дисертаційної концепції видається безсумнівною.

Ще одна характеристика концепту, подана тією ж авторкою, ще більш утверджує в слушності категоріального вибору: «Таке визначення концепту в повному об'ємі може бути прийняте відносно до тих одиниць, котрі в спеціальній літературі називаються «об'ємними» або «великими» «базовими», «основними» концептами. Не варто, однак, забувати, що такі «основні» концепти оточені відповідними до них і пов'язаними з ними одиницями – «малими», «неосновними», «небазовими» концептами, в котрих часто відсутні

деякі з перелічених вище ознак, такі, наприклад, як обов'язковість глибоких історичних коренів, традиційність позначення; в «малих» концептах можуть бути відсутніми й історично складені соціальні або суб'єктивні оцінки чи опозиційне зіставлення з іншими одиницями. Такі малі концепти з «ущербною» системою концептуальних ознак не випадають, однак, із сфери основного концепту: вони створюють те органічне середовище, без котрого він не може існувати» [157, с. 601].

Це уточнення видається також винятково суттєвим для «розшифрування» музичних концептів, тим більше в такій сфері, де у відносно пізньому періоді зустрілись східна і західна традиції, як китайська фортепіанна музика програмного змісту.

Звертаючись до розмаїтих досліджень історичних витоків терміну «концепт», знаходимо і вказівки на більш давні епохи, аніж це подає «Філософська енциклопедія» Зокрема З. Дем'янков, вважають, що сам термін «концепт» з'явився на межі античності і раннього Середньовіччя і відіграв важливу роль в працях таких мислителів як Тертуліан (160-220), Св. Августин (354-430), Боецій (480-524) та ін. [34, с. 606 - 622]. Для нашого дослідження цей факт теж видається доволі важливим, оскільки в усталенні національних китайських концептів, що виникають у філософсько-релігійній думці і реалізуються у ритуально-обрядовій сфері, якраз доба, що співпадає з названим періодом європейської історії, а навіть ще раніше, виявляється основоположною і конститутивною.

З. Дем'янков підходить до терміну «концепт» з позиції його втілення в різних мовах, а відтак, звісно, в різних культурах, внаслідок чого акцентує кілька його існуючих значень: «Провідними стали наступні значення слова *concetto*: 1) поняття, уявлення, судження, переконання; зокрема *concetti elementari* – елементарні відомості; 2) погляди, світогляд, концепція, розуміння, зокрема, *concetti morali* – моральні принципи, 3) задум, ідея (наприклад, роману); план; проект; 4) репутація, порівняти *essere in concetto di X* –

«вважатись (за + X)»; avere (чи tenere) X in concetto di Y – «вважати X-а Y-ом (за + Y-а)» (порівняти вважати за і німецьке halten für Akk. (тобто знахідний відмінок – Лу Цзе) в близькому значенні); 5) екстравагантний художній образ, метафора» [34, с. 606 - 622].

Переходячи до сучасних поглядів на *концепт*, звернемо увагу на теорію французького філософа Жіля Дельоза та Фелікса Гваттарі, які означають концепт як основну мету філософського пізнання: «...філософія – не просто мистецтво формувати, винаходити або ж виготовляти концепти, бо концепти – це не обов'язково форми, знахідки або продукти. Точніше буде сказати, що філософія – дисципліна, яка здійснює творення концептів... Творити все нові концепти – такий предмет філософії. Оскільки концепт повинен бути створений, він пов'язаний з філософом як людиною, яка володіє ним в потенції, у якої є для цього потенція і майстерність. На це не можна заперечувати тим, що про «творчість» зазвичай говорять стосовно плотських речей і до мистецтв, – мистецтво філософа надає існування також і мисленим сутностям, а філософські концепти також суть «sensibilia». Власне, науки, мистецтва і філософії мають однаково творчий характер, просто одна лише філософія здатна творити концепти в точному сенсі слова. Концепти не чекають нас вже готовими, на зразок небесних тіл. У концептів не буває небес. Їх слід винаходити, виготовляти або, швидше, творити, і без підпису того, хто їх створив, вони ніщо» [33, с. 87]. В цій дефініції приваблюють ті характеристики концепту, які сприймаються як вельми важливі для їх проекції на програмну інструментальну музику: їх творчо-індивідуальна природа (на відміну від колективності і даності у безсвідомості в архетипі); їх відповідність до нових екзистенційних реалій і відтак необхідність їх створення, якщо постануть такі нові сутності, які слід концептуалізувати (на відміну від інваріантності архетипу); їх узагальнюючий універсальний спосіб відображення дійсності, що під силу лише філософському знанню.

Не менш істотним для проєкції на музичну творчість видається твердження авторів про те, що «риси концептуальних персонажів співвідносяться з історичною епохою та середовищем, де вони виникають, й оцінити ці відношення можна тільки за допомогою психосоціальних типів» [33, с. 88] При цьому їх уточнення про те, що «концептуальні персонажі й психосоціальні типи покликаються один на одного, поєднуються між собою, але ніколи не збігаються» [33, с. 82] зовсім не суперечить вищенаведеному теоретичному визначенню, а навпаки, дозволяє відзначити релятивність, яка завжди необхідна для аналізу мистецького тексту.

Також для застосування категорії *концепту* у формулюванні програмних смислів інструментальної музики суттєвим видається і наступне твердження цитованої праці: «Концепт позбавлений смислу, поки не поєднаний з іншими концептами й не зв'язаний із проблемою, яку він розв'язує або допомагає розв'язати» [33, с. 192]

На цьому ґрунтується зокрема пояснення принципів втілення вербальних концептів в музичному тексті, позбавленому конкретного текстового прив'язання (як у вокальній музиці або музично-театральному дійстві). Ще більш влучно і відповідно до поставленого нами завдання «декодується» сутність концепту в наступному спостереженні філософів: «концепт як пізнавальний засіб має смисл лише стосовно способу думки, до якого він відправляє, і концептуального персонажа, в якому він має потребу; інший спосіб й інший персонаж (наприклад, віра та слідчий) потребують й інших концептів» [33, с. 94]

Внаслідок такого творчо-розширеного трактування природним видається те розширення змісту «концепту», яке пропонує російська дослідниця О. С. Переломова, включаючи в нього не лише стисле значеннєве ядро, але й елементи, пов'язані зі сприйняттям культурних артефактів: «А концептами стають тільки ті явища дійсності, котрі є актуальними й цінними для певної культури. Крім того, концепт містить у собі не лише значення слова, яке

відображає той предмет, у якому це слово правильно вжито. Концепт – це головним чином смисл слова, де поряд з денотативним значна вагомість конотативного значення (у вигляді емоційного, експресивного, аксіологічного забарвлення)»[92, с. 27]

Відтак стає зрозумілою теоретична модель «концепту», окреслена вже сучасним дослідником більш загально: «У філософії і лінгвістиці концепт – це зміст поняття, смислове значення імені або знаку. Причому тут концепт відрізняється від самого знаку і від його наочного значення (денотата, обсягу поняття), хоча ототожнюється з поняттям і сигніфікатом» [18, с. 46]. Адаже те, чим концепт і відрізняється від знаку, – є його додаткові «обертони смислів», породжені вищевказаним «емоційним, експресивним, аксіологічним забарвленням».

Серед сучасних українських філософів з терміном «концепт» дуже послідовно працює Анатолій Свідзинський, вміщуючи його передусім в царині національної культури, тому видається суттєвим дещо докладніше опертись на його бачення сутності і ролі концепту у певному національному суспільстві – оскільки саме на цьому ставить дослідник основний акцент, а ще тому, що саме такий підхід найбільше відповідає науковій меті поданої дисертації – розкрити специфіку концепту у його компаративних зіставленнях «Європа – Китай». В зв'язку із прив'язкою концепту до своєї національної традиції різних народів дослідник вводить надзвичайно важливе поняття «міфологічної концептосфери», зазначаючи, що вона має не лише культурно-духовний сенс, але й цілком практичне онтологічне підґрунтя для певного соціуму: «Сукупність міфів певного колективу, супутні їм уявлення, які можуть бути не оформлені сюжетно (прикмети, вірування, табу та інші форми народної культури) творять міфологічну концептосферу, яка забезпечує стабільність соціального буття та належну орієнтацію членів колективу в різних життєвих ситуаціях» [102, с. 15].



Разом з тим той же автор не відкидає наявності спільних для всіх подає перелік універсальних концептів, котрі присутні практично у всіх національних традиціях, однак, по-різному переосмислюються на кожному цивілізаційному витку історії та в кожній національній культурі: «Концепти виступають не лише як найважливіші витвори культури, мови, а й як двигуни культури, засіб ефективного впливу на індивіда та формування його як повноцінного члена соціуму. Це стає можливим тому, що концепти віддзеркалюють не просто дуже загальні поняття, вони містять в собі оцінку дійсності, викликають певні емоції, впливають на формування цінностей. Прикладами концептів є “Бог”, “природа”, “світ”, “час”, “суспільство”, “народ”, “культура”, “цивілізація”, “свобода”, “закон”, “право”, “державна”, “мораль”, “людина”, “любов”, “слово”, “творчість” і т.д.» [102, с. 18].

В зв'язку із вищевикладеним, а особливо з впровадженням в праці Свідзінського визначення «міфологічної концептосфери»<sup>2</sup> вартує кілька зауваг зробити щодо ключового тлумачення – як для концепту, так і для проблематики дисертації, тобто можливості застосування терміну «концепт» і «концептосфера» для інструментальної програмності – поняття «національного світовідчуття», що природним чином кореспондує і узгоджується з поняттям «національної ментальності».

Здебільшого в це поняття вкладається узагальнення своєрідних засад мислення, переживань, естетичних пріоритетів і самого суспільно-економічного укладу, що в кожній нації складаються залежно від її ментального комплексу. «Загальні категорії уявлень», «уява», «бачення світу», «глибинні і архаїчні пласти психіки», «неусвідомлене», «повсякденна сторона свідомості», «установки», «поведінка» - все це визначення ментальності [29, с. 193 - 194]. Вони так чи інакше заторкують більш звичні для розуміння і частіше застосовувані визначення «національного характеру», «національного образу світу» тощо.

---

<sup>2</sup> В деяких дослідженнях зустрічаються й інші означення «концептосфери»: морально-етична, фольклорна, екзистенційна, мистецька та ін., проте за змістом вони кореспондують із поданою дефініцією

Один із засновників школи «Аналів», Аарон Гуревич, взагалі вважає, що «певна розмитість поняття обумовлена самою природою феномену: ментальність всюдишуца, вона пронизує все людське життя, присутня на всіх рівнях свідомості і поведінки людей, а тому так важко її визначити, ввести в якісь рамки» [29, с. 195].

Проте існує ряд уточнюючих категорій, що спрямовують небажану розмитість *ментального* у окреслене русло, серед них – і поняття концепту, яке вельми переконливо пов'язує із національно-ментальним світом Ю. Степанов: «концепт - це немов би згусток культури у свідомості людини; те, у вигляді чого культура входить у ментальний світ людини. І, з іншого боку, концепт – це те, за допомогою чого людина – проста, звичайна людина, не «творець культурних цінностей» – сама входить у культуру, а в деяких випадках і впливає на неї» [114, с. 42 – 43].

Отже, як історично сформоване, так і сучасне трактування «концепту» та ширше – «концептосфери», дозволяє збагнути як його універсалії, актуальні для всіх національних культур і ширше – для всіх типів цивілізації на всіх континентах, так і специфіку застосування в окремих національно-культурних ареалах.

Поняття *концептосфери* вперше впроваджує у мовознавство російський вчений Д. Ліхачов, який розглядав її як сукупність окремих концептів, що були сформовані носіями певної мови і відтак зберігається в їх пам'яті. Він писав: «В сукупності потенції, які відкриваються в словарному запасі окремої людини, як і всієї мови в цілому, ми можемо назвати **концептосферами** (виділення моє – Лу Цзе). Концептосфера національної мови тим багатша, чим багатша вся культура нації – її література, фольклор, наука, образотворче мистецтво (воно також має безпосереднє відношення до мови і, відповідно до національної концептосфери), вона співвідноситься з усім історичним досвідом нації... окремих варіантів концептосфери національної мови дуже багато, вони по-різному групуються, по-різному себе проявляють. Кожний концепт в сутності може бути по-різному розшифрованим в залежності від одномоментного

контексту і культурного досвіду, культурної індивідуальності концептоносія». І далі в цій же статті Ліхачов уточнює: «Термін «концептосфера» вводитьсь мною по типу термінів В. І. Вернадського: ноосфера, біосфера та ін. Поняття концептосфера особливо важливе тим, що воно допомагає зрозуміти, чому мова являється не просто способом спілкування, але й деяким концентратом культури – культури нації і її втіленні в різних верствах населення включно з окремою особистістю» [62, с. 5, 9].

Для нашого дослідження дуже важливим є ще й те, що вчений безпосередньо зв'язує еволюцію та континуум концептосфери як сукупності мовних концептів – з культурною традицією нації, з мистецькими досягненнями у всіх сферах.

На думку інших дослідників, особливо в контексті вербального висловлювання та в літературно-художньому переосмисленні «концептосфера носить достатньо упорядкований характер. Концепти, які утворюють концептосферу, за окремими своїми ознаками вступають в системні відносини подібності, відмінності та ієрархії з іншими концептами» [94, с. 16]. Це твердження теж видається вельми важливим в аспекті обраної теми, оскільки, в свою чергу, дозволяє обґрунтувати авторську позицію щодо застосування категорії «концептосфери» в художньому виразі. Адже це значить, що в будь-якій національній літературі та мистецтві існує не одна конкретна концептосфера, що заторкує якийсь основний ментальний код, а ряд фундаментальних концептосфер, які групують довкола себе ряд споріднених концептів та відображають найважливіші поняття в системі цінностей тієї чи іншої національно-культурної традиції.

Врешті, підсумовуюче визначення «концептосфери» дає Ю. Прохоров, який вбачає «факт наявності в діяльності кожного лінгвоетнічного суспільства в принципі аналогічних концептосфер (на основі глобальної подібності структур діяльності її представників), не заперечує можливості і їх відмінностей з урахуванням як особливостей семіотичних просторів, які

сформувались, так і особливостей структур найменувань в семантичному просторі - таким чином, ці концептосфери можуть тлумачитись як ізотопи одного і того ж атому, що, в принципі, і дозволяє здійснювати міжкультурне спілкування» [96, с. 93].

Всі ці дефініції дозволяють зробити теоретичні висновки щодо основних характеристик концептосфери, які є сутнісними для теоретичної аргументації поданої роботи:

1. Поняття концептосфери, хоч і вживається передусім в лінгвістиці та етнолінгвістиці, має безпосередній зв'язок з національною культурою і мистецтвом.
2. Концептосфера являє собою узагальнений концентрат (чи узагальнюючу сутність) кожної національної культури, ядро, яке лежить в основі культурної традиції.
3. Кожна концептосфера містить в собі ряд окремих споріднених концептів і може варіативно змінюватись та еволюціонувати, залежно від суспільно-історичного розвитку.
4. Концептосфери є інструментом, який дозволяє здійснювати міжкультурне спілкування.
5. В різних національних концептосферах аналогічні знаки і поняття набувають різного тлумачення, в залежності від культурно-історичної традиції.

Подані міркування, спроектовані на тему дисертації, викликають закономірні запитання. Наскільки до музики як до невербального мистецтва доцільно і коректно прикладати категорії «концепту» та «концептосфери» у вищезгаданому філософсько-естетичному смислі. Друге питання торкається того, які власні внутрішні концепти вона в собі містить, та чи містить взагалі. Врешті останнє питання спрямоване на те, наскільки концептосфери можна окреслити в тому чи іншому національному континуумі, виходячи із трактування у ньому музики та її суспільної та індивідуально-особистісної ролі? Узагальнюючи подані вище запитання, сформулюємо стисло основну

методологічну та термінологічну проблему: наскільки коректно застосовувати окреслення «концепту» та «концептосфери» відносно до музики і чи не виявляється вона лише метафорою для окреслення певних фундаментальних засад музичного мислення?

Тут можемо опертись на ряд авторитетних джерел, зокрема на праці одеської дослідниці Олександри Самойленко, а передусім на її фундаментальну монографію «Музикознавство і методологія гуманітарного знання. Проблема діалогу»[101]. Проаналізовані та узагальнені нею «типізуючі семантичні властивості музичного тексту» властиво і є передумовами виведення концептів у багатоманітній системі музичних символів і значень. Завдяки запропонованим нею узагальненням щодо можливості семантичного наповнення багатьох елементів системи музичного виразу видається доцільним застосувати поняття і концепту, і більш узагальнену категорію «концептосфери».

Ще стисліше торкається цієї проблематики праця Валерії Марік[82], присвячена, поміж іншими завданнями, розкриттю змісту феноменів «музичний концепт» і «музична концептосфера». Вона дає своє визначення концепту, яке дуже логічно підводить до сприйняття музики як своєрідного «концепту першого рівня», або всезагального універсального (можна тут вжити також окреслення *трансцендентальний*) концепту, в який може інтегруватись ряд інших смислових концептів, безпосередніше пов'язаних з функціонуванням різних елементів загальної музично-виразової системи: жанрів, характерних ритмоінтонаційних зворотів, фактурних формул, тембральних характеристик тощо. В цій іпостасі музичні концепти здатні точніше відображати духовні сутності різних національних культур.

За В. Марік, «концепт є образом, що став текстом. Текст, у свою чергу, виступає як єдність семантичних інтерпретацій концепту»[82, с. 8]. Вона теж вказує на багатовимірність концептів, які можуть набувати різного семантичного забарвлення і виступати у різній функції у творчому й духовно-координуючому процесі не лише у загальному філософському полі (як це було

показано вище на прикладі філософсько-етичних концептів європейського походження – і Дао), але й в музиці. Авторка вирізняє відтак і сам музичний концепт, що містить всі ознаки його філософського прототипу, і поширює поняття, апелюючи до «музичної концептосфери».

«Музичний концепт – це внесення певного предметного сенсу в звукову структуру; при цьому дана структура проявляє свої можливості як невербальна мова. Необхідною властивістю музичного концепту стає актуалізація моменту сьогодення шляхом переживання; втім, таким чином музичний концепт виявляє важливість включеності, вбудованості в теперішній час для будь-якої концептуалізації. Слід підкреслити і особливу роль жанрово-стилістичного контексту у формуванні музичного концепту. Музична концептосфера, з одного боку, – система, що сполучає в єдине ціле концептуальні властивості музики в певних історико-стильових межах..., з іншого боку – індивідуальна композиторська поетика»[82, с. 12 - 13].

Відштовхуючись від поданого визначення музичного концепту і концептосфери, звернемо увагу на те, що авторка, безперечно орієнтуючись на європейську культурну домінанту, природнім чином виділила у його фундаментальний елемент «індивідуальну композиторську поетику». В китайському варіанті концепту на це місце варто би поставити суспільно-виховну роль, яка в китайській музичній творчості має тісний зв'язок з ритуально-церемоніальною традицією, на що детальніше звертатиметься увага у другому підрозділі третього розділу.

На основі поданих філософських, теоретичних, культурно-історичних дефініцій концепту, що поставали в різні історичні періоди, в різних національних традиціях, в зв'язку з різними площинами осмислення універсальних істин і цінностей, – приходимо до висновку, що **терміни «концепт» та «концептосфера» видаються найбільш точними і вичерпними в категоріальному апараті для розкриття способу мислення китайських музикантів. Вибір зазначених термінів зумовлений тим, що**

**ментальність і традиції виховання, формування світогляду і мистецькі цінності китайського духовного ареалу позначені своєрідним ставленням до природи і людини, в багатьох аспектах відмінним від європейських трансцендентальних вимірів.**

Адже для китайців пізнання людини через поклоніння і обожествлення природи проходить крізь всю багато тисячолітню історію розвитку народу, його духовності і філософії, об'єднує даосизм, конфуціанство і буддизм, виступає одним із ментальних первенів світовідчуття. Підсумовуючи, можна метафорично зазначити, що якщо в європейській цивілізації поступово утверджується антропоцентризм як головний світоглядний постулат і трансцендентальний концепт, то східний образ світу в центр ставить природу, в єдності і повному розумінні з якою повинна перебувати людина – згідно з засадами Дао.

Музичне мистецтво обох цивілізаційних сфер – східної і західної – виразно підтверджує і своєрідно трансформує ці фундаментальні концептуальні сутності, надаючи їм сучасних обертонів змісту і нових матеріальних форм виразу.

Тому застосовуючи категорії «концепту» та «концептосфери» в дослідженні музичних артефактів чи ширше – явищ музичної культури, та проектуючи його на конкретний об'єкт дослідження – програмну фортепіанну музику китайських митців, не можемо випускати з уваги особливості застосування цієї філософської категорії в площині розмаїтих історико-цивілізаційних зрізів.

Під тим оглядом видається цікавим детальніше розглянути провідні концепти китайської традиції і спроектувати їх на художньо-естетичний світогляд китайських музикантів і композиторів. Особливо цікаво й багатогранно відбуваються зміни і самого цього світогляду і його провідних концептів у ХХ ст. коли китайські композитори вельми сумлінно переймали великий досвід європейських мистецьких центрів, опановували типово

європейські інструменти, жанри, способи впровадження академічної музики в соціум, в тому числі, наприклад, за короткий час популяризували у своїй дидактичній та концертній практиці фортепіано, скрипку. Крім активного освоєння окремих інструментів китайські музиканти почали активно творити симфонічні жанри, в 20-х роках ХХ ст. заснували перші консерваторії європейського типу, що стрімко заповнили всю мапу країни – і китайські виконавці дуже впевнено опанували найширші пласти європейського репертуару тощо.

Та попри всі інновації і потужний процес «європеїзації», що суттєво змінив напрямки розвитку далекосхідного мистецтва, в тому числі й Китаю, все ж ментальна основа своєрідно і художньо переконливо інтегрується в тематику і засоби виразності, якими користуються китайські митці. Категорія «концепту» в її проекції на музичне начало видається в цьому ракурсі цілком доречною, оскільки дозволяє вловити глибинний рівень змісту, який, хоч і присвоює собі в значній мірі специфіку європейського художнього мислення, все ж у своєму первинному значенні завжди спирається на національне світовідчуття у його духовно-філософських вимірах, у його особливому способі поєднання музичної інтонації та слова.

## *1.2. Спільні і відмінні риси основоположних концептів та концептосфер у східній і західній традиції.*

Звернувшись до загальної проблематики і з'ясування категорій «концепту» та «концептосфери», як найбільш відповідних для термінологічного апарату поданої дисертації, варто зосередитись на наступному ключовому питанні: в чому полягає специфіка китайських національно-традиційних концептів (за Свідзинським – елементів міфологічної концептосфери), тобто її відмінність від європейських версій універсальних концептів?



В цьому плані доба, в якій фортепіано проникло в культурний простір Китаю, видається вельми симптоматичною і творить природне середовище для подібних проникнень. Адже саме гуманістична думка ХХ ст. не просто намагається проникнути в «інші» виміри світобудови, створені у відмінних філософсько-світоглядних площинах, передусім східних. Важливішим є те, що саме мислителі й вчені цієї доби особливо гостро відчули опозиційність і паритетність двох різноспрямованих векторів розвитку світової спільноти, що розвивались, починаючи з перших десятиліть та інтенсивно еволюціонуючи до кінця сторіччя:

- доцентрової (що в результаті тривалого історичного розвитку привела до глобалізованої свідомості, у пошуку універсальних, питомих для всіх вагомих цінностей буття);

- відцентрової (спрямованої на збереження своєї неповторності, етнічної, культурної, звичаєвої характерності).

Розвиток цих тенденцій привів до пошуку прийняттого спільного знаменника і породив наприкінці ХХ ст. таке специфічне явище як «глокалізація». Сам термін запропонував у 1980-х рр. британський соціолог Р. Робертсон[84], позначивши ним взаємодію глобального та локального екзистенційних та інтелектуальних первнів, які, на його думку, співвідносні та неподільні між собою, хоч іноді й контрастують і різняться між собою. Найавторитетнішим арбітром в процесі врівноваження двох полюсів сучасного буття цивілізації – глобального і локального – виступає історична пам'ять і її осердя, своєрідний ментальний інваріант, закладений у міфологічних і архетипічних структурах.

Розглядаючи специфіку філософських та естетичних поглядів на музику у китайській духовній традиції, обов'язково доводиться враховувати їх порівняння з європейською традицією. Насамперед вкажемо, що спільність між ними полягає у тому, що кожна культура і мистецтво завжди є засобами спілкування.

Український філософ Мирослав Попович звертає увагу на специфіку ментальних структур комунікації, вказуючи, що «у будь-якій культурі люди обмінюються новинами, щось просять, щось наказують, виражають своє ставлення до всіляких речей... Іншими словами, структура комунікації (типи комунікативних актів) тотожні для всіх культур. Однак у різних культурах типи комунікації осмислюються, оцінюються, регулюють поведінку по-різному» [95, с. 10], і доповнює їх характеристикою комунікацій у мистецьких формах: «Було б неприпустимо розглядати всі види мистецтва і всі засоби виразності в реальності комунікації як просту експресію, однак загальний підхід до естетичних явищ з точки зору їх функцій як вираження внутрішніх станів людини... обіцяє чимало... нетрадиційних підходів» [95, с. 25]. Ці загальні зауваження пояснюють, чому, з одного боку, люди різних культурних традицій здатні по-своєму «розшифровувати» мистецтво інших націй і виявляють до нього інтерес, а з іншого – чому традиції глибоко «зживаються» з певною нацією і служать їй символом.

В руслі основної проблеми дисертації слід вказати на кілька основоположних факторів, які суттєво змінили художню свідомість сучасного суспільства. Першим з таких факторів стала зміна духовного простору сучасної культури. Втратила актуальність європоцентристська концепція культури, заснована на ідеї універсальності естетичних критеріїв європейського мистецтва. Варто врахувати також, що орієнталізм, екзотизм, котрий спочатку проявлявся як доволі поверховий інтерес до східних культур – в художньому сприйнятті старого континенту формувався доволі поступово: спочатку як специфічне коло тем, сюжетів і образів (здебільшого в добу бароко і класицизму), згодом як інспірація відмінних від європейської традиції систем художньої виразності (на зламі XIX – XX ст.), врешті як унікальна духовно-естетична цілісність зі своїми законами, принципами і цінностями (найбільше – в другій половині XX ст.), пройшов тривалу історичну еволюцію, що відобразила особливості сприйняття образів Сходу європейською художньою свідомістю. Східна тематика отримує в творчості європейських мистців (чи

європейськи зорієнтованих композиторів Америки та інших континентів) специфічне втілення. Попри зовнішню вірогідність і точність у втіленні інокультурних образів і сюжетів, вона все одно координується з тими провідними духовними константами в світогляді, які належать європейській (європейськоцентричній) концептосфері.

В ХХ столітті подібний інтерес співзвучний з проблемами духовного життя людини сучасного світу і опосередковано відображає ті духовні метання, які позначили еволюцію культури на переломі двох сторіч (мається на увазі ХІХ і ХХ сторіччя): стан розгубленості, все глибшого розчарування у актуальних життєвих цінностях і щемливої ностальгії за втраченим ідеалом нерідко забарвлює філософські роздуми та особисті рефлексії мистців того покоління. Схід, на противагу до старої європейської цивілізації, що начебто вичерпала себе, сприймається, як світ, де збереглись гармонійні відношення людини і природи, де урбанізація життя ще не привела до зубожіння духовності<sup>3</sup>.

Саме цей естетичний акцент стимулює гостру зацікавленість культурно-мистецькими зверненнями загалом, і музичною спадщиною різних країн Сходу у ХХ столітті. Цей вектор неминуче інтенсифікує інтерес до філософсько-релігійних систем цього ареалу світової цивілізації, переосмислення в іншому аксіологічному полі тих постулатів, які утверджують цінність самовдосконалення, особистісного самозаглиблення, злиття людини з природою.

Наведемо одне із узагальнюючих компаративних визначень особливостей китайського світосприймання у порівнянні з європейським: «основна специфіка традиційно-китайської системи філософського мислення у всіх її модифікаціях (від легізму<sup>4</sup> та конфуціанства до даосизму та китайського буддизму) полягає в

---

<sup>3</sup> Цікаво, що й тут, принаймні у французькій культурі, можна помітити продовження давніх традицій: адже ще енциклопедист Жан-Жак Руссо гостро критикував загнівання сучасної йому цивілізації та палко закликав до повернення до позбавленого надлишку, натурального, гармонійного життя

<sup>4</sup> Легізм або фа цзя – (від китайського *фа* – закон) – давньокитайська філософська школа 5-2 ст. до н. е., представники якої отримали визначення «законників», Наполягали на безумовному виконанні суспільних законів, які вважали важливішими за волю окремої конкретної людини. Філософія цієї школи була протилежною конфуціанству.

тому, що у центрі уваги знаходиться не індивідуально-особистісне сприйняття й усвідомлення проблеми буття і місця в ньому самої людини, а соціально значуща і детермінована зовнішніми силами (небо, дао) поведінка людей, тобто соціальна етика і політика, які у суспільстві мають першочергове та виключне значення» [2, с. 125].

Цю думку продовжує порівняння фундаментальних відмінностей сприйняття світу у філософії та мистецтві Заходу і Сходу: «Культури Сходу і Заходу відрізняються за релігійними, філософськими, часовими рамками, в наукових й інших питаннях... [У філософії Сходу] – панує ідея небуття. Істину неможливо виразити словами. Істинна мудрість демонструється не на словах, а на особистому прикладі. Творчість – призначення богів і неба. [У західній філософії] панує ідея буття. Прагнення підібрати точні слова для вираження істини. Мудра людина обов'язково володіє даром переконання. Творчість - призначення людини і Бога» [30, с.1469].

Я. Гнатюк, спираючись на філософську теорію концепту Дельоза і Гваттарі, детальніше розглянуту у першому підрозділі дисертації, взагалі пропонує власну метафілософську систему, як логічну конструкцію дедуктивного типу, завдяки якій вважає можливим логічне осягнення провідних етапів розвитку філософської думки, розділивши основні світові пласти основоположної гуманістичної науки на ряд розділів, в яких китайській філософії (і приналежним до неї головним концептам національного світогляду) відводиться окреме, а навіть перше за порядком місце в системі цивілізаційних зрізів світової історії. Опорні смислові осередки розташовані наступним чином:

«Деякі ключові схеми метафілософської дедукції для осмислення історії філософії:

## **Філософія Стародавнього Китаю**

### **Конфуціанство**

#### **I. Стародавня китайська філософія.**

Досконаломудрий.

Шляхетна людина.

II. Стародавня китайська філософія.

Досконаломудрий.

Виправляння імен.

### **Даосизм**

I. Стародавня китайська філософія.

Досконаломудрий.

Шлях Неба, природи та людини.

II. Стародавня китайська філософія.

Досконаломудрий.

Недіяння [27, с. 5 - 6].

Подана схема важлива тим, що в ній виокремлені головні архетипи китайського національного світогляду, причому деякі з центральних понять – як нп. досконаломудрий – повторюються і в розрізі конфунціанської філософії, і в даосизмі. Саме довкола цих понять «наростають» концепти (якщо дотримуватись логічної схеми, запропонованої М. Шевцовою) та концептосфери, в свою чергу основоположні для літератури та для музичного мистецтва і з допомогою яких пояснюється програмна тематика більш пізнього культурного утворення – фортепіанної музики.

Звісно, що поданими Гнатюком архетипами не вичерпується все багатство основоположних філософсько-релігійних та культурно-етичних категорій, які постійно впливають в теологічній, філософській та мистецькій практиці як давнього Китаю, так і пізніших епох. Якщо коротко окреслити хоча б основніші з них, то отримаємо наступний ряд: «небо (тянь), людина (жень), шлях (дао), закон природи (лі), буття (ю), небуття (у), предмет (у), життєві сили (ци), темне начало (інь), світле начало (ян), п'ять стихій (усін), а також назва (мін), сутність (ши), знання (чжи), дія (сін), форма (сін), дух (шень), довжина

(чу), сучасність (цзинь), тотожність (тун), відмінність (і), добро (шань), зло (е), властивість (сін), штучність (вей), людинолюбство (жень), обов'язок (і), заслуга (чун), користь (лі) та ін.»[44, с. 172]. Неважко помітити, що більшість з них має абстрактний, морально-етичний характер, намагається пояснити певні універсали світобудови, але вписує в них також духовний потенціал людини, як одного з центральних елементів.

Розтлумачимо докладніше поняття «досконаломудрого», що повторюється в системі Я. Гнатюка кілька разів: Воно було впроваджено Конфуцієм, який «називав цим терміном першотворців культури, святих – **досконаломудрих** (шен) правителів напівреальної-напівміфічної давнини. сторичну місію Конфуцій бачив у збереженні й передачі нащадкам давньої культури вень, тому не займався написанням творів, а редагував і коментував писемну спадщину минулого: історико-дидактичні та художні твори («Книгу пісень» і «Книгу історії»). Передавати, а не створювати, вірити давнині й любити її – така вихідна теза»[89, с. 76 - 77]. І далі в трактаті розтлумачується, як саме повинні діяти досконаломудрі і які є їх основні характеристики та система цінностей:

«Уявлення про історію пов'язане у конфуціанстві з найдавнішим поняттям дао – шлях, а також метод, принцип, мораль, абсолют та ін. Культурність – вень і правильний суспільний устрій, що підтримується чиновниками-інтелектуалами, трактувалися як дві сторони одного суцього – різні прояви дао. У «Лунь юй» Конфуцій дає визначення дао – це благий хід подій у Піднебесній і в людському житті. Дао залежить від визначення наперед окремої особистості, а його носії – індивід, держава, все людство. Людство всеосяжне: світ, взагалі, суспільство, і вся китайська цивілізація, тобто людство – це Піднебесна. Отже, дао – це ідея загального універсального балансу в світі гармонії, елементом якої є Людина» [89, с. 79].

В цьому контексті привертає виключну увагу концепт Дао, що належить до одного із ключових не лише у китайській філософській думці давнини, але й найбільш вичерпно відображає основний онтологічний принцип, за яким

належить вибудовувати стосунки людини зі світом: «давньокитайське слово *дао* має широкий спектр значень: дорога, шлях, спосіб, засіб, метод, мистецтво, закон, принцип, істина, вчення, погляд, говорити, виражати, приносити жертву духу дороги. І більшість із цих значень маються на увазі та обігруються у філософських пам'ятках, творах літератури та фразеологічному фонді китайської мови» [93, с. 127].

У поданому переліку значень Дао можемо помітити виразні паралелі до вказаних Свідзинським універсальних концептів, які він скеровує на українську традицію, зокрема «істини», «творчості» (в Дао: мистецтво), «права» (в Дао: закону).

Проте є ще одне тлумачення Дао, яке кардинально відрізняється від усіх концептів європейської духовної традиції – це його тлумачення як порожнечі, тобто як субстанції, яка містить в собі все суще і ніколи не залишається незмінною, тому не може бути досягнута і сконкретизована, «бо все, що було і буде про нього сказане, – це характеристики не Дао, а чогось іншого (із чжану 1 «Даодецзіну»: «Дао, яке можна о-мовити, не є постійним Дао). Тому, як би не намагалися мислителі всіх народів означити, пояснити сутність Дао, такі спроби приречені на поразку» [161, с. 232].

І в цьому тлумаченні Дао як непізнаваного і неможливого до конкретної дефініції знову варто навести порівняння з європейським розумінням буття – небуття: «Якщо на Заході «ніщо не виникає з нічого», то на Сході «все виникає з нічого», тому «проблема Небуття в далекосхідній філософії в концептуальній сутнісно-практичній формі перетворюється в особливо необхідний зміст для життя людини» [191].

Ще один архетип в китайській буддистській філософії - *акаша* – виявляється вельми важливим для істинного пізнання і для злиття з вищою реальністю. За вищенаведеною системою Гнатюка він співпадає з останньою позицією «недіяння». У буддійських текстах термін *акаша* позначав «істинну реальність просвітленої свідомості або нірвани» [115, с. 493], що спрямований на те, щоби розкрити «субстанцію нашого буття, нашої свідомості» [115, с. 498].

Як і більшість архетипів китайської філософсько-релігійної традиції, *акаша* наділена різними дефінітивними тлумаченнями, практично її концептами, однак, одним з найбільш послідовних є тлумачення *акаші* як «...абсолютного простору свідомості, у якому думка більше не наражається на жодні перешкоди, оскільки дію будь-яких чинників на роботу свідомості повністю припинено». *Акаша* за своєю головною суттю – це «вільне мислення, яке нарешті функціонує у відповідності до своєї природи, котрою і є безперешкодність, або, іншими словами, – порожнеча» [115, с. 496].

В зв'язку з цим можна висунути наступну гіпотезу щодо специфіки концептів і концептосфер: орієнтири художнього змісту, що виникли на основі адаптації суто європейських елементів музичної культури в найширшому спектрі понять, які інтегрувалися в китайське музичне життя приблизно лише сто років тому, в китайській національній музиці неодмінно відображатимуть питомо ментальні знаки – і відображатимуть питомі концепти, які далеко не повністю перетинаються з європейськими, навіть за позірної схожості вербальних чи інших концептів, поставлених в якості ключових у центр того чи іншого звукового артефакту.

Головними концептосферами китайської культури загалом та музичного мистецтва зокрема вважаємо – окрім Дао, що лежить в основі всіх категорій і понять китайської філософії – три ключові поняття: природу, ритуал та міфологічну картину світу.

Виділення саме цих концептосфер в дисертації в якості системоутворюючих було зумовлено кількома міркуваннями. По-перше, тому що ці духовно-філософські поняття дійсно охоплюють найважливіші сфери китайського світогляду, ментально обумовленого образу світу. По-друге, тому, що це концептосфери різного рівня, тобто за визначенням принципово не сумірні між собою.

Концептосфера природи, попри свою (все)об'ємність та універсальність найбільш очевидно ідентифікується в образно-тематичному ключі. Але водночас ця позірна подібність програмних назв і образів, пов'язаних з явищами



природи, що однаково часто зустрічаються в китайській (як і інших східних народів) та європейській культурних традиціях, насправді має специфічні образно-емоційні та символічні тлумачення. Вони залежать від філософсько-естетичних засад кожного із національних світоглядів, а в китайській духовній традиції чи не найяскравіше концентрується на особливому сприйнятті природного універсуму, притаманного даосизму.

Хоча на перший погляд програмна тематика фортепіанних творів сучасних композиторів і не відображає безпосередньо даоські постулати, але постульована ними форма спілкування з природою, наприклад, «Барабан» Чу Вея, «Струмок» Чжу Гуня, «Збір чаю» та «Ловля метелика» Лю Фаня, обробка для фортепіано «Квіти щастя, що розквітають у степу» (1972) Ян Цзюня, «Звуки китайської дудки й барабана на заході сонця» (1975) Лі Інхайя, «Спокійне озеро й осінній місяць» (1975) Чен Пейсюна, балада «Квіти абрикоса Му Ме» (1973) Ван Цзяньчжуна та багато інших, призначених для дитячого виконання, втілюють типові даоські ідеї, як у програмі, так і в системі музично-виразових засобів.

Концептосфера ритуалу (або якщо спробувати розшифрувати це поняття докладніше: *національно-історичної ритуально-обрядової традиції у взаємозв'язках норм і правил, що забезпечують гармонізацію всіх частин суспільства*) набагато більш абстрактна в предметному сенсі, оскільки представляє узагальнення, метафоричний редукований зріз обов'язкових стандартів міжособистісної комунікації. Зате вона більш компактна у використанні певних складових, які й утворюють іманентні смислові конотації. Це, в свою чергу, обумовлює, стисліший ареал образно-асоціативних значень, понять, тлумачень, уявлень, аналогій, які виникають у рамках даної концептосфери. Оскільки вона надто об'ємна, якщо розглядати всі можливі прояви ритуальності в програмності фортепіанних творів, в дисертації пропонується докладніший розгляд однієї з найважливіших її складових – морально-виховної дидактичної програмності. Цей сегмент видається тим більше доречним, що загалом дидактична програмність, спрямованість на

виховання певних моральних та естетичних ідеалів у підростаючого покоління являє собою універсальну концептосферу, притаманну всім культурам, як західним, так і східним, проте в кожній національній традиції втілюється по-своєму. Для китайського суспільно-історичного ареалу та для духовної системи цього народу дидактично-моральна спрямованість має прямий зв'язок з ритуально-обрядовою сферою. Вони стисло пов'язані між собою і співвідносяться як концептосфера (ритуально-обрядовий узагальнюючий рівень) та підпорядкований йому, а водночас системоутворюючий згадану концептосферу концепт.

В зв'язку з названою специфікою китайської програмної фортепіанної музики видається слушним розглянути ще один аспект її соціокультурного функціонування: дидактичний, оскільки саме виховна, формуюча роль мистецтва виявляється надто важливою, а навіть первинною у національному філософсько-естетичному компендіумі Піднебесної і, відповідно, у формуванні провідних цілей поетичного, театрального, музичного мистецтва як способу впливу на духовний світ молодшої генерації.

Особливе ставлення до музики як до потужного виховного засобу сформувалось ще у давнину і мало надзвичайно великий вплив не лише на розвиток самого мистецтва, але й на весь суспільний уклад Китаю протягом тисячоліть. Ще задовго до того, як фортепіано увійшло в культурний побут країни, поезія історично розвивалась в китайській культурі в нерозривному зв'язку з музикою і інакше не мислилась. В найдавнішому пам'ятнику китайської поезії – «Книзі гімнів і пісень» (Ши-цзин), що увійшла в конфуціанський канон – збірник поетичних творів, які відносяться до періоду XII – VI ст. до н. е., міститься багато вказівок щодо здатності поезії (передусім співаної поезії) та музики, як частини ритуалу, впливати на виховання молодшої людини [166].

Вагу обрядовості і утверджених в національній традиції ритуалів як запоруки успішної держави передусім наголошував Конфуцій. Роль музики в них він розглядав як вельми важливу складову і ніколи не мислив її як

самодостатню цінність, спрямовану на виключно естетичне чи емоційне сприйняття (хоча, звісно, не заперечував ні одного, ні іншого). Мислитель наголошує, що музика відіграє надто суттєву роль у вихованні і прищепленні правильних поглядів на суспільство, оскільки є частиною ритуалу. Тож він об'єднує у впливі музичного мистецтва його ритуально-обрядову, а відтак суспільно-організуючу та морально-виховну складову. Він постійно наголошував на тому, що впорядкованість, узгодженість, дотримання певних канонів гармонійності в національній музиці є найбільш дієвим засобом для підтримання порядку в суспільстві і для оптимального духовного та інтелектуального виховання людини. Щоби визначити стан держави і рівень її розвитку, Конфуцій слухав китайську церемоніальну музику. Через неї він осягав гармонію світостворення сам, музичне виховання вважав найважливішим державним завданням [91, с. 56 - 59].

Ці морально-дидактичні постулати Конфуція згодом визначають шлях не тільки розвитку музичної культури, але і погляд на сутність людини і суспільства, тож власне від його філософії бере свій початок дидактична спрямованість мистецтва. Морально-дидактичні ідеї геніального китайського філософа давнини були покладені в основу всієї національної системи виховання та освіти загалом, що витримали випробування протягом багатьох віків та і сьогодні зберігають свою актуальність. Конфуціанство як основа морально-етичного виховання, а водночас як відправна позиція естетичного сприйняття універсуму розглядається як основоположний постулат китайського національного світогляду.

Особливо великого значення Конфуцій надавав музиці для виховання шляхетної і мудрої особистості, відтак ставив вимогу неодмінно навчатися музики, причому на завершальному етапі. Відомим є його афоризм: «Починай освіту з поезії, зміцнюй її церемоніями й завершуй музикою»[52, с. 76]. В багатьох інших його висловлюваннях, зокрема з книги «Лунь Юй», наскрізною ідеєю проходить твердження про безпосередній зв'язок музикальності і моралі, здатності музики віддзеркалювати моральну вартість особистості: «Якщо

людина не людинолюбна, тоді що вона зрозуміє в музиці?» «Три види радості приносять користь і три види – шкоду. Коли радієш від того, що або чиниш відповідно до ритуалу і музики, або говориш про добрі справи людей, або вступаєш в дружбу з мудрими людьми – це приносить користь. Коли відчуваєш радість від того, що або віддаєшся марнотратству, або неробству, або бенкетам – це приносить шкоду» [6, с. 33 - 43].

Перекидаючи арку до фортепіанної музики китайських композиторів ХХ ст., відзначу, що в ній справді дуже істотне місце посідають твори дидактичного спрямування, причому за програмними ідеями вони проголошують ту етичну рівновагу, пропагують високі духовні цінності, утверджують ті ж моральні ідеали поведінки, до опанування якими закликав Конфуцій.

Згідно з вченням Конфуція, впорядкованість, узгодженість в музиці народу виявляється благодіючим засобом для підтримки порядку в суспільстві і для оптимального духовного та розумового виховання кожної людини. Особливо важливою, на думку Конфуція, представлялась відповідність музики певним ритуалам (лі – юе), завдяки чому член суспільства здатний досягнути смислу порядку. Така увага до музики як до засобу дії на суспільну мораль, безсумнівно, обумовила і ранній розвиток музичної теорії та практики. В першому випадку мова йшла про побудову «правильного» (темперованого) звукоряду чи теорії звуковисотної системи (люй-люй), в другому – про практичне виготовлення музикальних інструментів (юєці) для виконання «правильних» (давніх ритуальних, гу юе) мелодій, насамперед під час палацових обрядів.

В сучасній китайській фортепіанній музиці теж зустрічаються програмні назви і сюжети, які європейцям можуть видатись дещо химерними – або навпаки, надто прямолінійними, проте для національного слухача виявляються якнайбільш природними і бажаними, більше того – такі теми були дуже типові для початкового етапу розвитку китайського фортепіанного мистецтва у 20-х –

30-х роках ХХ ст. Прикладом може служити фортепіанна сюїта «Одяг з веселки й танець пір'я» Ксяюмея, написана 1923 р. [137, с. 7].

Тісний зв'язок музичного виховання з вихованням належної громадянської і патріотичної позиції як одну з фундаментальних властивостей національного світогляду відображав знаменитий афоризм Конфуція, який відомий кожному китайцю: «Руйнування будь-якої держави починається саме з руйнування її музики. Народ, що не має чистої і світлої музики, приречений на виродження» [109, с. 121].

Очевидно, що в тому універсально етичному значенні, яке надавав Конфуцій музиці, присутній глибокий вплив ритуальної традиції, яка не мислилась інакше, аніж у органічному зв'язку з музикою, і яка була потужним засобом впливу громадян. Недаремно в давній книзі «Юе цзі» (або «Юе цзин») – «Записках про музику», наголошується: «Тому давні царі відносились з такою увагою до всього, що може викликати почуття: за допомогою правил поведінки вони керували бажаннями, за допомогою музики приводили до узгодженості звуки і голоси, управління забезпечувало єдність в діях, покарання запобігали розпусті. Правила поведінки, музика, покарання і управління в кінцевому рахунку єдині. Вони спрямовані до того, щоби прищепити спільні почуття народу і створити упорядкований стрій.

Всі музичні звуки линуць від людського серця. В ньому народжуються почуття, які втілюються в голосі. Музикою постає голос, прикрашений мистецтвом» [99, с. 294].

Отже, всі наведені позиції давньої китайської філософії, пов'язані з музикою, неспростовно свідчать про те, що однією з найважливіших цілей звукового мистецтва в його єдності з поетичним словом або в самостійному інструментальному артефакті, було передусім послідовне виховання етично «правильних» шляхетних почуттів та певної суспільної позиції мешканців Піднебесної.

Разом з тим, така, на перший погляд, суто національна китайська позиція щодо виховної ролі музики прекрасно кореспондує з поглядами на музичну

дидактику сучасних європейських, в тому числі й українських дослідників. Адже в багатьох сучасних дидактичних працях наголошується суттєва роль мистецтва в повноцінному освітньому процесі, зокрема необхідність відмовитись від розвитку суто технократичного мислення, приділяючи таку ж посилену увагу культурно-історичному розвитку особистості. Наведемо зокрема наступне висловлювання:

«Технократичне мислення – це світогляд, істотними рисами якого є верховенство засобів над метою, мети над сенсом і загальнолюдськими інтересами, техніки над людиною і її цінностями. Для нього не існує категорій моралі, совісті, людських переживань, людської гідності. Для нього людина – програмований компонент системи, об'єкт різноманітних маніпуляцій. В аспекті виділення емоційно-оцінних норм, які мають передаватися молодому поколінню, важливе місце належить культурно-історичній складовій. У змісті освіти сьогодні логічний компонент істотно превалює над культурно-історичною і соціокультурною складовою знань. Як наслідок, освіта втрачає культурний, моральний і предметно-діяльнісний контекст і смисл, а звідси – проблема гуманізації освіти» [79, с. 167].

Варто навести і спостереження сучасного українського педагога, яке в головних пунктах і засадах цілком очевидно кореспондує із вищенаведеними засадами китайської музичної етики-дидактики в їх спрямованості на особистість: «Людина живе, будує свої стосунки з життям відразу думками і почуттями в єдності... Будь-яка наука – це пріоритет логіки. Мистецтво – єдність об'єктивного і суб'єктивного. Наука дає знання фактів і об'єктивних законів організації об'єктивної реальності. Мистецтво розкриває, як людина переживає свій зв'язок із цим світом, як ставиться до закономірностей, реальних подій і фактів. Розвиток людини йде не тільки шляхом розкриття законів світу. Надзвичайно важливою формою зв'язку людини з суспільством і з природою є переживання цих зв'язків» [79, с. 74].

Отже, з повною переконаністю можна стверджувати, що на сучасному етапі відбувається значне зближення естетико-виховних поглядів на музику в

східній і західній традиції, хоча й питомі риси кожної з цивілізаційних систем зберігаються в засадах музичного виховання<sup>5</sup>.

Однією із таких синтетичних музично-педагогічних концепцій, що природно вбирає як питомі східні, так і західноєвропейські засади, є педагогічна система японського музиканта, вихованця німецької школи Шінічі Сузукі, який в своїй книзі з промовистою назвою «Виплекані любов'ю» постулює головне завдання, на яке спрямоване вся його концепція музичного навчання і виховання: «Завдяки слуханню і грі діти можуть стати не лише музикантами, але передусім добрими людьми з чистими серцями»[185]. Тобто морально-етична мета виступає головною у діяльності музично-освітніх осередків, а вже засобами її досягнення стають заняття інструментом і формування професійних навичок.

Врешті третя із названих сфер являє собою, очевидно, найширше поле споріднених значень і концептів, її ми однозначно трактуємо як найширшу в смисловому полі концептосферу, системоутворюючий інваріант, який володіє рядом спільних характеристичних ознак, на основі якого формуються численні автономні менші концепти. Серед таких суттєвих характеристик міфологічної концептосфери виділимо наступні:

- 1) умовність простору і часу, згорнутого в екзистенційне поле певної ментальної традиції (народу / регіону);
- 2) персоніфікація концептів у міфологічних героях, які уособлюють певні ідеальні сутності;
- 3) казково-міфологічні концепти часто демонструють вихід за межі реальних можливостей і досягнення результату, нездійсненого силами земної людини. В цьому випадку можна стверджувати, що казково-міфологічні концепти моделюють поведінку і досягнення геніїв;

---

<sup>5</sup> Ці аналогії можна проводити не лише на основі сучасних досліджень, а порівняти вчення Платона про музику з конфуціанськими засадами і встановити ряд тотожних позицій. Проте в модерну добу європейський концепт музики набуває інших характеристик, особливо коли музика стає одним з провідників національної ідеї і входить в русло формування новітніх націй. Музично-педагогічні системи в Європі розвиваються з початку 20 ст., проте за своїми дидактичними цілями істотно відрізняються від східної традиції.

- 4) в національних міфах розшифровується емоційно-аксіологічний підхід, створений в анналах національної історії та традиції; в тому сенсі казково-міфологічні концепти кореспондують з ритуальними, особливо в їх морально-дидактичному спрямуванні.

Подібна ієрархія виступає об'єднуючим моментом європейської та східної, в тому числі китайської, міфології. І так як у європейській традиції закріпились концепти Орфея, Аполлона, Вакха (щоби згадати лише ті, які пов'язані з музичним мистецтвом), відповідно в китайській міфології набувають значення персоніфікованого концепту постаті брата і сестри / чоловіка і дружини Фу Сі та Нюй-Ва, пана Люя чи братів Дянь. Тобто в цьому випадку можемо стверджувати дещо більш розширене розуміння самої категорії концептосфери, яка включає в себе системоутворюючий інваріант та ряд менших конкретніших концептів<sup>6</sup>.

Прикладом наведеної гіпотези може служити така самоочевидна «точка перетину» двох віддалених культурних традицій як програмність інструментальної музики. Загальним психологічним підґрунтям сприйняття програмної музики в різних цивілізаціях є природне прагнення знайти для музичної інтонації, фактурного розташування, ритмічних комплексів та інших засобів музичної виразності адекватний предметно-понятійний ряд, можливість накреслити сферу специфічних переживань, відчуттів, асоціацій, зіставити музичні образи з вербальними, передусім поетично-драматичними, рідше візуальними, котрі врешті теж переводяться у вербальну площину, поняттями і образами.

Тут дуже важливо вникнути в природу програмного мислення чи, точніше, відбору програмної тематики у європейській музиці та творчості китайських композиторів. Одна з ключових відмінностей – тривалість часу

---

<sup>6</sup> Ці властивості відзначають всі дослідники міфу – як такого, як одного з найважливіших джерел свідомості людської цивілізації, але в поданій дисертації зроблена спроба спроектувати їх з пункту всезагальності й універсальності – в площину національно-ментальної картини світу, і в цій площині міф втрачає поза історичну, поза особову, архетипову сутність і набуває виразніших ознак концепту завдяки концентрації в окреслених рамках виразу певного типу мистецтва.



застосування принципів програмності в творчості митців різних континентів. Якщо в Європі практика надання програмної назви інструментальним творами налічує кілька тисяч років – адже з'явившись ще в добу античності, вона лише в період Середньовіччя відступає на другий план, але потім поступово повертається у добу Ренесансу, а особливо бароко, як феномен передусім звукообразальний, звуконаслідувальний, програмність протягом значного періоду розвитку європейської музики активно еволюціонувала, здобуваючи все вагоміший вплив в процесах оновлення, розширення семантичного поля музики, її виразових засобів. У найрізноманітніших стилях, напрямках, національних школах програмність є суттєвим, невід'ємним компонентом художнього образу, що виявляє кожний раз свої нові якості. Тобто концепт програмності тут формується згідно зауваженій В. Марік закономірності «...виявити важливість включеності, вбудованості в теперішній час для будь-якої концептуалізації» [82, с. 8].

Не те в китайській культурі. Китайська музика, для європейських інструментів (головно для фортепіано та скрипки) на відміну від європейської розвивається не так давно, її початки дослідники відносять до 20-х років ХХ ст., при тому від початку провідні композитори, що звертались до цієї сфери творчості, Лі Інхай, Ван Лісан, Цзян Веньє, Дінь Шанде та інші, не просто переймали високорозвинуту європейську традицію інструментального мистецтва, а трансформували і збагачували її оригінальними здобутками китайської культури, наповнювали символікою і асоціативними рядами національного духовного континууму, а головне – зовсім в іншому ключі трактували той чи інший концепт, символічно чи асоціативно виражений у програмній назві.

Тому звертаємо увагу ще на одну відмінність програмності у музиці китайських композиторів – вона репрезентує китайську культурну традицію в синтезі з європейськими надбаннями музично-виразової системи для суто *європейських* інструментів. Концептом національної культури в цих опусах переважно виступають програми, що в той чи інший спосіб розкривають

філософсько-етичні засади конфуціанства, рідше – буддизму, проте найчастіше перевтілюють різні аспекти Дао (зокрема виділена перша концептосфера образів природи має з цим фундаментальним смислоутворюючим зерном всіх вказаних концептосфер безпосередній зв'язок).

Національна питома інтонація, тим більше органічно синтезована зі словом, яке вона виражає, по-різному буде розшифровуватись європейцем і представником китайської культурної традиції. Це дуже важлива передумова правильного розуміння змісту музичних творів різних жанрів, написаних в позаєвропейському культурному континуумі, причому це розуміння торкається як образно-сислового навантаження їх взаємодії зі словом, ритуалом, символікою тембрального звучання та інших елементів цілісного художнього образу, так і самого інтонаційного комплексу, що лежить в основі музичного твору.

Таке припущення щодо різного «чуття» тих самих елементів музичного твору опосередковано підтверджується аналогією з мовно-літературною сферою. На відмінність мовно-сислових концептів, виражених в різних мовах тим самим словом, але ідіоматичних щодо можливості їх адекватного тлумачення і розуміння, вказує вище цитований автор А. Свідзинський. Він вважає, що концепти слів мають історичне походження і розкодування їх смислів можливе лише при правильному розумінні усього контексту, в якому вони формувались, і з врахуванням всіх підтекстів (або за Шевцовою – «малих концептів»):

«Національно та культурно специфічними можуть виявлятися концепти, представлені навіть у близькоспоріднених мовах, таких як українська та російська. Так, український концепт “рушник” не адекватний російському “полотенце” і містить у порівнянні з російським значно більше культурно маркованих змістів, що закріплені у так званих прецедентних текстах (фольклорних та літературних творах, широко знаних носіями культури). Тому і українське слово рушник далеко не у всіх контекстах може бути заступлене російським словом полотенце... Навіть основні репрезентанти

(фундаментальних, одних із найважливіших в свідомості кожної людини – Лу Цзе) концептів – слова мати і мати – виявляються за змістом не цілком еквівалентними!» [103, с. 168].

Для нас у цих визначеннях є надзвичайно важливим твердження про національну і цивілізаційну специфіку концептів, оскільки різнорівневі, різновекторні імпульси, що відображаються в ментальній структурі, що у вищенаведеній цитаті проєктуються на мовно-сміслові ряди споріднених мов, безперечно, чи не найповніше концентруються в національних мистецьких традиціях, в тому числі в цілковито специфічний спосіб – в національній музиці. Внаслідок вищенаведених міркувань приймаємо основоположну гіпотезу дослідження: **про наявність специфічних китайських культурних концептів (на двох рівнях: як національну версію універсальних концептів та як наявність сформованих власною традицією самоцінних концептів, що принципово відрізняються від європейських версій) – як таку, що може бути застосована в дослідженні китайської фортепіанної програмної музики ХХ сторіччя.**

Отже, в роботі здійснене намагання простежити, як взаємодіють між собою відцентрові і доцентрові тенденції сучасної китайської музичної культури у сфері фортепіанних жанрів. З одного боку, вона не може не сприймати всього, що відбувається у глобалізованому світі, але водночас перетинається з доцентровими – у збереженні своєї національної неповторності.

Але й перебування виключно в колі своїх традиційних цінностей – навіть у китайському суспільстві, схильному до збереження традиційних цінностей – не може до кінця забезпечити еволюцію національного мистецтва. Адже тільки засвоєння зовнішніх типів культурної комунікації обумовлює більш інтенсивну і різноманітну еволюцію внутрішніх типів. Без такого постійного стремління до переосмислення духовних відкриттів и художніх цінностей інших народів і цивілізацій національна культура неминуче буде герметично замкнутою у вузькому просторі повторення себе, провінційною і однобічною. Пізнання ідей,

сформованих в іншому культурному просторі, завжди приводить до глибшого розуміння власних духовних можливостей і перспектив.

За словами Оксани Забужко «подібно як у духовному онтогенезі людині для свідомості свого “я” й відчуття власної тожсамості потрібно емоційно й когнітивно пережити “інакшість” інших, так і в духовному філогенезі нація як суб’єкт культури мусить для ствердження своєї “самості” освоїти й зняти... по змозі ширше число інокультурних впливів» [39, с. 14].

Отже, таке взаємопроникнення питомого і привнесеного ззовні відбулось в китайській музичній культурі ХХ ст. Проте не за всяких історико-суспільних ситуацій таке взаємопроникнення було би можливим. Для синтезу традиційного національного світосприйняття і європейської системи цінностей, що відбився у всіх видах і жанрах мистецтв, в тому числі й у фортепіанній музиці, були свої важливі історико-політичні передумови. Ні літератори, ні музиканти не могли відсторонитися від тих стрімких подій, котрі приніс новий час, особливо ж друга половина ХХ ст., китайському суспільству, раніше вельми консервативному і повільно приймаючому будь-які зміни. Ці радикальні переміни безпосередньо торкнулись китайського мистецтва в цілому, а особливо поезії і музики.

Вкажемо тільки кілька з цих знакових подій: перший в країні Всекитайський з’їзд робітників літератури і мистецтва (1949 р.); курс «хай розквітають сто квітів, хай суперничають сто шкіл» (1956 р.); курс на «прополювання отруйних трав» (1957 р.); «великий скачок» - «один рік напруженої праці – десять тисяч років щастя» (1958 р.); «культурна революція» (1966 – 1976 рр.); маніфестації на площі Тяньаньмень, присвячені пам’яті Чжоу Еньлая (1976 р.); початок реформ Ден Сяопіна (1979 р.); знову події на площі Тяньаньмень (1989 р.), поява «соціалізму з китайською специфікою», безпрецедентне економічне зростання, що змусило весь світ повернутись в сторону Китаю [189, с. 178 - 180].

Весь цей бурхливий потік подій мав безпосередній вплив на національну поезію и музичне мистецтво. До цього додалась масова еміграція китайців

практично у всі країни світу, де вони не лише намагались зберегти свою ідентичність, але й переймали традиції своєї нової Батьківщини. Цим логічно пояснюється феномен взаємодії європейських і глибинно національних китайських первенів у китайській культурі, в тому числі й у фортепіанній творчості сучасності, виявляючи специфіку естетичного світогляду східних композиторів, їх відношення до радикальних та більш традиційних художніх напрямків ХХ ст.

Звісно, що кожен з митців по-своєму сприймав і сприймає в сучасному просторі співвіднесення «європейського – національного». Тому філософсько-естетичні підвалини творчості загалом, і фортепіанних опусів зокрема, сучасних китайських майстрів, визначає їх спрямованість на більш «європейський» чи «китайський» ідеал, на більш «традиційний» чи «радикальний» спосіб художнього висловлювання. Відтак це уявлення проектується на всю систему музичного виразу, жанрові, літературно-програмні, формотворчі процеси, притаманні становленню фортепіанної музики в культурі сучасного Китаю. Таким чином відбувається переосмислення сутності модерних європейських засад композиції в світогляді, загалом контрастному до них по розумінню часопростору та універсалій, що засновується на китайській філософії споглядання, перетворення вражень від зовнішнього світу і складній системі символів та алюзій, притаманних цій древній східній цивілізації.

Характерним прикладом такої синтетичної – національної та питомо китайської – стильової спрямованості може служити Чен Ціганг, який сам про себе говорить: «Я – китайське дерево, пересажене на французький ґрунт» [179, с. 42]. Він яскраво демонструє взаємодію китайських музичних традицій і світового музичного досвіду. Чен Ціганг – представник першого покоління китайських музикантів, які навчалися за кордоном після Культурної революції. Після навчання в Центральній консерваторії Пекіна, а потім - в Паризькій консерваторії у О. Мессіана. В праці Бай Є «Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва», присвяченій,

поміж іншими, також творчості Чен Ціганга, наводиться показний список інших китайських композиторів, безпосередньо пов'язаних з тією чи іншою європейською (американською) школою, проте ніхто з них не втрачає зв'язку з національним ґрунтом, винахідливо і оригінально переосмислюючи засади китайської традиції [5].

Але визнаючи важливість європейських і американських впливів на розвиток сучасної китайської музичної культури та її сегменту – фортепіанної музики, все ж вважаємо слушним основний акцент у виступі зробити на питомих національних філософсько-естетичних засадах.

Адже за свою тритисячолітню історію китайська поезія, живопис і музика пройшли значний еволюційний шлях, на протязі якого змінювалась жанрова система, й історичні стилі, з'являлись яскраві персоналії і витворилась неповторна унікальна система філософсько-естетичних поглядів, яка згодом, в мистецтві ХХ ст. отримала оригінальний синтез із зовнішніми європейськими впливами.

Враховуючи особливості становлення і розвитку китайської фортепіанної програмної музики, необхідно наголосити взаємодію двох різноспрямованих тенденцій: адаптацію в ній європейських засад та перевтілення питомої давньої культурної традиції, головно поезії і музики епохи Тан, в зв'язку з провідними філософсько-етичними та естетичними установками конфуціанства. Варто підкреслити, що саме в давньому Китаї була закладена ідеологічна основа, на якій розвивались література і мистецтво протягом багатьох наступних віків, історичних періодів, і яка стала першоосновою естетичного сприйняття дійсності не тільки в самому Китаї, але й в сусідніх країнах Далекого Сходу – Японії, Кореї, В'єтнамі. Тоді же склались і головні образно-тематичні пласти (а навіть концепти) китайської поезії, той багатий арсенал символів і образів, без знання якого неможливо правильно зрозуміти специфіку сучасних мистецьких процесів в країні, в тому числі і в такій чисто «європейській» сфері, як програмна фортепіанна музика.

## Висновки до I розділу

Розглянуті у розділі категорії «концепту» та «концептосфери» - водночас філософські, культурологічні, естетичні та музикознавчі – впроваджуються для розгляду обраної теми як найбільш відповідні для обґрунтування цілого комплексу тверджень та дефініцій, пов'язаних зі специфікою інструментально-програмного мислення в китайській фортепіанній музиці. Подані розмаїті визначення «концепту» та «концептосфери» дозволяють виокремити їх найважливіші ознаки, а відтак передбачити механізми дії «концептосфери» як інструменту, за допомогою якого в дисертації аргументуються основоположні гіпотези. Саме за допомогою такого понятійного ключа як «концептосфера» вдається узагальнити найпоширеніші групи китайської програмної фортепіанної музики, первинний код яких сягає давньої національної філософсько-етичної традиції.

Рівно ж завдяки аналітичному інструментарію, який пропонують категорії концепту і концептосфери, видається можливим здійснити компаративний розгляд європейської та китайської інтерпретації визначених концептів, вказати їх спільні та відмінні риси. Через категорію концепту прагнемо усвідомити і логічно пов'язати із згаданими філософсько-етичними передумовами засади використання питома національних елементів музичної мови і поєднання їх із запозиченими з європейської композиторської спадщини та сучасної техніки письма. Ця взаємодія, яка поза всяким сумнівом, становить фундамент нової інструментальної творчості в Китаї, особливо ж для такого поширеного в сьогоденні інструменту як фортепіано, вартує більш докладного розгляду. В цьому ключі варто виразніше окреслити своєрідні риси не лише суто національного музично-виразового комплексу, що природно сприймається кожним слухачем незалежно від його менталітету як «східний», «позаєвропейський» або принаймні «екзотичний», але й той новий пласт музично-виразової системи, що інтегрувався в китайську культуру з

європейського мистецького простору, та вже в нових умовах трансформувався відповідно до власної традиції.

«Концептосфера» з її спрямованістю на з'ясування історично сформованих семантичних конотацій того чи іншого поняття може бути успішно використаною для пояснення згаданих процесів, тобто переосмислення будь-якого елементу цілісного артефакту (від програмної назви до інтонаційних зворотів, ритмічних формул чи жанрових моделей), що позірно видаються суто європейськими, проте насправді набувають в китайських інструментальних опусах зовсім іншого сенсу.

Ця гіпотеза підтверджується у поданому дослідженні на прикладі трактування звукозображальності та звуконаслідування, яке має істотно відмінний вимір у європейських та китайських композиторів. Це обумовлено принципово іншою історичною традицією, на якій виховувались представники західного і східного ареалу культури.

В тій самій мірі різний фокус концептосфери демонструють й інші тематичні групи, зазначені в дисертації як основоположні для китайської фортепіанної музики. Зрозуміло, що і образи природи, і обрядова символіка, і казково-легендарні програмні назви зустрічаються однаково часто у музичній творчості представників різних цивілізаційних систем. Проте власне різне тлумачення, яке виникає внаслідок відмінних умов формування світогляду, як також різних аксіологічних підходів до одного і того ж об'єкту зумовлює потребу з'ясувати причини, форми, етичне та естетичне підґрунтя згаданої «інакшості» і пояснити її художню природу.



## **Розділ 2. Специфіка програмності в китайській фортепіанній творчості в контексті національної традиції**

### *2.1. Провідні концептосфери китайської духовної традиції в літературі та образотворчому мистецтві.*

Після представлення у попередньому розділі категорій «концепту» та «концептосфери» у загальному філософському та художньо-естетичному аспекті та з'ясування певних специфічних філософсько-етичних засад формування та інтерпретації головних концептосфер у китайському духовно-інтелектуальному континуумі (передусім головного основоположного для багатьох інших понять цього ряду концепту Дао), необхідно коротко окреслити їх прояви в інших видах мистецтва, в першу чергу в літературі, театрі та образотворчому мистецтві, оскільки, як вже вказувалось вище, концептосфера неодмінно отримує власне поле значень в різних гуманістичних галузях. Тож прагнучи поглибити їх тлумачення у програмній фортепіанній музиці, неможливо поминути їх інтерпретації в інших видах мистецтва, передусім в літературі, поезії, театрі та живописі.

Їх вагомість для вирішення поставлених в дисертації завдань зростає істотно, якщо врахувати переважаючий синкретизм китайського філософсько-естетичного світогляду та мистецьких традицій. При тім згаданий синкретизм проявляється в китайському духовному просторі в різноманітних аспектах: як у вищезазначеній єдності музично-поетичного начала, спрямованій на досягнення етичної мети і, відповідно до неї, дидактичного впливу, формування національно свідомого і морального суспільства засобами мистецтва і музики, так і через філософію цілісності універсуму, який у мистецтві може бути відображений лише сукупними засобами всіх видів, як просторових, так і часових, як конкретніших завдяки вербальному вираженню або візуальному зображенню, так і спрямованих – як музика – на емоційно-асоціативний пласт рецепції без вербальної конкретизації. Наприклад, живопис являє собою

синтетичну єдність поезії, каліграфії, гравюри і суто живопису, що нерідко поєднуються в одній картині. Багато видатних поетів було водночас видатними художниками, наприклад Ван Вей.

На цю особливість національного світосприйняття китайців звертає увагу мистецтвознавець Дж. Роулі: «Китайці дивились на життя через призму не релігії, філософії чи науки, а, головним чином, мистецтва. Видається, що всі інші види їх діяльності були забарвлені художнім світовідчуттям. Китайці віддавали перевагу мистецтву жити в цьому світі над релігією, поетичному мисленню, що дає простір уяві, – над раціоналізацією. А замість науки вони слідували фантазіям астрології, алхімії, геомантії і передбачень долі. Якщо ці спостереження видаються занадто вільними, зверніться до живопису як такого. Китайський живопис ніколи не був служником релігії, за виключенням періоду найбільшого впливу буддизму – віри, для Китаю іноземної. Він уникав пасток розуму» [98, с. 8].

Звертаючись до принципів втілення концептосфер, виділених в даному дослідженні як головних: концептосфери природи, концептосфери національних ритуалів та казково-легендарних концептосфер – в літературі, поезії, театрі, живописі, особливий акцент цілеспрямовано ставитиметься на тих артефактах, які найближчі до музики: у випадку літературно-поетичних та драматичних текстів обиратимуться ті, які є найбільш музикальними не лише за тематикою, але й за формою (на жаль, для некитайських читачів / слухачів немає можливості передати специфічну музичну інтонаційність самого китайського вірша чи монологу драматичного твору так, як він звучить рідною мовою) або доволі часто інтерпретуються в музичній творчості (інструментальній – у вигляді програми, або вокальній, якщо на ці слова написаний солоспів чи хор); якщо ж розглядатиметься артефакт живопису – особлива увага звертатиметься на алегоричні символічні зображення, пов'язані з виконанням музики, її творцями, і загалом, перевага надаватиметься сюжетам, що викликають звукові аналогії.

Переважно, саме в такому синкретичному вигляді просторові та часові види мистецтв і поєднувались у ритуальній практиці. В цьому випадку східна мистецька практика цілком природно кореспондує з естетичною позицією славетного німецького романтика Роберта Шумана, який стверджував, що ідеї всіх видів мистецтва єдині, лише матеріал різний. Китайська традиція підтверджує цю єдність в найрозмаїтші способи.

Для того, щоби зрозуміти сенс програмної тематики китайської музики, неможливо оминати літературно-поетичні першооснови національного естетичного світогляду, тим більше, що він теж істотно відрізняється від європейського, зокрема тим, що практично не розділяє у поетично-метафоричному тексті буквального виразу від переносного сенсу (це зауваження буде вельми важливим для розуміння сутності звукообразності в китайській програмній музиці). Смысл кожного поетичного рядка приховує ряд алюзій, сформованих символікою національної культури. В цій поезії слід шукати виходів поза межі конкретного денотату, розуміти натяки і символи, знайомі читачам, вихованим у китайській духовній традиції. Отже, слід визнати, що основною властивістю поетичного тексту завжди є його ігрова метафорична природа, як наприклад, у вірші Лі Бо, пов'язаному з музичною інтонаційністю:

Слухаю, як чернець Цзюнь З Шу //грає на цитрі // Чернець, мій знайомий,  
// з західного краю прибув, // З вершини Емей // свою цитру чудову приніс,- //  
Для мене він струни // легкою рукою торкнув, // І я мов почув, // як гуде по  
ущелинах ліс. // Струмком почуттів // обізвалася в серці луна, // Від гір  
смагдкових // до неба відкрилася путь, // А цитра замовкла - // така залягла  
тишина, // Що чути було, // як ті хмари осінні плывуть [90, с. 132].

Європейцям не завжди може бути зрозумілим такий ряд, він може видатись їм надто заплутаним, а навіть штучним у поєднанні об'єктів, що знаходяться в різних екзистенційних площинах. Наприклад, політичні конфлікти, симпатії і антипатії у сфері державотворення в поезії можуть відобразатись як сповідь закоханої жінки. Крізь контури поетичного пейзажу

майже завжди проступає глибока думка про життєві колізії, про універсальні закони буття тощо. Ніколи поетичний ландшафт не буває просто описом красот природи – це не завдання китайської поезії. Її призначення полягає цілком в іншому – не просто висловити думку, а навпаки, створити цікавий, захоплюючий «лабіринт думок» для читача, якому доведеться самотужки розплутувати цей клубок Аріадни.

Навіть коментарі, які нерідко дають до своїх текстів самі китайські поети, не мають на меті прояснити змістовні колізії і зробити їх цілком зрозумілими для читача, а навпаки, можуть її ще більше заплутати, і це цілком свідомий спосіб спілкування: захопити його багатогранністю і несподіваністю символічних пов'язань.

Звертаючись до витоків національної літератури, ще раз повернемося до книги, що є найдавнішим пам'ятником китайської поезії – це «Книга гімнів і пісень» (Ши-цзин), що увійшла в конфуціанський канон – збірник поетичних творів, які відносяться до періоду XII – VI ст. до н. е. За легендою, автором «Книги...» був сам Конфуцій [38, с. 59-69]. Не менш суттєво і те, яким чином сприймалися ці давні наспіви у всьому тогочасному суспільстві, яку роль відігравали в державі, і інтерпретувалась в них саме інтонаційна виразність. Тут передусім слід звернутись до поглядів на музику Конфуція, бо вони згодом визначать шлях не тільки розвитку музичної культури, але і погляд на сутність людини і суспільства.

Так, щоби визначити стан держави і рівень її розвитку, Конфуцій слухав китайську церемоніальну музику. Через неї він осягав гармонію світостворення сам, музичне виховання вважав найважливішим державним завданням – і в цьому його погляди співпадають з переконаннями давньогрецького філософа Платона [91, с. 56 - 59].

«Ши Цзин» пояснює сутність літературної творчості в синкретизмі і єдності різних видів мистецтва, причому вибудовує їх у безперервному ланцюгу:

«Поезія - це вираз устремлінь. Перебуваючи в серці, вона відповідає устремлінню; виражаючись в словах, вона стає поезією. Коли всередині народжується почуття, воно шукає виразити себе в словах; коли слів стає недостатньо, воно сумує за цим і виражає себе у віршах; не знаходячи задоволення навіть у віршах, воно змушує людину мимовільно кружляти у танку» [166, с. 143].

Оскільки китайська філософія, література, мистецтво, музика мають вельми давню історію, протягом тисячоліть в ній виникло надто багато артефактів, важко, а навіть неможливо охопити всі фундаментальні філософсько-естетичні теорії китайської духовної традиції, що розвивались протягом кількох тисяч років. Тому дозволю собі наголосити на формуванні особливого погляду на музику і мистецтво у епоху Тан – вона сумірна з європейською античністю і фактично обґрунтувала ті основоположні цінності, які залишаються дієвими і в сучасних переконаннях та естетично-світоглядних системах китайських митців.

Епоха династії Тан (618 – 905) в історії Китаю була епохою політичного і економічного піднесення країни, зростання могутності і культурного впливу Китаю, об'єднаного під владою танських імператорів після багатьох віків занепаду і роздробленості. культурний вплив династії Тан (618-907) стає особливо помітним не в рік заснування цієї династії, але у 650 році, та залишається відчутним ще у перші шістдесят років після заснування династії Сун (960-1279) [187, S. XXVIII].

Позитивні суспільні зміни мали благодатний вплив на розквіт всіх видів мистецтва, сформували визначені канони художнього мислення і системи виразності в руслі провідних релігійних і філософських систем, актуальних в Китаї на протязі тисячоліть: буддизму, даосизму і конфуціанства. Це була також найбільш плідна в історії національної духовності епоха, що дала світові ряд істинних шедеврів літератури і мистецтва, істотних не лише для суто китайської, але й для всієї світової цивілізації наступних епох. Достатньо лише пригадати, що імператорське видання творів поетів цієї епохи (Юй дін цюань

тан ші, видане в 1703 р.), складається з 900 розділів авторства 2 200 поетів (в число їх входять всесвітньо відомі поети, чиї вірші приваблювали в майбутньому також європейських композиторів, як Лі Бо, Ду Фу, Ван Вей, Мін Хао-Жань, Бо-Цзюй-і та інші), а число віршів досягає майже 49 тисяч [128, с. 27].

В цей період (VII - X ст.) найбільш повно і досконало втілились закладені в китайській поезії світоглядні пріоритети і сформувався особливий національний погляд на світ, на людину і на її основні цінності. Тоді творила плеяда поетів, що не мали собі рівних за розмаїтістю і яскравістю талантів ні в попередні, ні в наступні сторіччя розвитку китайської поезії: Лі Бо і Ду Фу, Мен Хао-жань і Бо Цзюй-і, Хань Юй і Лю Цзун-юань, Лі Хе і Лі Шан-інь, Ду Му і Юань Чжень і багато інших. Можливо, лише пізніша, суньська епоха (X - XIII ст.), епоха Су Ші і Лу Ю, Сінь Ци-цзи і Лі Цін-чжао, частково співставна с епохою Тан.

В Танській поезії формується достатньо об'ємний тематичний пласт, обумовлений, перш за все, релігійно-філософськими поглядами, пануючими в ту епоху, але варто відзначити і зворотній процес: національну філософію того часу можна зрозуміти, лише осягаючи тонкість поетичної візії світу. Як слушно вказує дослідник, «для адекватного розуміння китайської філософської думки необхідний аналіз її поетично-метафоричних засобів вираження, але й навпаки, для адекватного розуміння класичної китайської поезії необхідно повне усвідомлення і виявлення її глибинної філософічності. Китайська поезія не може позбутись видимості легковажної примітивності до того часу, поки її мудрість не буде оживотворена «святим» духом китайської філософії. Зворушення, яке часто зустрічається, з приводу начебто дитячої безпосередності і простоти цієї поезії – не більш ніж непорозуміння. Китайська поезія – це «найтонший сік» китайської культури, і вже апіорно ясно, що квінтесенція настільки багатоскладової і рафінованої культури не може бути простою і безпосередньою» [49, с. 140].

Прикладом може служити відомий вірш Лі Бо, що в стислому чотиривірші афористично виражає і рафінованість художнього виразу, і проєкцію на глибинні філософські смисли:

#### ЗАПИТАННЯ І ВІДПОВІДЬ У ГОРАХ

Мене спитали, в чому смисл мого життя у горах.

Я усміхнувся і промовчав, ну що тут говорити!

З дерев опалі пелюстки пливуть у далечі-безвісті –

В новий, у зовсім інший світ, байдужі до людського! [90].

Ритуальні елементи цієї поетичної строфи – посмішка у відповідь на будь-яке запитання, звернене до людини, та стримане мовчання, якщо запитання торкається чогось надто особистого і важливого для особи. Паралелізм зі світом природи – символ пелюсток квітів, що пливуть за водою – висвітлює марність людської метушні, потребу самовдосконалення у розумінні невідомості майбутнього.

Представивши короткий огляд давньої китайської поезії в її основних естетичних засадах, та втілення основних поетичних сфер та онтологічних категорій в сучасній програмній китайській музиці, варто звернути увагу ще на кілька суттєвих для музичної інтерпретації цієї ж поезії історико-культурних обставин. Вельми важливим в контексті теми є те, що поезія історично розвивалась в китайській культурі в нерозривному зв'язку з музикою і інакше не мислилась.

Якщо подивитись на програмну тематику сучасних китайських фортепіанних творів, то більшість з них вельми співзвучна мотивам, основоположним для давньої китайської поезії, а навіть для філософії конфуціанства – бо спирається на китайську філософсько-естетичну основу, хоча на перший погляд може видаватись, що вона продовжує традицію європейського імпресіонізму. Наприклад, мініатюра Чен Пейсюна «Осінній місяць відображається в тихому озері» - програма на перший погляд начебто співвідноситься з «Відображеннями» К. Дебюссі і М. Равеля. Але у французьких авторів ця естетико-філософська категорія природи направлена на

людину, так само, як і художники-імпресіоністи, експериментує з колоритом, простором і світлом. Європейські митці в центрі своєї антропоцентричної художньої системи ставлять передусім саму людину, її переживання, її враження від того, що вона споглядає.

Не те в китайській філософії. Для традицій її естетичного сприйняття світу характерний гілозоїзм, що є основою східної культури і світогляду, виражений в розумінні природи як живого організму. Людина в цій культурній системі прагне до життя у всій його природній повноті і раціональній влаштованості.

Ще раз звернемось до порівняльної характеристики суті східного і західного мистецтва, даної дослідниками: «[Для східного художнього світогляду характерна – Лу Цзе] непорушність художніх традицій. Позачасова, «вічна» тематика. Різні види мистецтва синтезуються, «перетікають» один в інший. «[Для західного художнього світогляду характерна – Лу Цзе] швидка зміна й величезна різноманітність течій і стилів. В тематиці й ідейному змісті відображається конкретна епоха. Художні жанри, форми, види диференційовані одне від одного» [30, с. 1469].

Однією з основних образних сфер, яка в китайській духовній традиції займає основоположне місце, є природа. Ставлення до природи у національній філософії й естетиці є винятковим і складає один з основоположних постулатів світосприйняття, у всіх трьох основних філософсько-релігійних вченнях: буддизмі, конфуціанстві і даосизмі [37]. Наприклад, для послідовників буддистського філософсько-релігійного напрямку природа є не просто «оточуючим» світом, який для автономного європейського *homo sapiens* є джерелом життєдайності, але також взірцем гармонії і досконалості<sup>7</sup>. До того ж

---

<sup>7</sup> Така позиція притаманна багатьом європейським мислителям, зокрема Й. В. Гете з його концепцією єдності природних процесів чи одному з провідних французьких енциклопедистів-просвітників Жан-Жаку Руссо, засновнику новітньої концепції виховання людини, котрий постулював досконалість життя, а відтак виховання дітей, лише на лоні природи, в натуральному середовищі протиставляючи цьому ідеальному образowi вади сучасного цивілізованого суспільства. Тільки природне життя, гармонія з оточуючим світом здатна відвернути людей від зла і ворожнечі.



розширеного тлумачення природи як першопочатку й завершення всього сущого, тяжіє і даосизм [42].

Хоча його засади стисло розглядались у попередньому розділі, варто ще раз наголосити основний постулат даосизму – дао перекладається як «дорога», «шлях», причому ці поняття трактуються широко, узагальнено, як шлях, визначений як природі, так і людині, що його належить правильно знайти і гідно пройти [69].

Слід підкреслити винятково шанобливий стосунок давніх китайських філософів до природи, яку вони ставлять безмежно вище від людської істоти, останню ж вважають невід'ємною часткою природного універсуму. Як слушно окреслює англійський культуролог Майкл Томпсон, схилення перед природою знаходить свій переконливий художній вираз у «миттєвому усвідомленні власної безособовості, тобто втрати відчуття особистого «Я» в цілісній картині світобудови. Особливий вплив ця концепція оказала на творчість китайських пейзажистів і поетів. Чітке бачення перспективи ландшафту та простота і природність образної мови китайських художників і поетів в певному сенсі відображають принципи вчення Чжуан-цзи. Ідея природної гармонії втілена в багатьох аспектах китайського мистецтва. Наприклад, в картинах пейзажистів гори (ян) як правило врівноважені якоюсь водоймою (інь). Іноді художники умисно створюють враження динамічності своїх сюжетів (процес перемін); так, під напором коренів дерев скеля покривається тріщинами. Як правило, люди і житлові будови займають на картині певне місце і в порівнянні з оточуючим їх величним ландшафтом видаються мізерними» [123, с. 268].

Можна з повною впевненістю стверджувати, що як буддизм, так і даосизм та конфуціанство, в різних формах постулювали єдину ідею: органічну і нерозривну єдність людини з природою, аж до самоідентифікації з якоюсь природною силою чи живою істотою і неможливістю розрізнити, що в цьому зв'язку первинне, а що - вторинне. На це звертає увагу М. Еліаде: «Знаменита

притча ілюструє релятивістські погляди Чжуан-цзи<sup>8</sup> на відносність станів свідомості:

«Одного разу мені, Чжуан Чжоу, приснилось, що я метелик; метелик, який пурхає, і я був щасливим, я не знав, що я – Чжоу. Раптом я проснувся, і я був справжнім Чжоу. І я не знав, чи Чжоу я, котрому сниться, що він метелик, чи я метелик, котрому сниться, що він – Чжоу» Дійсно, в колообігу дао стани свідомості легко переходять один в інший» [168, с. 124].

Зрозуміло, що й програмна тематика китайської інструментальної, в тому числі й фортепіанної, музики ніяк не могла поминути цього кола образів, як одного з фундаментальних для національного світогляду. Більше того, завдяки специфіці свого художнього виразу втілення образів природи в програмній фортепіанній музиці досягало більш вагомого результату, аніж тільки словесне вираження. Адже інструментальне звучання розкривало за допомогою характерного інтонаційного компендіуму, всієї системи музично-виразових засобів той особливий стан абсолютного єднання людини з природним оточуючим світом, який вважається в національній етиці та естетиці найвищим ідеалом. Наведене твердження опосередковано знаходить відображення у працях всіх мислителів давнини – особливо у конфуціанців і даосистів. В їх текстах не раз зустрічаються розмірковування про універсально-космологічне значення музики, її вплив на природу і, відповідно, про відображення природи в музиці. Тож закономірно, що саме ця тематика стала вельми поширеною і знайшла своє відображення в численних фортепіанних п'єсах з програмними поясненнями.

Наведемо конкретний приклад. Доволі часто в китайських програмних назвах фортепіанних творів зустрічається тематика осені, місяця, хмарин, ночі. Здавалось би, це цілком співзвучне з імпресіоністичним звукописом як європейського живопису, так і музики на зламі XIX – XX ст.. Але насправді їх тлумачення і первинний смисл доволі суттєво відрізняється в європейському та

---

<sup>8</sup> Чжуан-цзи (кит. 莊子, Мудрець Чжуан, або Чжуан Чжоу, 369 – 286 рр. до н. е.) – філософ періоду Чжаньго – воюючих країн, автор однойменного даоського трактату «Чжуан-цзи», або «Наньхуа чжень цзин» - «Істинний канон країни Південних Квітів».

китайському художньому розумінні. Зовсім інакше варто сприймати, наприклад, образи місяця та осені в китайській національній поезії, зокрема у вірші Су Ши (1037-1101):

### МІСЯЦЬ В СЕРЕДИНІ ОСЕНІ

Хмари вечірні розвіялись,  
небо ясне прохолодою повне;  
Яшмову мисочку - місяць - закручує десь  
Шлях Чумацький безмовно.  
Ніч цю стрічаю щоразу не там,  
де хотілось би бути;  
Року наступного місяць ясний  
споглядатиму в місці якому?  
(Переклад Ярослави Шекери) [193].

Поданий зразок Танської поезії торкається символіки «осіннього місяця», незрозумілої європейському читачеві / слухачеві: Натомість китайський слухач / читач в образі «осіннього місяця» природно розпізнає традиційне китайське свято Середини Осені (15 серпня за місячним календарем). Оскільки вважається, що саме в цей день настає особливий повний місяць, який є неперевершено прекрасним у порівнянні з тими, що доводиться спостерігати протягом всього наступного року, китайці звично виходять на вулицю і споглядають його, захоплюючись особливим сяйвом. Навіть на цьому одному конкретному прикладі можна зрозуміти специфіку надто суттєвих образно-сміслових відмінностей у концептосфері природи в європейській і китайській духовній традиції.

Але крім суто тематичних пріоритетів, не менш важливим виявляється і трактовка змісту, тобто детальніше роз тлумачення: для чого, з якою метою, з якими філософсько-етичними смислами втілюються образи природи в шедеврах Танської поезії. Я. Шекера щодо цього дуже слушно зауважує: «Функціонування художнього образу в китайській літературі обумовлено

підсвідомим стремлінням повернутися в той стан єдності з природою, який існував в міфологічний період і від якого людина відійшла внаслідок соціального прогресу» [158, с. 11].

Цю «міфологічну єдність з природою» теж доволі часто виражають сучасні китайські композитори у програмних фортепіанних творах. Наприклад, в п'єсах «Заповнена зірками ніч» та «Музика протягом тисячі осеней» із збірки «Музика для фортепіано» китайська композиторка, що живе у Канаді, Олексина Луї вельми тонко відчула і передала в музичних образах головну сутність згаданого філософсько-естетичного постулату: саморефлексію індивідуума в органічному зв'язку з природою і досягнення гармонії тільки в ній і через неї.

Прикладів використання подібного поетичного першоджерела у програмних творах китайських композиторів можна знайти доволі багато. У своїй творчості вони цілеспрямовано осягають головну філософсько-етичну сутність давньокитайської літератури, поезії, живопису – усієї художньої синкретичної цілості, і переносять її на сучасний ґрунт європейських досягнень композиторської техніки. Але незважаючи на модерність мислення, засвоєння всього арсеналу європейської композиторської техніки, в творах китайських митців майже завжди присутня та медитативна самозаглибленість, яка репрезентує інше відчуття простору і часу, відмінне від лінійної європейської спрямованості. Вони завжди залишаються представниками культури свого народу.

Повертаючись до з'ясування китайського поетичного світовідчуття, особливо ж філософсько-етичної символіки образів природи у текстах як давніх, так і сучасних авторів, а відтак – і в програмних символах музичних творів, ще раз звернемось до свідчення Я. Шекери: «Особливість художньої образності китайської пейзажної лірики – яскрава персоніфікація реалій природи: відчувається великий вплив даосизму (концепція всепроникності дао). Реальний світ «слідів» зображається витончено і детально, в ньому завжди присутня тінь істинного творця «пітьми речей». В буддійських віршах одним з

основних мотивів є осягнення сутності природи (раптове осяяння, пробудження від мирського сну і постійної суєти)» [158, с. 7].

Незважаючи на інтенсивні історико-політичні зміни в житті країни, культурна традиція залишається здебільшого незмінною і становить стрижень світовідчуття нації. Сучасна китайська поезія, подібно до давньої, зберігає ключові концептосфери, незважаючи на вплив актуальних подій в країні, часті зміни суспільних орієнтирів та активну інтеграцію з європейською системою цінностей у всіх галузях життя, в тому числі й в поетичному мистецтві. Як приклад, наведемо лише один стислий текст популярної сучасної поетеси Шу Тін, пов'язаний з музикою, що так само, як і давні поети, повертається до первинного концепту (концептосфери) Дао:

**Шу Тін. Пісня**

О, кришталева й дзвінка!

Темна й німа порожнеча  
сповнилась світом умить.

(переклад Я. Шекери) [192]

Ті самі мотиви переважають і в образах китайського живопису. На переконання Дж. Роулі, який досліджував його естетико-філософські основи, «китайський художник був містиком в тій мірі, в якій даосизм можна назвати різновидом містицизму природи. Але замість того, щоби шукати єднання з Богом чи абсолют, він прагнув до гармонії з всесвітом і до спілкування зі всім сущим в світі. Сам вибір предмету зображення надавав об'єктам природи нового смислу, бо вважалось, що все суще було співучасником в таїні Дао. Для нас камінь – застиглий, позбавлений душі предмет, для китайця ж він був воістину наповнений життям» [98, с. 10].

Тому світ природи в китайському живописі відображався інакше, ніж в європейському пейзажі. На це теж звертає увагу згаданий дослідник: «Пейзажу було призначено стати головною темою китайського живопису. Як і в інших культурах, пейзаж зародився в Китаї як фон для людських фігур і в танську

епоху набув самостійного значення, завдяки засновникам живопису – Лі Сисяню і Ван Вею.

Судячи з аутентичних творінь того часу, танський пейзаж відрізнявся поетичним характером, являючи собою немовби піднесений «сад» природи, в якому дерева нагадували квітучі кущі, а гори виглядали немов химерний ансамбль мініатюрних пагорбків. Цей природний світ, однак, існував сам по собі, а не як засіб вираження людських переживань. Він був цілковито анонімним. Як писав поет Лі Тайбо, «це інше небо й інша земля: в них немає нічого людського». Майстри пейзажу – від Цзин Хао до Го Сі – намагались відтворити природний світ як всеохоплючу систему, яку можна співставити з системою самого космосу» [98, с. 12].

Звертаючись до виділених концептосфер, зазначимо центральну роль образів природи – це настільки ж популярна тема в європейських пейзажах та натюрмортах, як і в китайському живописі, але вирішена у відмінній системі естетичних цінностей.

По-перше, як вже зауважувалось вище, національний естетичний світогляд передбачає нерозривну єдність живопису і поезії, тому кожен живописний сюжет передбачає адекватний літературно-поетичний, а відтак символічний аналог.

По-друге, образотворче мистецтво має доволі чітко визначену тематику, що концентрується в певних жанрах, предметних пріоритетах тощо: «Традиційно виділяють три основні жанри китайського живопису: пейзажний живопис – «гори і води»; портретний жанр; зображення квітів, птахів, комах – «квіти і птахи» [43, с. 32].

По-третє, рослини, птахи, квіти, елементи пейзажу на картинах трактуються не стільки реалістично-предметно, скільки згідно з певним символічним підтекстом, яке теж суттєво відрізняється від європейського трактування образів природи:

«Символіка китайського живопису, перш за все, проявляється через базові поняття «Чотири благородних». Вчений епохи Мін (1368-1644 рр.) Чень

Цзи-жу для навчання своїх учнів розробив систему «Чотирьох благородних» (чотирьох благородних людських якостей), щоби познайомити їх з усіма необхідними типами штрихів при зображенні чотирьох рослин – сливи, бамбука, хризантеми і орхідеї.

Орхідея символізує весну, красу, високі моральні якості, благородство, честь.

Бамбук – літо, щирість, сила, душевна чистота.

Хризантема прикрашає вулиці і сади пізньою осінню, коли інші квіти вже поблякли. Символізує осінь... бадьорість духу і спокій.

Слива, що відштовхує мороз, символізує зиму і надію, вміння протистояти труднощам, оскільки її квіти з'являються одразу після зимових холодів.

Віти сливи нагадували китайцям дракона, а молоді паростки порівнювали із залізними прутами клітки. ... наче це був приборканий дракон. Слива живе довго, інколи по 100 років і кожен рік першою демонструє свою красу, тому символізує постійність і невмирущу любов» [194].

Якщо заторкнути проблему обрядовості і ритуальності в її дидактичній сутності, то вона нерозривно пов'язана з самою філософсько-етичною сутністю трактування поезії і живопису в Китаї. В цьому сенсі потрібно наголосити головні принципи і критерії, з якими представники різних видів мистецтва підходять до своїх творчих завдань.

Звертаючись до втілення в поезії та живопису другої концептосфери, яка запропонована в поданій дисертації щодо програмної тематики фортепіанних творів, до ритуальності та обрядовості, головню в їх морально-етичному дидактичному спрямуванні, необхідно ще раз сягнути до філософської основи китайського мистецтва.

Ще в добу Чжоу, яка хронологічно співпадає з європейською античністю<sup>9</sup>, ритуал трактується не стільки як прояв релігійних почуттів і

---

<sup>9</sup> Династія Чжоу – династія і держава в Китаї, що існувала у 1046 до Р. Х. – 256 до Р. Х. Її правління було найдовшим у китайській історії. Цит. за: [53].

вірувань, скільки в естетичному сенсі, як комплекс дій і мистецьких артефактів, спрямованих на пошук досконалої гармонії. В цьому сенсі слід знову нагадати деякі основоположні принципи філософії Конфуція.

Згідно з конфуціанством, самі форми поведінки (які укладаються і закріплюються саме в ритуальній практиці) не тільки відповідають морально-етичним засадам і чеснотам, які повинні характеризувати кожного справжнього громадянина, але й самі по собі сповнені естетичного сенсу, становлять одне з джерел краси і пропорційності. Тільки у такому поєднанні етичного і естетичного начал в ритуальній формі, у пошуку удосконалення свого морального рівня «у свідомості безперервності свого морального зусилля справжній конфуціанський муж осягав «радість» (ле). Останній термін відносився в давньому Китаї до різних видів мистецтв і насолоди, яку вони приносять, тобто моральне самовдосконалення в конфуціанстві виховувало гармонію духу, яку здатне навіяти мистецтво. Конфуцій надавав великого значення добрим манерам і навчанню мистецтв, прийнятих серед чжоуської аристократії, але для нього зовнішня форма повинна була служити знаком певного морального змісту» [80, с. 141].

Наведені спостереження дозволяють зробити висновок про те, що ритуальність і обрядовість в Китаї склалась історично не тільки як зовнішня форма релігійно-культового змісту, і не тільки як відповідна до згаданих релігійних постулатів форма поведінки людей і соціальна норма, але й як естетична сутність, підвалина усієї системи мистецтва, основний орієнтир у визначенні прекрасного – гармонійного – художньо переконливого. Переважаюча ритуально-обрядова природа китайського естетичного світосприйняття обумовила специфічне відношення до реальності та її відображення в мистецтві.

В конфуціанстві відношення до реального життя, предметів і явищ оточуючого світу, і їх відображення у всіх видах мистецтва істотно відрізняються від європейської філософсько-естетичної онтології та гносеології. Ритуальність – не просто як елемент відправлення культового



богослужіння, а як система умовних символів і знаків – передбачала інші цілі і завдання мистецького пізнання дійсності та її перевтілення в художніх образах. Саме тому такою важливою для естетичного світогляду Піднебесної була синкретичність всіх видів мистецтва.

Основним ключовим поняттям китайської естетики стає символічне споглядання Всесвіту, яке само по собі підлягає відповідній ритуалізації. Адже – на переконання конфуціанських естетиків – реальність не може бути відображена у своїй справжній повноті і цілісності, єдине, що може охопити мистецький образ, – це символічне відображення реальних об'єктів, яким надається глибокий внутрішній смисл, символічний підтекст. «Реальність переживалась як деяка первинна свідомість, що передувала суб'єктивному знанню і досвіду... Символічна реальність є чимсь... що відсутнє в будь-якій данності і тому сокровенне: конфуціанському мудрецеві належало бути «захороненим в глибокій відокремленості» і «розуміти безмовно». Пізнання ж істини і краси означало перенесення зовнішніх образів речей у їх внутрішній образ, який «зберігається в серці» [80, с. 143].

Вищенаведені постулати дозволяють зрозуміти вибір даної концептосфери як однієї з найоб'ємніших і найсуттєвіших у поданій дисертації. Адже вищенаведені постулати китайської філософії та естетики беззаперечно доводять потребу виділення самої концептосфери обряду та ритуалу, особливо в їх морально-дидактичному спрямуванні. Вони надто важливі для з'ясування програмної тематики фортепіанних творів, допомагають зрозуміти специфіку втілення згаданої концептосфери питомо музичними засобами виразності. Ритуальність, звичаєвість, обрядовість в інструментальній музиці передається через певні інтонаційно-ритмічні звороти, прийняті в ритуальному каноні, чи через жанрові формули, а також через присвоєні та переосмислені елементи європейської музично-виразової системи. Проте сутність узагальнених категорій і понять здебільшого передається значно більш узагальнено, композитори відшуковують точний звуковий вираз для почуттів і образів, які передаються в різних видах мистецтва своїми специфічними засобами.

Символічність обрядових елементів як особливого способу розкриття і усвідомлення реципієнтом суті реальних речей в мистецьких артефактах закладена у всіх видах мистецтва і природно переноситься в сучасну програмну музику.

Дуже часто ритуальні елементи спрямовуються на розкриття образів природи, вибудовуючи паралелізм смислів швидкоплинного людського життя – вічної досконалої природи. Наведемо два контрастні між собою приклади давньої китайської поезії: як відбувається поетичне переосмислення типово ритуального процесу самовдосконалення у символічності недомовленого, лише в багатозначних детелях переданого поетичним словом, а водночас «інкрустованого» у світ природи.

Перший приклад – хрестоматійно відомий в Китаї вірш Ду Фу

*Ду Фу. Повторна мандрівка*

Згадую храм, де колись мандрував, - // добрий, блаженний то час. // Знов під'їжджаю до брами містком – // повнюся люблячими почуттями. // Гори і ріки, як завше, живуть – // все підіймався б на них знов і знов. // Дух поселився і заволодів // вербами тихими й цими квітками. // Сонце – ввесь день, і не стелиться дим; // ген – соковитий завітчаний лан. // Сонце не хоче іти на спочин – // тепло так між золотими пісками. // Зникла безслідно моя донедавна печаль... // Зникла чи вернеться знов? // Не розлучитись повік, не забудь, не піти // З цього самотнього храму...

(переклад Я. Шекери) [193]

В цьому вірші перший ритуальний символ – храм, до якого вчащає головний герой. В цьому місці він здатний переживати такі гідні морального очищення людини почуття, як благочестивий спогад про попередні відвідування і усвідомлення: «блаженний то час»; сповнення любові до оточення; подолання печалі; надія на те, що кожне перебування у храмі дозволить йому перебороти свої сумніви і страждання. Паралельно до переживань ліричного героя розгортається символічна лінія досконалої і гармонійної природи, але не як відгомону почуттів людини, що притаманно

європейській культурній свідомості, а як самодостатньої краси і абсолютної гармонії, до якої якраз і повинна прагнути людина у своєму безупинному моральному самовдосконаленні.

Наступний приклад – поезія Ван Вея:

Ван Вей. *Зелений потік*

В розмовах - я ніби // на вквітчаній Жовтій річці, // Насправді завше // іду за Зеленим потоком.

Корюся горам - // тут закрутів десять тисяч. // А йти по дорозі - // і сотні лі не пройшов би.

Гучний в нього плюскіт // серед безладдя каміння. // Та барви спокійні // під таємничістю сосон.

Між хвиль-баранців // горіх водяний зміється. // У люстрі-прозорі // комиш відбивається ясно.

У серці моєму // давно вже лагода й тиша. // Ця чиста вода // така ж безтурботна, як серце.

Лишитися б тут, // на скелі оцій прибережній, // Закинути вудку - // і поки життя закінчиться! [11, с. 85-86]

Цей вірш начебто більш неоднозначно співвідноситься з ритуально-обрядовою сферою, принаймні не так виразно, як попередня поезія Ду Фу. Проте в руслі ритуально-обрядової концептосфери тут виявляється ще одна дуже важлива прикмета естетичного світогляду Китаю у трактуванні індивідуального - типового: людина (особливо в конфуціанському світосприйнятті) сприймається не як одинична неповторна індивідуальність, а як «тип» (пінь), тобто кожна особистість зводиться до певного панівного «типу». Саме за таким підходом категорія «пінь» використовувалась – починаючи від пізнього Середньовіччя – для визначення вартості художнього твору, як і самих їх творців. Вони поділялись на три основні рівні: нижчий, середній та вищий.

«З VIII сторіччя до нижчого розряду стали відносити живописців «вмілих» (*нен*), котрі могли докладно передати зовнішній вигляд предметів.

Середнім рівнем майстерності, на думку середньовічних критиків, володіли ті художники, які вміли прецизійно відобразити «витонченість» (*мяо*) речей, тобто виразити символічну глибину образів, справжність буття. Найкращими вважались художники, здатні відобразити всеєдність світової «духовності» (*шень*), яка згладжує, долає відмінності між прихованим і явленим. Пізніше термін *пінь* став позначати також різноманітні «типи» естетичного настрою, що пронизує поетичний чи живописний твір. Наприклад, літератор XVIII сторіччя Хуан Юе в творі «Хуа пінь» («Категорії картин») виділяв такі «типи», як «піднесено-стародавній», «цнотливо-чистий», «неосяжнодалекий» та ін. Запотребуваність в школі (*в сенсі школи як канону досконалості* – Лу Цзе) привела до класифікації і типових форм зображення речей: до XII сторіччя китайські знавці живопису розрізняли більше 30 «типів» конфігурацій гір, коло 20 станів водної стихії, множинність різновидів дерев, хмарин і інших елементів пейзажу» [80, с. 145].

Цей особливий підхід дозволяв поєднати два протилежні і, здавалось би, несумісні полюси у відображенні дійсності. З одного боку, існували канони зображення певних фігур і явищ, здебільшого тих, які трактувались як найдосконаліше творіння природи: гори, квіти, дерева, вода, небо, плоди та ін. Точність, прецизійність зображення цих предметів дуже високо цінувалась в китайській естетиці.

З іншого боку, не менш важливим було вміння, яке не підлягало однозначному «декодуванню», точній розшифровці. Воно полягало у здатності справжнього митця відобразити невловиму атмосферу зображуваної композиції, яка отримала в естетичній теорії назву *цуй*. Тож естетичний ідеал китайської поезії і живопису формувався на перетині взаємовиключних полярно протиставлених сутностей – абсолютної передбачуваності канону та неприпустимості статики й апологетики чогось незмінного. В цьому китайський мистецький світогляд почасти перетинається з естетичними ідеалами європейської культури певних стильових зрізів, особливо бароко і

класицизму («створення багатоманітності в єдності – естетичний ідеал бароко і класицизму»[41, с. 51]).

Але на відміну від європейської традиції, що зафіксувала принципи відображення дійсності у розгалуженій і вельми продуманій системі жанрів та пропорціях форми, китайська поезія не витворила аналогічної понятійно-жанрової системи, як і уникала фіксації якихось точних засад художньої форми. «Відповідно, естетична цінність образу зводилась до моменту його перетворення, подолання власної межі, самовідсторонення. Можна сказати, що естетична цінність речі для китайців зосереджувалась в її «тіні», чи «відблиску», тобто декоративних, чисто орнаментальних моментах, подібно до того як цінність моральної дії (принаймні в конфуціанстві) не мислилась без церемоніальної артикуляції цієї дії» [80, 145].

Тут одразу можна провести паралель із звукообразальністю в інструментальній, зокрема у фортепіанній музиці, оскільки в ній, як і в поезії та живописі, дуже велика увага приділяється саме *перемінам*, поступовим мінімальним видозмінам початкового мотиву. Цей принцип особливо помітний у постійному «перетіканні», мікросмислів, що розгортається у ланцюгу мінімальних видозмін звукообразального звороту чи мотиву, якщо йдеться про програмний твір із звуконаслідувальною програмою. Це і є спосіб отримати в музичному творі ефект *цзюй*, який в системі естетичних цінностей європейського кшталту сприймається зовсім інакше, аніж в китайському ідеалі прекрасного.

Такий своєрідний підхід до відображення природи в мистецтві загалом і в музиці зокрема – належить до основоположних постулатів китайської естетики: «Правда традиційного мистецтва Китаю – це осягнення межі всякого досвіду і перехід в інший вимір буття, який по-китайськи іменується *жу шень* - «входження в духовність». Про цей момент самоперетворення духу свідчить сумісне представлення в класичних китайських пейзажах двох планів зображення: плану мініатюри, який дає неправдоподібно збільшені образи

деталей, і плану макросприйняття, який відноситься до неозоро широкої перспективи бачення» [80, с. 145].

Тобто ритуальність, обрядовість китайського мистецтва у всіх його видах та у спрямованості на морально-виховну дію на людину зберігалась протягом багатьох віків і до сьогодні не втратила свого значення у формуванні національних цінностей. Те, що в мистецтві ритуальна сутність виражається дещо іншими засобами й інакше тлумачиться у порівнянні з аналогічними цілями європейського мистецтва, не відмінняє її виняткового значення як однієї з фундаментальних ментальних основ естетичного світовідчуття Піднебесної. І саме це міркування визначило необхідність включити ритуально-обрядову концептосферу в число визначальних для вибору програмної тематики фортепіанних творів.

В ряду фундаментальних концептосфер будь-якої національної культури не могло забракнути міфологічної концептосфери. Тут варто пригадати теорію Ернста Кассіра (особливо докладно і аргументовано розкрити в працях «Філософія символічних форм» та «Мова і міф»). В нього міф трактується як один з первинних елементів людської духовної природи – рівноправно й рівнозначно з мовою, культурою, мистецтвом, наукою, релігією, але водночас позначена своєю неповторністю.

«Поруч зі світом мовних та понятійних знаків існує відмінний від нього та все ж споріднений з ним за духовним походженням образний світ міфу та мистецтва. Міфологічна фантазія, наскільки б глибоко вона не корінилась в чуттєвості, теж виходить за межі чистої сприйнятливості. Якщо підходити до неї із звичною емпіричною міркою і розглядати як таку, то її конструкції повинні видаватися попросту «нереальними», проте саме ця нереальність свідчить про спонтанність і внутрішню свободу міфологічної функції. Ця свобода – не беззаконна сваволя. Міф – не продукт капризу або випадку; в ньому діють власні фундаментальні закони формотворення, які проявляються у всіх його особливих вираженнях» [46, с. 23].

В іншому місці він говорить про це з більшою емоційною відвертістю, залучаючи до виразу своєї ідеї літературні метафори: «Міф і мистецтво, мова і наука являють собою в цьому сенсі формами чеканки буття; вони – не просто відбитки наявної дійсності, а директиви просування духу, того ідеального процесу, в котрому реальність конституюється для нас як єдина і багатоманітна, як множинність форм, зчеплених в кінцевому рахунку єдністю смислу» [46, с. 40].

Вчений, очевидно, насамперед апелює до європейської міфології, яка насправді стала основним джерелом формування тематичних блоків мистецтва і, відповідно, трактується як відправна точка для «просування духу» не лише у всіх видах мистецтва, але й на всіх етапах еволюції стилів у європейському просторі.

Дещо інакше розгорталось втілення міфологічних сюжетів та образів у китайському мистецтві. Якщо у попередніх концептосферах постійно наголошувалась роль конфуціанства як основоположного філософського вчення для формування естетичного ідеалу, то якраз казково-міфологічну сферу як важливу для мистецтва складову конфуціанство заперечувало з типовим його раціоналізмом поглядів на світ. В цьому сенсі значно більше доводиться спиратись на даосизм та буддизм – два інші сутнісні філософські вчення для китайської етичної й естетичної думки. Хоча насправді китайська міфологія була достатньо розмаїтою і багатою, проте в еволюції світової цивілізації на неї звертали менше уваги, ніж на античну європейську чи навіть інші східні міфології (наприклад, індійську).

Тим не менше, дослідники вказують на специфіку китайської міфології у порівнянні з іншими національними версіями:

«Ми звикли до того, що коли мова йде, наприклад, про грецьку міфологію, то мається на увазі одна міфологічна система, один пантеон божеств і давніх могутніх героїв. У китайців же можна умовно виділити кілька різних міфологічних систем: давня народна міфологія, котру можна співставити з античною, єгипетською і міфологічними переказами інших давніх народів...;

після того даоська міфологія, яка виникла вже в середньовічний період, буддійська, котра прийшла в Китай з Індії на початку нашої ери зі своїм пантеоном божеств, і, накінець, пізня народна міфологія, яка складалася поступово, протягом останніх двох тисяч років. Всі ці міфологічні системи відрізняються не тільки пантеоном своїх героїв, на них наклав відбиток і час створення. Давня міфологія пояснює світ, його створення, розповідає про фантастичні чудовиська і незвичних мешканців далеких земель. Герої буддійських і даоських міфів більш антропоморфні, олюднені, вони не беруть участі в творенні Всесвіту, а діють вже серед звичної для нас природи і людей» [97, с. 453].

На підтвердження думки про поступову «гуманізацію», а навіть «антропологізацію» героїв буддійських і даоських міфів, дослідник наводить приклад того, що вже в XII сторіччі літератор Ло Бі навіть здійснив спробу укласти міфологічний компендіум - «Найдавнішу історію», в якій всі міфічні персонажі представлені у вигляді історичних діячів. Тобто, в цьому випадку слушно говорити про те, що кожна з провідних філософських теорій, на яких ґрунтується світоглядна традиція Китаю, обирала різні «точки опори». Якщо для конфуціанства це була морально-етична раціональна основа, концентрована в ритуалах і обрядах, то для даосистів надто важливим було містичне уявлення про природу Універсуму. При тім і одні, і другі, і треті (буддисти) апелювали до досконалості природи і від неї черпали підтвердження основним постулатам своїх філософських вчень [97, с. 457 - 464].

Прагнення зберегти міфологічний компендіум, який відходив на другий план під впливом конфуціанства, привело до появи ряду літературних наслідувань, об'єктом яких служила найчастіше давня «Книга гір і морів», що була основним прототипом давньої китайської міфології. Подбіно до європейських джерел, вони багато віків по тому, як були створені, давали сюжети і персонажів для новітньої літератури. Так, наприклад в XVI сторіччі Сюй Чжун-линь створив роман-епопею «Піднесення в ранг духів», в якому трансформує давні сюжети відповідно до новіших естетичних засад і уявлень.



Подібним чином – як вільний авторський переказ давніх міфів – можна трактувати епопею Чжоу Ю «Сказання про створення світу».

До міфологічної тематики звертались і ті поети, чия творчість прийнято розглядати у зв'язку з постулатами конфуціанства, як наприклад, поезію Лі Бо, що опосередковано відображає вічність природи і її особливої музики «протягом тисячі осеней». Для вираження одного з найважливіших символів китайської культури – сонця – поет охоче звертається до міфологічних паралелей та алюзій:

### ПІСНЯ ПРО СХІД І ЗАХІД СОНЦЯ

Сонце виходить // із закамарків Сходу, // Ніби здіймається // з самого споду  
земного. // Пропливе по небу // й зникає в Західнім морі... // А де ж бо стайня //  
для шістки його драконів? // Світило, як стало світити, // ніколи вже й дня не  
спочине. // В людині ж – нема тої сили, //щоб рухатись довго, як сонце. //  
Весною не дякують стебла // промінню – за квіти розпуклі. // Не зляться на  
вітер осінній // дерева – за зірване листя. // Не знаємо, хто це бичем //  
підстьобує пори року, // Та є природний закон: // усе процвітає й вмирає. //  
Візнице сонця Сіхе, // чому в безбережних хвилях // Ти ввечері топиш його // й  
сама всю ніч байдикуєш? //

А був же колись, Лу Ян - // от сила духу! - // На небі сонце спинив, //  
змахнувши списом.

(Переклади Г. Туркова) [195]

В цьому вірші в метафоричній формі розкривається уявлення про закони функціонування Всесвіту. Згадані тут персонажі китайських переказів і легенд – візниця Сонця Сіхе, шість драконів, яким потрібна стайня (очевидно, в українському перекладі не врахована суто національна традиція – швидше не стайня, а місце перебування, яке в даному випадку є священним деревом Фусан – Лу Цзе), Лу Ян – є ключовими у міфологічному розумінні зміни дня і ночі, появи на небі сонця й місяця. Першою тут згадана Сіхе – це богиня-мати сонця. «У древні часи, згідно з легендою, існувало десять сонць, які жили на дереві Фусан. Вони були синами богині Сі Хе. З'являлися сонця на небі по черзі, а Сі

Хе возила їх на колісниці. Щоранку одне з сонць, омившись в озері, сідало на колісницю. Шість запряжених у неї драконів вивозили сонце на небо, а там Сі Хе зупиняла колісницю і відпускала сонце продовжити шлях самостійно, пильно наглядаючи за ним аж до ночі» [86, с. 66].

Невипадкова тут і згадка про драконів. Хоча вони в цьому контексті згадані лише як ті, що доправляють у колісниці матінку Сіхе, їх значення в китайській міфології значно об'ємніше і охоплює практично всі основні закони природи та всі чотири стихії – лише переосмислені в дещо іншому ключі, аніж в європейській античній міфології. «Існували чотири типи драконів: небесний дракон, що охороняв домівки богів; божественний дракон, що приносив вітер і дощ; дракон землі, який визначав напрямок і глибину річок і струмків; дракон, що охороняв скарби. Урагани й смерчі сприймалися як боротьба чорних і білих драконів, які роблять один одному удари, проливають на землю рясний дощ. Гуркіт грому нагадував гуркіт колісниці, що їхала по хмарах зі сходу на захід, і яка везла шість безрогих драконів» [100, с. 249].

Особливе місце в міфологічному компендіумі цитованої вірша займає і Лу Ян. Слід докладніше пояснити, в чому полягала його надзвичайна сила, яка за місцем розташування у вірші Лі Бо – як завершуюче резюме твору – становить смислову кульмінацію даної поезії, ту найвищу точку, до якої спрямований весь розвиток. Цей герой наділений унікальною силою: «Лу Ян – легендарний воїн епохи Воюючих царств (475 – 221 до н.е.). Коли він змагався на боці царства Вей проти царства Хань, то ніяк не міг закінчити битву до заходу сонця. Тоді він узяв списа і погнав сонце назад до небес, аби при світлі дня закінчити бій» [86, с. 66].

В контексті обраної теми дуже важливим видається те, що саме в міфології відображені численні алюзії до музики, співу, танцю, музичних інструментів, їх ролі в житті людини, яка у міфологічних образах дещо відрізняється від трактування в раціональній морально-етичній системі конфуціанства. Їх розмаїтість вимагала би значно докладнішого висвітлення,

але в обмежених рамках нашого дослідження подамо лише кілька основних постулатів.

Найбільш авторитетними божествами китайської міфології – дещо аналогічно, як у грецькій міфології Зевс і Гера – була подружня пара, що водночас були братом і сестрою (відображення дуже давніх первісних звичаїв) – Фу Сі та Ньюй-Ва. Цікаво, що на відміну від античної міфології, ці божества були не лише засновниками і повелителями всього живого, не лише владарювали над земною, водною і повітряною стихією, але й до їх чеснот відносили виняткову музикальність.

«Фу Сі вважався володарем Сходу і був представлений як істота з тілом змії чи луна<sup>10</sup>, проте з людською головою. Згідно з китайською міфологією, люди зобов'язані Фу Сі вмінням ловити рибу і готувати на вогні страви. Фу Сі першим виплів з шнурівки риболовні сіті. Фу Сі вважається також винахідником китайської ієрогліфічної письменності, який створив перші вісім триграмм, що стали основою для письма і китайської вченості. Ці письмові знаки Фу Сі накреслив, побачивши схожі рисунки і узор на спині ін-луна, котрий вплив з ріки Хуанхе. Фу Сі **винайшов музику** (виділення моє – Лу Цзе) та замірювальні інструменти, навчив людей приручати диких звірів та займатися шовківництвом» [131, с. 76-77].

Характерно, що Фу Сі, досягнення якого і добродійства для людства значно перевищують ті, які зсилав на смертних верховний бог античності Зевс – те, що він дав людям вогонь, навчив основному ремеслу, заклав основи письменності, тобто практично зробив можливим їх життя – в ряду найважливіших знань і вмінь, необхідних людству подарував їм музику. При тім будь-яке інше мистецтво у цьому божественному промислі не згадується. Таким чином, в китайській міфології відобразились переконання щодо містичної особливої ролі музики в бутті людини. Ця містичність і «вища

---

<sup>10</sup> Лун – дракон, в китайській культурі символ доброго начала *янь*, символізує китайську націю в цілому, зазвичай асоціюється зі стихією води. «лун» - це міфологічна тварина. Його опис досить різноманітний. Але переважно усі сходяться в одному: лун - це тварина, у якої голова коня, ріг оленя, тіло змії, луска коропи й ока сови, чотири тигрові лапи мають орлині пазури.

призначеність» звукового мистецтва в іншому аспекті підкреслюється у міфах про Нюй-Ву – сестру і дружину Фу Сі.

«Нюй-Ва зображалась у вигляді фігури з головою та руками людини, проте з тілом змії. Створення людства також являлось заслугою Нюй-Ви. Їй же водночас належить і розподіл людей на вищих та нижчих. Ті, хто були виліплені руками богині з жовтої глини (жовтий колір у Китаї – колір небесного і земного імператорів – Лу Цзе) та їх нащадки утворили в майбутньому правлячі класи в країні. Ті ж, хто з'явився з шматків глини і бруду, розкиданих Нюй-Вою за допомогою шнурівки – це селяни, раби та всі інші підлегли» [136, с. 76-77].

Призначенням богині Нюй-Ви був порятунок людства – в чому вбачається аналогія з Прометеєм в європейській міфології, проте якщо Прометей дав людям вогонь, то Нюй-Ва врятувала їх від водної стихії: «Згідно з міфологічними уявленнями, Нюй-Ва врятувала Землю від загибелі під час світових катаклізмів, коли небесний вогонь і потоп могли знищити все живе. Богиня Нюй-Ва і її брат Фу Сі вважаються першою божественною подружньою парою. Зображаються вони зазвичай з переплетеними зміїними хвостами, в головних уборах або халатах, розвернених обличчям одне до одного, чи відверненими одне від одного. Знаком Нюй-Ви (котрий вона тримає в руках) являється компас. На її честь будувались храми, де у другому місяці весни приносились багаточисленні жертви і влаштовувались святкування на її честь, як богині кохання та укладення шлюбів» [136, с. 76-77].

В міфах дуже детально розглядаються окремі інструменти та їх призначення, причому, на відміну від конфуціанства, акцент кладеться на емоційно-настроях компонентів, які може викликати музикування, їх зв'язок із задоволенням, радістю, коханням. Особливо це торкається міфів, пов'язаних з Нюй-Ва.

«Нюй-Ва сама раділа, спостерігаючи, що її дітям живеться добре. В переказах сказано, що вона ще створила для них музикальний інструмент шенхуан. Властиво, це був губний органчик шен з тоненькими листочками-

язичками хуан, вартувало тільки подути, як з нього лились звуки. Він мав тринадцять трубочок, котрі були вставлені в очищену половину гарбуза-горлянки, і за формою нагадував хвіст фенікса. Нью-Ва подарувала його людям, і життя їх стало ще веселішим.

Значить, велична Нью-Ва була не тільки богинею-творцем, але також і богинею музики» [169, с. 48].

Культ богині Нью-Ви зберігається не лише у переказах, але асоціюється з матеріальними свідченнями її дарів людству, зокрема у інструментах, які призначені для чітко визначених обрядів та ритуалів – таким чином міфологічні уявлення формують ритуальну практику деяких регіонів Китаю протягом багатьох сторіч та навіть тисячоліть:

«У народів мяо і тун в Південно-Західному Китаї до цього часу грають на шені, створеному Нью-Ва. Його називають «лушен» («тростяний шен»), він відрізняється від стародавнього шена лише матеріалом, з якого його виготовляють. В давнину його робили з гарбуза-горлянки, а зараз з видовбаного дерева, та й трубочок стало менше. Однак в цілому він зберігає свої давні прикмети. Відомо, що на лушені у давніх народностей грали під час радісних святкувань, котрі так тісно пов'язані з чистим юнацьким коханням. Кожного року у другий або третій весняний місяць, коли квітнуть персики і сливи, а небо безхмарне, уночі при яскравому світлі місяця люди вибирали серед полів рівне місце, що його називали місячним майданчиком; юнаки та дівчата одягали святкові вдяганки, збирались на цьому майданчику, грали на шені веселі та радісні мелодії, ставали в коло, співали і танцювали «місячні танці» [169, с. 49].

Характерно, що ці обряди мали своєю метою не лише поклоніння давньому божеству, але й цілком практичні цілі: вони входили до шлюбних ігор давніх китайців і визначали пари, які підходили одне одному і бажали побратись. Інструмент лушен (шен) в цьому випадку належав до обов'язкового, передбаченого ритуальним каноном, звукового супроводу. Його призначенням

було резонувати в любовному танці з ніжними почуттями юної пари танцюристів:

«Іноді молоді танцювали парами: тоді юнак йшов попереду, граючи на лушені, а дівчина слідувала за ним, дзвенячи дзвіночками. Так вони кружляли в танці всю ніч без втоми. Якщо їх почуття були взаємними, вони могли, взявшись за руки, відійти від усіх інших учасників свята в якесь приховане місце. Як подібні ці танці на витанцьовування і співи юнаків і дівчат, що виконувались в давнину перед храмом вищого божества укладення шлюбу! Адже виготовлення шена початково було тісно пов'язане з коханням і з укладенням шлюбу» [169, с. 50].

Міф про винайдення Фу Сі ще деяких згодом популярних струнно-щипкових інструментів – різновидів цитри *цинь* і *се* – позначений більш містичним настроєм і почасти нагадує біблійний міф про Давида і царя Саула, якого саме завдяки грі на струнному інструменті – арфі – вдається заспокоїти. У китайському міфі ця ситуація представлена дещо інакше: «Згідно переказам, Фу Сі створив музичний інструмент *се* – і прекрасну мелодію *цзябань*. У цього інструменту початково було п'ятдесят струн, але сталося так, що одного разу Фу Сі заставив святу Су-Нюй з пустелі поблизу Дугуана грати йому на інструменті *се*. Її виконання викликало у нього глибоку печаль, і він просив не продовжувати гру, однак свавільна жінка його не послухалась. Тоді Фу Сі зламав інструмент навпіл, і у *се* залишилось лише двадцять п'ять струн, а мелодія стала менш печальною. Тому *се* в наступні періоди мали дев'ятнадцять, двадцять три і щонайбільше двадцять п'ять струн» [169, с. 52].

Отже, на основі наведених прикладів з поезії і живопису робимо висновок що основні концептосфери китайської культури і мистецтва, визначені в дисертації, виявляють своєрідність у порівнянні з європейською системою естетичних ідеалів, навіть у відтворенні тих тем, символів і образів, що видаються ідентичними до концептосфер китайської культури. Стислий аналітичний огляд інтерпретації образів природи, ритуально-обрядових складових, казково-міфологічних артефактів – як прикладів усіх названих

концептосфер в поезії і живописі дозволяє зробити наступні висновки, враховані в наступному розгляді програмних фортепіанних творів:

- 1) поезія і образотворче мистецтво в духовно-мистецькій традиції Китаю нерозривно пов'язані з тими ж провідними концептосферами, що і музика;
- 2) спільною філософсько-етичною основою всіх видів мистецтв і, відповідно образно-символічної тематики, здебільшого втіленої у фортепіанній сфері інструментальної програмності, фундаментальна ідея Дао, котра тлумачиться за Конфуцієм, «як ідея загального універсального балансу в світі гармонії, елементом якої є Людина» (див. цитату на стор. 37);
- 3) Особлива символічність кожного елементу в художньому артефакті, що не співпадає з європейськими тлумаченнями образів природи чи почуттів людини, послідовна синкретичність всіх взаємопов'язаних художніх систем;
- 4) ця спільна етико-філософська основа обумовлює особливу природу програмного музичного мислення, яке, подібно до того, як живопис в китайській традиції синтезує елементи каліграфії, поезії, гравюри і рисунку, спрямоване на органічну взаємодію поетичної символіки, колористично-барвних асоціації та питомих звукових форм їх вираження;
- 5) з огляду на специфічну природу програмного мислення, котре відображує особливості китайської мистецької традиції та її своєрідного символічного наповнення, наводяться деякі конкретні приклади програмних фортепіанних творів у їх стислих паралелях до поетичних та образотворчих джерел. Таким чином постулюється їх питома спорідненість і єдність як художньо-естетичного, так і філософсько-етичного начал;
- 6) виявлення згаданої філософсько-етичної спільності дозволяє зробити висновок про «дальній радіус дії» постульованих концептосфер, в колі

яких опиняються в рівній мірі поетичні, образотворчі та музичні артефакти;

- 7) вербальна (поетично-символічна) програма інструментальних, в тому числі фортепіанних творів отримує значення розшифровки смислового коду, покликаної вказати слухачеві – особливо вихованому в тій же національній системі духовних цінностей – на синкретичний прообраз;
- 8) залучення поетичної і живописної сфери китайської культури до аналітичних студій фортепіанної програмної музики сприяє кращому розумінню національної специфіки інструментальної програмності, зокрема в її фортепіанній сфері, дозволяє розшифрувати вербальний зміст відповідно до авторського задуму.

## *2.2. Становлення фортепіанних жанрів у китайській музичній культурі.*

Фортепіанне мистецтво Китаю, що являє собою відносно пізніше відгалуження музичної культурної традиції східного народу, може розглядатись з позиції феномену у проникненні європейських естетичних ідеалів і цінностей у кардинально відмінну систему. Варто підкреслити, що фортепіано у досить короткому часі здобуло світове визнання завдяки оригінальному синтезу багатьох складових як суто національного походження – філософських predisposицій, релігійно-етичних концепцій, вокального й інструментального фольклору, театральних традицій, поезики, так і європейських тенденцій та впливів, головно в сфері композиторської техніки та інтерпретації фортепіанної творчості. Поширення цього ключового для європейської культури (на протязі майже 300 років) інструменту та його інтеграція в китайський мистецький простір, відзначались рядом характерних проявів, які необхідно стисло окреслити, перш ніж перейти до аналізу конкретних програмних фортепіанних творів. Слід врахувати, що загалом китайська духовна традиція розвивалась протягом сторіч і навіть тисячоліть як достатньо ізольована, герметична,



культивувала мудрість давніх епох, несприятлива до зовнішніх інокультурних впливів та закорінена в давніх етичних та естетичних канонах.

Дослідники слушно вказують на те, що феномен настільки активної інтеграції фортепіано в китайський культурний простір, як і в культурне життя інших країн Далекого Сходу, був «обумовлений соціально-етичними принципами національних культур Далекого Сходу, які вступили в резонанс з деякими закономірностями процесу освоєння мистецтва гри на фортепіано. Беззаперечне підпорядкування учителеві, необхідність найсуворішої дисципліни в роботі, постійне, багатогодинне тренування, особлива увага до класичного, на протязі віків складеного репертуару, суворі принципи навчання, засновані на випрацюваній протягом віків методиці і водночас особлива увага до духовної сторони діяльності – все це було достатньо близьким національній культурі країн регіону» [3, 31].

Відтак головною і необхідною передумовою проникнення, як і подальшої національної трансформації фортепіано в китайській системі мистецьких ідеалів була *поступовість завоювання європейським інструментом окремих сегментів мистецького життя*. Поданий постулат можна схематично представити рядом послідовних пунктів, кожен з яких матиме доволі численні приклади на своє підтвердження. Ряд конкретних фактів до запропонованої схеми подається за численними дисертаціями, присвяченими становленню фортепіанної культури, що були захищені китайськими і європейськими музикознавцями в останні десятиріччя, а також за науковими статтями та монографіями, присвяченими згаданій тематиці.

Хоча фортепіано розповсюдилось в китайському музичному житті лише від початку ХХ ст., з'явилося воно – очевидно, в якості певного екзотичного артефакту – значно раніше, хоча у вчених немає одностайності щодо цього факту. Так, американська авторка Шейла Мелвін, а вслід за нею російський дослідник Юрій Айзенштадт висувають припущення, що китайці почули фортепіано ще на початку XVII ст.: «В 1601 році клавішні інструменти появились в Китаї. Італієць-єзуїт Маттео Річчі, засновник місії в Піднебесній

імперії, запрезентував імператору Ваньлі інструмент, котрий також із значною долею вірогідності слід вважати клавикордом або, ймовірно, невеликим клавесином» [3, с. 35; 183, с. 75].

Англійський музикознавець Томас Крістенсен (Thomas Christensen) вважає часом поширення фортепіано XVIII сторіччя, куди інструмент проникає завдяки місіонерській діяльності єзуїтів. «... музична діяльність єзуїтів у Китаї в тому або іншому вигляді продовжувалась до кінця XVIII сторіччя. Одним з найбільш видатних єзуїтів, котрі провадили свою діяльність при пекінському імператорському дворі, був авторитетний вчений-синолог, клавесиніст і флейтист Жозеф Марі Амю». Помітну роль в розповсюдженні західного музичного мистецтва відіграв Жан Жозеф де Граммон, який зайняв у 1769 році посаду вчителя музики і математики при дворі імператора Цаньлуна, онука Каньсі...» [177, с. 295].

Притому всі європейські автори, які досліджують перші етапи поширення європейської музичної культури в Китаї, звертають увагу на те, що не лише мешканцям Піднебесної пропонували пізнати європейські досягнення, але й не менш докладно вивчали місцеві традиції: «Місіонери XVIII сторіччя не тільки пропагували європейську музику, але й вивчали китайську музичну культуру. При цьому вони наполегливо прагнули знайти точки дотику в естетичних смаках європейців і мешканців Піднебесної імперії. Так, Жозеф Амю на одному з концертів при пекінському дворі виконав на клавесині п'єсу Ж. Рамо «Les Sauvages» («Дикуни») Вочевидь виконавець припускав, що екзотична для європейця музична мова п'єси виявиться більш зрозумілою китайській аудиторії» [177, с. 295].

Тож єзуїти, що намагались поширити вплив християнської релігії на всіх континентах, а водночас були знані як найбільш послідовні прихильники освіти і культури для вірян, вивчали смаки і потреби місцевих мешканців та залишили важливі свідчення як про саму їх культуру і мистецтво, так і про сприйняття китайцями європейського мистецтва і музики. «Ж. Амю відзначав, що китайським слухачам більш за все подобається повільна, спокійна європейська

музика; швидка видається їм надто збудженою. Французький єзуїт наводив спостереження мешканців Піднебесної, що європейцям більше подобається складність композиції, китайці ж більше цінують простоту» [188, с. 72]. «Де Граммон також підкреслював особливу любов китайців до повільної музики, відзначаючи їх пристрась до ніжного, сріблястого звучання флейт і клавесину» [188, с. 185].

Узагальнюючи подані спостереження, Ю. Айзенштадт перекидає місток до сучасності та зазначає: «Ці спостереження, зроблені у XVIII сторіччі, становлять свідоцтво про те, що притаманне сучасному фортепіанному мистецтву Китаю прагнення до врівноваженості, м'якості та вишуканої барвистості в трактовці творів європейської музики має глибокі історичні корені. За усією вірогідністю, в кінці вісімнадцятого сторіччя в Китаї появились і перші фортепіано. У всякому випадку, де Граммон в бесіді з англійським підприємцем і мандрівником лордом Маккартні з-посеред улюблених китайцями європейських інструментів виділив фортепіано, клавесин та флейту» [3, с. 31].

Однак, ці окремі випадки протягом двохсот років не носили системного характеру, а швидше являли собою спорадичні прояви інтересу західної та східної культурних традицій до незвичних одне одному явищ. Як сталий «учасник» культурного життя Китаю фортепіано з'явиться значно пізніше і пройде доволі складний і неоднозначний шлях еволюції: від адаптації європейської культурної спадщини – попри поступову інтеграцію «запозиченого» та «питомого» – до формування власної ідентичності, художньо вираженої у фортепіанній творчості.

### ***І. Проникнення традиції фортепіанного музикування через християнських церковних місіонерів***

Так історично склалось, що навіть не виступи видатних і менш знаних європейських піаністів на китайських сценах, не домашнє музикування чи заснування шкіл європейського типу, а поширення християнства і відкриття в

багатьох містах християнських церков сприяли популяризації фортепіано і розвитку фортепіанного мистецтва в Китаї.

«Перші церкви, котрі з'явилися в приморських містах (насамперед в Шанхаї та Гонконгу – Лу Цзе), приваблювали китайців красою та своєрідністю церковної служби. Появились віруючі християни, котрі з запалом відвідували церкву. Місіонери співали в церковному хорі під акомпанемент фортепіано. Спів подобався прихожанам-китайцям. Одна за одною відкривались іноземні школи в містах Аоминь, Шанхай, Ханчжоу, Нінбо, Гуанчжоу, Пекін. В таких школах практикувався церковний спів під акомпанемент фортепіано, а в деяких школах, як жіноча китайська західна школа, були навіть заняття гри на фортепіано» [7, с. 6].

Поширенню фортепіано в християнізованому середовищі китайських міст найбільше сприяли самі європейці – не лише місіонери чи священники, але й чиновники та купці. Здебільшого саме купці доставляли незвичний для місцевих мешканців інструмент на Службу Божу, до того ж вони прагнули і на цьому зробити вигідний бізнес, хоча їм це вдалось далеко не одразу, про що свідчить наступний факт, який наводить Бянь Мен: «Відомо, що один запопадливий англійський комерсант, враховуючи популярність фортепіано в Європі, сподіваючись на те, що навіть якщо кожна десята китайська родина купить фортепіано, то Китай виявиться великим ринком збуту, подолавши труднощі далекого шляху, привів караван, навантажений інструментами, в китайський порт. Проте ні один китаєць не поцікавився доставленим товаром, ні один інструмент не був купленим, і весь незвичний вантаж довелось потопити в морі» [7, с. 8].

Проте з того часу фортепіано все частіше звучало в церквах, а самих місіонерів нерідко називали «піаністами». Простий, але виразний фортепіанний акомпанемент, яким супроводжувався духовний спів, припав до душі китайським вірянам, з того часу вони і самі прагнуть опанувати європейський інструмент.

Закономірно, що й першими викладачами музики і фортепіано здебільшого виступали англійські чи інші європейські місіонери та монашки (останні частіше викладали в спеціальних жіночих школах). «Так, наприклад, піаністка Лі Щанмін (котра пізніше стала дружиною російського композитора О. М. Черепніна) перші навички піанізму отримала при вивченні та виконанні музики для священних віршів під керівництвом одного американського місіонера» [7, с. 8].

Таким чином, саме 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, відповідно, на ранній стадії й репертуар добирався переважно релігійного характеру, перші освітні осередки провадили місіонери і монашки, які не стільки прагнули дати своїм учням професійну підготовку, скільки приготувати їх до участі в богослужіннях.

## ***II. Заснування європейськими музикантами окремих шкіл та осередків в культурних центрах країни.***

Початки систематичного поширення фортепіано в китайській педагогіці пов'язують з іменем американського місіонера Семюеля Робінса Броуна (Samuel Robins Brown (1810-1880)), котрий в 1839 році заснував у Кантоні загальноосвітню школу Моррісона (Morrison Education Society School), що була водночас і початковою, і середньою школою. Спочатку в ній навчалось шість китайських школярів, що в майбутньому мали стати місіонерами [190, с. 12-15]. В 1842 році школу перенесли до Гонконгу, і вже тут в ній стали викладати також музику. Цей факт є винятково значним, оскільки саме від нього прийнято відраховувати початок систематичної музичної освіти в Китаї.

Проте найбільш ранній, документально засвідчений факт викладання фортепіано в Китаї пов'язаний із значно пізнішим періодом – з 1880 роком та

шанхайським англо-китайським коледжем (Anglo-Chinese College). Цей коледж був заснований американським місіонером Юнгом Джоном Алленом (Young John Allen (1836-1907), котрий змінив потім своє ім'я на китайський манер: Лін Ле Жі (Lín Lèzhī (林乐知)). Це була елітарна чоловіча школа, в яку приймали лише нащадків багатих і знатних родин [186, 8].

В історичних архівах залишився вельми цікавий документ, з якого можна повністю скласти уявлення про терміни, принципи і особливості викладання фортепіано в перших китайських школах:

«[...] У французькому поселенні Баксіан Кьяо та американському поселенні Гонконг цього року засновуються китайські та англійські шкільні осередки. Вони мають відкритись в наступному році [...]. Учні повинні відвідувати школу протягом восьми років. За цей час вони можуть здобути ґрунтовну освіту. Навчання спрямоване на те, щоби в майбутньому учні могли забезпечувати певні галузі церковного життя. Для цього вони мають опанувати протягом визначених років навчання наступні предмети: Перший рік: букви, прості речення, прості тексти, **фортепіано** (виділення моє – Лу Цзе); Другий рік: простий текст, граматики, переклад, фортепіано, англійська; Третій рік: математика, географія, переклад, мистецтво мовлення, фортепіано, англійська; Четвертий рік: математика, основи науки, переклад, фортепіано, англійська; П'ятий рік: астрономія, піфагорійська теорія, тригонометрія, фортепіано, англійська; Шостий рік: хімія, фізика, інтегральні та диференціальні рівняння, переклад, фортепіано, англійська; Сьомий рік: мореплавство, міжнародне право, переклад, фортепіано, англійська; Восьмий рік: стратегія управління, астрономія, географія, мінералогія, переклад, фортепіано, англійська; [...] В неділю є вихідний день. Якщо би школярі брали участь у Службі Божій, це би було дуже добре. [...]»[180, с. 140].

Подана програма виразно вказує не лише на загальні пріоритети освіти європейського типу, що запроваджувалась в Китаї на зламі XIX – XX ст., але й на кілька важливих передумов у становленні фортепіанного мистецтва. По-перше, музика займала винятково важливе місце в системі виховання

китайської еліти, оскільки це був *єдиний* предмет, який залишався обов'язковим впродовж всіх восьми років. По-друге, все музичне виховання у цій школі концентрувалось виключно на викладанні фортепіано – жодного іншого інструменту, ані співу, ані танців, у програмі не передбачалось. Такі преференції, які створювались для фортепіано в одній з найавторитетніших тогочасних «європеїзованих» шкіл Китаю, свідчать про ту виняткову роль, яка відводилась інструментові в ієрархії духовно-освітніх цінностей, про його обов'язковість для тих, хто в майбутньому мали би зайняти найвищі державні посади в країні.

Але разом з тим слід вказати, що навчання фортепіано в англо-китайському коледжі Шанхаю не передбачало підготовки професійних музикантів, концертуючих піаністів чи педагогів. Недаремно, хоча навчання гри на фортепіано постійно зазначалося в програмах, воно залишалося предметом на вибір, завдяки якому вихованці опановували основи гри на інструменті – і не більше.

Окрім згаданого коледжу та місіонерських шкіл варто згадати і ще деякі школи, чисто світського спрямування, в яких навчались як хлопці, так і дівчата. Зокрема доброю славою тішилась в китайських заможних родинах жіноча школа „Me Tyeige School“, що була заснована в 1892 році в Шанхаї американською місіонеркою з південних штатів Лаурою Хейгуд (Laura Naugood) й успішно функціонувала під її керівництвом кілька десятиліть. До неї приймали дівчаток з восьми років, в програму предметів на вибір входили музика і танець. В свою чергу, в рамках викладання музики вивчались спів, гра на фортепіано або на струнних інструментах (привертає увагу, що в школі для дівчат мистецька освіта була більш різноманітною, аніж в школі для хлопців). Відомо, що гру на фортепіано обирали зазвичай більш, ніж третина учениць [186, с. 16]. На жаль, до сьогодні не збереглись жодні конкретні дані про характер і репертуар навчання предмету фортепіано. Відомо лише, що посібники та репертуарні збірники з фортепіано закуповувались і спроваджувались до Китаю зі США [186, с. 9-10].

Однією з перших шкіл була заснована в 1881 році американсько-англіканською церквою школа св. Марії в Шанхаї (Shool St. Mary's Hall). Проте навчання фортепіано було в ній запроваджене лише в 1903 році, що свідчить про поступово зростаючу популярність інструменту і потребу відповідних освітніх закладів, де б можна було опанувати це мистецтво. Збереглися документи, які свідчать, що вчителькою фортепіано в цій школі була міс М. С. Мітчелл (M. S. Mitchell). Для цього в школу закупили одне фортепіано і два гармоніуми. Проте цих інструментів було рішуче замало, оскільки бажання навчатись гри на фортепіано виявили більше ніж 100 учнів, тому довелося скоротити час і програми навчання [186, с. 20].

Дослідники наводять десятки аналогічних прикладів заснування і функціонування шкіл європейського типу, де викладалось фортепіано. На основі їх спостережень і висновків можна зробити певні узагальнення щодо характеру і рівня навчання фортепіано на початкових етапах.

Перше. Початки викладання фортепіано в Китаї були доволі скромними, оскільки заняття здебільшого провадили аматори – місіонери, що не мали спеціальної музичної освіти. Їх рівень вичерпно охарактеризував професор Бянь Мен в праці, присвяченій історії китайського фортепіанного мистецтва: „Першими вчителями фортепіано були американські місіонери. Але вони могли заграти здебільшого лише найпростіші псалми чи пісні. [...] Вони, властиво, були любителями. Вони вчили китайських учнів грати на фортепіано так, як самі вміли. [...] Таких місіонерів, які могли б заграти хоча б етюд Баєра чи найпростіші сонатини, було дуже мало» [8, с. 20].

Друге. Репертуар в перших фортепіанних школах був обмеженим, складався з простеньких пісеньок чи псалмів європейського походження, котрі привозили зі собою перші вчителі-місіонери. Класичні шедеври потрапили в дидактичний репертуар та на концертні естради значно пізніше, завдяки гастрольним виступам та європейським (російським) педагогам фортепіано.

**III. Концертні виступи відомих європейських піаністів на китайських сценах.**



Європейські піаністи відносно пізно стали відвідувати Китай з концертами та клавірабендами: порівняно з функціонуванням стабільних осередків, де плекалась фортепіанна гра, вони з'явилися пізніше на 40 – 50 років (якщо брати за точку відліку перші місіонерські школи). Але виступи високопрофесійних музикантів з усією очевидністю показали, яким повинно бути справжнє мистецьке виконання на фортепіано. Залишилися документальні свідчення першого публічного концерту європейського піаніста в Китаї: «Перший фортепіанний концерт в Китаї відбувся в Шанхаї, в клубі Децяо (клуб німецької еміграції) в 1904 році Виконавцем був Маріо Пачі – відомий італійський піаніст і диригент, учень Джованні Сгамбаті (1841-1919), який в свою чергу був учнем Ф. Ліста. М. Пачі на запрошення імпресаріо А. Строка вдруге приїхав у Китай на концерти в 1919 р.» [134, с. 135].

В поданій цитаті згадується Авсей Давидович Строк (Awsay Strok; 1877–1956) американський імпресаріо, якому китайська сцена завдячує концертами багатьох видатних музикантів світу, найбільше з Росії і Польщі, в тому числі провідних тогочасних піаністів. Національні пріоритети відомого організатора музичного життя були пов'язані з обставинами його народження і виховання: сам Строк походив з музичної єврейської родини з Латвії, його брат Оскар Строк був відомим композитором, якого ще за життя називали «королем танго». Музиканти, з якими він працював, залишили дуже позитивні спогади про його діяльність. «Артур Рубінштейн, розповідаючи в своїх мемуарах про Строка, називає його хорошим організатором, здатним влаштувати все. Строка, як імпресаріо, можна вважати попередником видатного американського менеджера Соломона Юрока. Як і Юрок, він володів особистою чарівливістю, оточував музикантів неабиякою турботою, створював для них сприятливі концертні умови і, що немало важливо, вмів привабити їх своєрідною красою Китаю. З концертами в Китаї виступали: Федір Шаляпін, Амеліта Галлі-Курчі, Фріц Крейслер, Яша Хейфец, Йозеф Сігеті, Леопольд Годовський, Ігнац Фрідман, Сергій Рахманінов, Артур Рубінштейн» [7, с. 10].

Серед названих прізвищ чотири останні – польські і російські піаністи найвищого світового рівня. Всі вони завдяки Авсею Строку виступали з програмами світової класики в найбільших китайських центрах: Нанкіні, Шанхаї, Пекіні. Тож концертно-гастрольна діяльність європейських піаністів у Китаї від початку репрезентувала найвищий художній рівень і, таким чином, готувала ґрунт для формування смаків і потреб освіченої китайської публіки та створювала взірці для наслідування у вихованні питомих національних піаністів-виконавців.

#### ***IV. Поступова інтеграція європейських та питомих національних традицій у фортепіанній педагогіці***

Після поширення навчання на фортепіано в мережі місіонерських християнських шкіл, які в Китаї здебільшого провадили вихідці з Європи або Америки, на зламі ХІХ – ХХ ст. починається активізація освітнього процесу, яка привела до важливих реформ, ініційованих політиками нового покоління. Ряд високопоставлених чиновників династії Цінь активно підтримували ідеї інтеграції східної і західної цивілізації, прагматична мета «сумісного використання східного і західного» для досягнення багатства і могутності стає однією з провідних в ідеології модерної держави. Наслідком цього стала поява шкіл нового зразку [167, с. 88].

В 1906 г. Ціньський уряд змушений був здійснити деякі реформи. Була проголошена «нова політика», в рамках якої зазнала істотних змін система освіти. Вона передбачала інтеграцію в шкільних програмах європейських та національних складових, внаслідок чого музика включається в програми навчальних закладів різних рівнів як факультативний предмет. Крім того, нова влада заохочує талановиту молодь навчатись за кордоном, що невдовзі принесло свої позитивні результати. Адже подолання герметичності розвитку національної освіти, культури, науки, поступове зближення з європейськими гуманістичними системами, мистецькими центрами (не втрачаючи при тім національної своєрідності й самобутності естетичних та етичних засад)

приводить до істотного якісного «прориву» в багатьох галузях китайського суспільства [72].

В музичній сфері ці істотні зміни вплинули як на композиторську творчість (практично лише з ХХ ст. можна говорити про становлення питомої композиторської школи), так і на розвиток інших галузей музичної культури, в тому числі на нові форми функціонування музичного театру, інструментального і камерно-вокального виконавства, заснування багатьох музично-освітніх осередків, а поруч з тим – глибокого вивчення фольклору у всьому його жанровому, тематичному, виразовому багатстві, у взаємодоповненні різних регіональних версій загальнонаціональної традиції. Рішуча відмова Китаю від відгородженості, прагнення підтримувати тісні зв'язки з європейськими країнами та США прямо відобразились на розповсюдженні європейських музичних інструментів; не тільки фортепіано, але також скрипки, віолончелі, арфи тощо.

Набуває інших обрисів і загальна музична освіта, що, як і всі інші гуманістичні сфери, втрачає свій консервативний стрижень, підноситься на новий рівень еволюції. Найбільш знаковою подією в цьому сенсі стало заснування шкіл «Сюетан», в програму котрих вже неодмінно входив обов'язковий предмет «Юеґе». Цим об'ємним терміном позначалось кілька споріднених явищ: по-перше, музичні уроки, що по-новому проводились у школах оновленого типу, по-друге, пісні, що виконувались учнями, що більш точно відповідає змісту слова (в перекладі «Юеґе» означає «спів у супроводі оркестру»).

Появу шкіл Юеґе можна віднести до 1898 року, а ініціатором їх заснування та поширення - відомого політичного діяча Кан Ювея. Він являв собою політика-інтелектуала нового покоління, усвідомлював вирішальну роль повноцінної загальної освіти і, спираючись як на конфуціанський канон морального та естетичного виховання, так і на значний європейський компендіум, що забезпечив економічний розвиток найсильнішим країнам світу, запровадив едукативний принцип рівноваги стислих та гуманістичних наук:

вперше на рівних правах в програми впроваджується поруч з математикою, фізикою, хімією та астрономією – мова і література (рідна та англійська), а також музика [117, с. 210].

Дослідники музичної освіти в Китаї слушно вказують, що феномен шкіл «Юеге» не був суто китайським питомим культурним явищем. Він сформувався в Китаї під впливом музичної освіти Японії. Однак спеціалісти, котрі здійснили цю реформу національної музичної освіти, не перейняли японську систему, бездумно копіюючи її. В змісті музичних уроків в школах Юеге гармонійно поєднувались традиційна китайська музична культура і елементи як японського, так і європейського типу музичної освіти. Це забезпечувало і унікальність, і виняткову плідність школи Юеге в справі загальної музичної освіти, втілювало національний ідеал всебічно розвинутої особистості. Назва «Юеге – спів у супроводі (не лише оркестру, але нерідко у супроводі фортепіано, яке заміняло більший інструментальний склад)» [72, с. 88] розкривала інноваційну сутність уроків у школах нового зразка. Адже ця система актуалізувала різні музичні здібності школярів і виховувала різні навички музикування.

Що залишилося «за рамками» самої назви, але неодмінно входило в систему «Юеге» - це знайомство з найкращими досягненнями музичної спадщини Європи і свого народу, дуже прискіпливе і професійне добирання репертуару, а також осягнення основ музичної теорії та інструментальної практики західного і східного ареалу. Деякі прийоми навчання музики можуть видатись незрозумілими європейському читачеві, як наприклад, записи з допомогою спрощених нот (в них нотні знаки написані арабськими цифрами), що поєднуються із звичною для нас європейською системою нотного запису. Учні-китайці знайомились і з новою для них, звичних до одноголосого виконання музики, формою колективного багатоголосого оркестрового та хорового виконання музичних творів. Так само незвичною була для них і система європейських музичних форм та принципів композиції тощо. Не завжди засвоєння всього нового надто об'ємного компендіуму музичних знань

протікало безболісно. Але в результаті воно справило величезний вплив на розвиток нової музики Китаю, обумовило її еволюцію в наступні періоди ХХ – ХХІ сторіччя. Зазначимо спеціально, що новою музикою з того часу стали називати саме музику останніх лет династії Цінь, коли відбувалась названа інтеграція і паралельне освоєння західних і східних традицій, тобто музичну творчість, котра радикально відрізнялась від традиційної музичної естетики усього попереднього періоду) [див до того: 141].

З цього огляду значення Сюетанської школи трудно переоцінити. Адже її система інтеграції різних культурних та світоглядних позицій була найдієвішою агітацією підростаючого покоління за нову культуру. Школи не тільки розповсюджували європейську музичну спадщину, знайомили з шедеврами класики: учні шкіл оволодівали нотною грамотою європейського зразка, а водночас мали змогу зіставити її із питомими національними формами запису музики, вони отримували навички гри на фортепіано та й інших інструментах. Зрештою, у найширших верствах китайських школярів формувався естетичний смак та потреби на основі знайомства з найкращими зразками європейської та китайської музики минулого і сучасності. Вони заклали підвалини формування нової національної інтелігенції, наукової, культурної, освітньої еліти. Тож можна з певністю стверджувати, що Сюетанські школи та система «Юеге» заклали фундамент китайської музичної культури на початку ХХ ст., що невдовзі принесло такий вагомий наслідок у вигляді всезагального визнання китайських виконавців та композиторів на всіх континентах.

Не менш важливою засадою нового типу уроків музики стала їх обов'язковість в молодших школах. Саме з цього часу у розвитку загальної музичної освіти в Китаї починається новий історичний етап. Крім проведення самих уроків дуже швидко піднімається питання необхідності їх забезпечення підручниками і посібниками, написаними за освітньою системою «юеге». Першим таким підручником стало «Зібрання матеріалів зі співу для шкіл» Шень Сінгуна (1904).

Коли на зміну династії Цинь в 1912 році утворюється Республіка Китай, реформи у сфері освіти продовжуються, і музична освіта загалом і надалі розвивається в попередньо визначеному руслі. У лютому 1913 року Міністерство освіти видає «Устав вищих педагогічних навчальних закладів», згідно з котрим музика (спів і теорія музики) вводиться в систему вищого освітнього рівня в якості обов'язкової дисципліни. На основі запозиченої у західноєвропейських країн системи музичної освіти, їх досвіду викладання, але – знову ж, не копіюючи, а враховуючи реальну ситуацію в Китаї, в середніх та вищих загальноосвітніх закладах, а також в спеціальних музичних професійних осередках поступово формується власна система музично-естетичної освіти, відповідна до державних цілей [135, с. 27].

Якщо ж звернутись стисліше до професійної музичної освіти, зокрема до становлення фортепіанної школи, то тут основну увагу слід звернути на видатних особистостей, які творили концепцію національної музичної культури. Найперше варто назвати Сяо Юмея (1884–1940), котрий являв собою типовий приклад китайського митця, якому випала місія закладення основ національної культури нового типу. По-перше, він був «ренесансною особистістю» – ученим, композитором і державним діячем, просвітителем, що прекрасно розумів роль національної музичної культури в об'єднанні нації та становленні національної самосвідомості. По-друге, він отримав солідну музичну освіту за кордоном, в Японії та Німеччині. По-третє, він основні зусилля спрямував на заснування ряду професійних навчальних закладів, де був впроваджений курс спеціального фортепіано.

Варто коротко навести основні музично-освітні осередки, які постали в двадцятих роках ХХ ст. завдяки Сяо Юмею. Це Пекінське жіноче музичне училище (1921), Музичні курси при Пекінському університеті (1923), Факультет музичного мистецтва в складі Пекінського училища мистецтв (1923). На жаль, ці перші спроби талановитого і діяльного музиканта-організатора не увінчались успіхом з чисто політичних причин – в Пекіні відбувались кровопролитні конфлікти Громадянської війни. Як вказує

Ю. Айзенштадт, «лише відкрита в 1927 році консерваторія в Шанхаї стала центром, аналогічним до японської Токійської школи музики (Токіо онгаку гакко), і національна фортепіанна освіта вийшла тут на якісно новий рівень. Шанхайська консерваторія до цієї пори являє собою один з головних осередків китайського музичного мистецтва. Її успішність пояснюється, в першу чергу, двома факторами. По-перше, в Шанхаї європейська музична культура була запотребувана більше, ніж де-будь в Китаї. Саме тут ґрунт для розповсюдження фортепіанної культури серед мас китайського населення був особливо благодатним. На протязі сотень років Шанхай, як і інші південні китайські порти, був одним з найважливіших центрів діяльності місіонерів... Другим з важливіших факторів, що визначив швидкий успіх фортепіанного факультету, очолюваної Сяо Юмеєм Шанхайської консерваторії, було те, що керівництво нововідкритого вишу від самого початку роботи взяло курс на безкомпромісне утвердження високого професіоналізму» [3, с. 80-81].

Отже, поступове становлення, як загальноосвітньої, так і професійної музичної освіти на початку ХХ сторіччя, формування системи, в якій природно співіснували та інтегрувались питомо національні і загальноєвропейські засади, склали сприятливі умови для становлення власної композиторської школи, артефактів, призначених для фортепіанного виконання.

#### ***V. Виїзд обдарованої молоді на навчання у провідні європейські музичні центри або навчання у європейських музикантів.***

При всіх позитивних змінах у музичному шкільництві, що активно розвивалось в самому Китаї і в якому були зайняті як приїжджі піаністи-педагоги та виконавці, так і їх місцеві учні, провідники музичної культури не могли не помічати очевидного факту, що власними доморослими силами їм не вдасться досягнути належного професійного рівня музичної культури. Тому важливим кроком у подоланні цієї перешкоди на шляху до створення повноцінної музичної культури став планомірний виїзд доволі численної групи талановитої молоді на навчання у провідні культурні центри за кордоном. Спочатку найбільше студентів навчається в сусідній Японії, близькій культурно

і ментально, але поступово географія студій розширюється до Європи та Сполучених Штатів Америки.

Наведемо кілька промовистих прикладів. На початку ХХ сторіччя троє студентів з Китаю – Лі Шутон (1880–1942), Цзень Чжимінь (1879–1929) і Шен Шингун (1870–1947) за завданням Міністерства освіти прибули в Японію для вивчення значних досягнень у музичній освіті та культурі, яких досягла на той час Країна Сонця, що сходить. Головно ж їх цікавило фортепіанне мистецтво, на той час вже достатньо популярне в Китаї завдяки місіонерським школам та власним освітнім осередкам. Найбільш авторитетним навчальним закладом у цій сфері, до якого вступили китайські студенти, була в цей період Токійська школа музики (Токіо онгаку гакко) [181, с. 49].

Їх перебування мало не лише суто методичні наслідки для подальшої професійної діяльності. Молоді китайські митці вказали на необхідність забезпечення потрібною нотною і методичною літературою, внаслідок чого «з Японії в масовому порядку стали завозити фісгармонії і фортепіано, а також підручники і ноти для початківців – насамперед надзвичайно популярну в Японії фортепіанну Школу Байера, вправи Ганона, етюди Черні, сонатини Клементі и Кулау» [3, с. 81].

Після повернення з Японії всі троє розвинули активну діяльність у сфері фортепіанної освіти. Наприклад, Цзень Чжимінь в 1907 році заснував музичну школу в Шанхаї. Шен Шингун став одним з перших китайських фортепіанних педагогів. Лі Шутон – співачка і піаністка – викладала спів, фортепіано та інші європейські інструменти в жіночій школі Шанхая та Нанкінському вищому педагогічному училищі<sup>11</sup>.

Та не лише азійські, але й європейські і американські культурні центри відіграли значну роль у вихованні професійних китайських піаністів. Нові шляхи китайської фортепіанної освіти вели в Париж (де у Наді Буланже займався один з найвідоміших згодом китайських піаністів та композиторів –

---

<sup>11</sup> Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы / Хуан Пин. – СПб. : Астерион, 2009. – С. 134.



авторів фортепіанних творів Дінь Шанде), та дуже часто – в США і Канаду, що теж виявили значний вплив на формування китайської фортепіанної школи – як композиторської, так і виконавської.

«Серед піонерів національної піаністичної культури були й музиканти, які навчались в США (Ван Шуйшан, Лі Єньке) і у Франції (Ян Цунчжі)»<sup>12</sup>. Варто з'ясувати, чим був спричинений вибір центрів, до яких прямували молоді китайські адепти фортепіано. Якщо популярність Парижа чи Берліна можна було пояснити давніми традиціями та визнанням авторитетом цих провідних європейських культурних центрів у всьому музичному світі, то студії багатьох китайських студентів у США, де музично-освітні осередки були засновані порівняно недавно, можна пояснити економічними причинами: в США була на той час вже дуже сильна китайська діаспора, що могла надавати допомогу своїм країнам у їх благородному прагненні здобути освіту.

#### ***VI. Створення об'ємного композиторського доробку, призначеного для фортепіано, в якому співвідносяться європейські та національні елементи музично-виразової системи.***

Коли поступово сформувались сприятливі умови і створився достатньо міцний та повноцінно представлений всіма формами культурної життєдіяльності ґрунт для розвитку питомого національного фортепіанного мистецтва в Китаї, починається становлення власної композиторської школи, в якій поважне місце займають фортепіанні жанри. Протягом століття – починаючи з 20-х років ХХ ст. і до сьогодення – фортепіанну творчість представляють щонайменше кількості авторів, як тих, які проживали/проживають в самому Китаї, так і представників китайської діаспори в Європі та Америці. Тож здійснити огляд їх творчості в рамках поданої роботи не уявляється можливим, видається, однак, необхідним обрати найбільш яскравий приклад для підтвердження поданої гіпотези. З цією метою стисло оглянемо творчість одного з провідних китайських композиторів –

---

<sup>12</sup> Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Бянь Мэн. – СПб., 1994.

автора численних фортепіанних програмних творів Дінь Шанде. Образна тематика його п'єс і циклів досконало відповідає аналізованим в дисертації концептосферам. Відтак аналіз ряду його творів увійшов у третій розділ дослідження.

Дінь Шанде<sup>13</sup> (1911-1995) належав до першого покоління китайських композиторів, чия життєтворчість надто яскраво відображає специфічність становлення фортепіанної культури у східній державі. Оскільки його творчість і вся діяльність може сприйматись як своєрідна «духовно-культурна матриця» в контексті китайського фортепіанного мистецтва, то підкреслимо певні особливості його професійного формування і утворення художньо-естетичного світогляду. В свою чергу, це дозволить пояснити і витлумачити зміст програмних фортепіанних творів, які складають одну з найчисленніших груп його творчості. Відтак зазначимо деякі вирішальні передумови утворення музичного світогляду Дінь Шанде, які визначили головні вектори його індивідуального композиторського стилю.

Оскільки цей композитор належить до числа найавторитетніших і найбільш виконуваних як в самому Китаї, так і за кордоном, національних авторів, то йому присвячені доволі численні наукові розвідки та рецензії, як в загальному контексті китайської сучасної музики, так і зосереджені виключно на його творчості та діяльності [3, 8, 20, 21, 25, 31, 32, 60, 75, 77, 116, 156]. Окрім того, він сам залишив ряд вельми цікавих праць, в яких ділився своїми міркуваннями про національне мистецтво та про роль фортепіано у сучасному китайському культурному просторі [35, 36]. На основі узагальнення інформації, яка міститься у цих працях, пропонується індивідуальна концепція стилю одного з провідних китайських композиторів, опрацьована дисертанткою.

***Перші музичні враження, первинна музична матриця.*** Перші дитячі музичні відчуття були пов'язані тільки і виключно з національною, а стисліше – з регіональною традицією провінції Цзянсу, з містом Куньшань, з якого він

---

<sup>13</sup> В україномовних та російськомовних джерелах можна зустріти дуже різну транскрипцію імені та прізвища композитора, відомі принаймні 5 – 6 версій їх написання. Однак, користуючись найбільш поширеними принципами транскрипції китайських імен, дисертантка обрала саме подану версію.

походив. Дай Понхай характеризує Куньшань як місто, в якому незвичайною популярністю користувалась гра на народних інструментах, причому як у сольних, так і ансамблевих версіях.

Дінь Шанде в ранньому дитинстві був особливо вражений звучанням піпи – китайського чотириструнного щипкового музичного інструменту, що нагадує європейську лютню. Піпа історично була і залишається до сьогодні одним з найулюбленіших і найпоширеніших китайських музичних інструментів, що служить як сольним, віртуозним, так і ансамблевим і оркестровим інструментом. Вже в шестирічному віці він спробував сам на ньому грати. Розмаїтість інструментів, прийнятих на Батьківщині Дінь Шанде, обумовила поширеність різних форм музикування – як публічних, так і домашніх. В аспекті поданих в дисертації концептосфер підкреслимо, що в цій провінції послідовно дотримувались всіх ритуалів, ретельно відзначали традиційні церемонії, свята, в них одне з центральних місць займали таньци – своєрідна «монодрама», переважно, виконувалась одним, рідше – двома виконавцями, в ній декламація чергується зі співом та грою на інструментах, найчастіше на піпі.

Цей перший етап спілкування майбутнього композитора з музикою обумовив *первинність національного ідеалу музичного мистецтва* у його свідомості. Багатоманітність же форм музикування, очевидно, стимулювала такі ж багатоманітні вектори його власної музично-мистецької діяльності – адже в майбутньому він утвердився не лише як композитор, який суттєво збагатив і поповнив національний фортепіанний репертуар, підніс його на загальнозначимий художній рівень в світовому музичному континуумі, але й як авторитетний педагог, теоретик, методист, музичний публіцист, музично-громадський діяч.

***Здобуття професійної освіти, формування художньо-естетичних пріоритетів.*** Необхідно підкреслити, що Дінь Шанде в своєму професійному становленні отримав як національну, так і європейську школу, що в результаті синтезувались у його художньому світогляді.

Першим інструментом, на якому почав навчатись восьмирічний Дінь Шанде, була піпа, а вчителем став Чжан Буцань, з яким юний музикант познайомився під час виконання танцю у Чайному домі. Навчання відбувалось так, як зазвичай було прийнято у народних музикантів: через повторення та імпровізацію, тобто створення власних варіантів пісенних й інструментальних мелодій, які підбирались учнем на слух.

Першою нотацією, з якою Дінь Шанде познайомився у віці чотирнадцяти років, теж була не європейська, а національна нотація Гончі. Фортепіано, інструмент, з яким буде пов'язана вся його професійна кар'єра, він вперше побачив у віці шістнадцяти років. Важливою передумовою його подальшого професійного життя стало й те, що ще в школі був помічений його непересічний музичний талант, і керівництво школи використало це практично: Дінь Шанде став за дорученням директора школи художнім керівником та репетитором шкільного оркестру.

Отже, перший етап здобуття професійної освіти був пов'язаний у композитора з суто національними музичними формами. Це дозволило йому згодом вельми натурально і винахідливо адаптувати китайський традиційний фольклорний пласт (передусім інструментальний) у засвоєних пізніше європейських жанрах та системі виразовості.

Наступний етап професійної освіти був пов'язаний у Дінь Шанде з Шанхайською консерваторією та навчанням у іменитих європейських педагогів-піаністів.

В період, коли там навчався Дінь Шанде, тобто наприкінці 20-х років ХХ сторіччя, Шанхайська консерваторія являла собою найбільш вдалий приклад природного поєднання національних і європейських традицій, що в майбутньому принесло свої позитивні плоди, як в музичному виконавстві, так і в освіті. Тодішній ректор консерваторії, ініціатор введення європейської системи музичної освіти в Китаї Сяо Юмей (1884-1940) запропонував плани і програми, максимально наближені до європейських стандартів. Це торкалось багатьох аспектів: дисциплін, які були обов'язковими, форм заняття, вибору

репертуару, зрештою, запрошення багатьох авторитетних європейських (насамперед російських) та японських музикантів, що провадили практично всі спеціальні класи – як вокалу, так й інструментальної гри. Програми з різних фахових дисциплін були дуже насиченими, включали різні форми занять. Так, наприклад, заняття зі спеціальності фортепіано неодмінно доповнювались камерним ансамблем и концертмейстерським класом. Як і у всіх європейських консерваторіях, обов'язковими були музично-теоретичні дисципліни: сольфеджіо, гармонія, поліфонія, аналіз музичних форм, а також історія музики, загальна історія культури. Кожен студент повинен був знати англійську мову, оскільки ряд предметів велось саме цією – найбільш поширеною у східному ареалі – мовою.

Але водночас не нехтувались і національні інструменти та історія китайської музики і фольклор. Показово, що Дінь Шанде перші півроку навчався на піпа – інструменті, вже добре йому знайомому зі шкільних років. Його педагогом був Чжу Ін, що в свою чергу навчався у легендарного виконавця та автора творів для піпи Лі Юаньфаня. З піпа Дінь Шанде не розставався ніколи в житті, більше того, в своїх творах для різних інструментів та складів (в тому числі й для фортепіано) він постійно апелював до звучання цього унікального національного інструменту, імітуючи його щемливий делікатний тембр.

До фортепіано Дінь Шанде перейшов в другому півріччі першого курсу. Його педагогом став знаний російський піаніст-педагог Борис Захаров, учень славетної Анни Єсіпової у Петербурзькій консерваторії. Від нього юний студент перейняв основи європейської фортепіанної інтерпретації, опанував засади віртуозного піанізму. Серед китайських учнів Захарова Дінь Шанде був одним із найздібніших, невдовзі він вже виступав з публічними концертами з доволі амбітними програмами. Окрім цього, він ще займався в класі вокалу у іншого російського педагога – Володимира Шушліна, і як співак теж виступав на сцені.

Отже, роки навчання в консерваторії допомогли Дінь Шанде природно поєднати національну традицію творчості (головно імпровізації) та виконавства на піпі – з засадами європейського музичного мистецтва, яке в цей час для нього більше концентрувалось у виконанні, як інструментальному, так і вокальному. Проте і європейський репертуар, який він в той час активно опановував, виявився для нього цілком природним і близьким його художнім устремлінням. Невипадково вже після завершення навчання в Шанхайській консерваторії він прагнув продовжити навчання в одному з найважливіших для тогочасних композиторів культурних центрів – у Парижі. В шанхаї ж, окрім багатосторонності напрямів професійного розвитку – виконавство на піпі, фортепіано, поглиблене вивчення вокалу, заняття композицією та теоретичними дисциплінами – він, подібно як свого часу в школі, продовжував власну педагогічну діяльність.

Цю багатоманітність родів професійної діяльності Дінь Шанде вже в роки навчання спеціально підкреслюють всі дослідники: «В (його консерваторську музично-практичну діяльність – Лу Цзе) входило і обігрування академічних програм, і почесні «представницькі» виступи, і робота заради заробітку – приватні уроки, оплачувані літні концертні гастролі, керівництво народними колективами, викладання (вже в період студентства) в державних навчальних закладах.

Окрім суто виконавської і педагогічної практики, пов'язаної з фортепіано, піпа чи вокалом, Дінь Шанде викладав композицію на музичному факультеті Шанхайського університету, читав лекції з теорії музики, вів хоровий спів. В своїх фортепіанних, вокальних концертах він незмінно виконував твори європейських композиторів. Проте водночас, займаючись з оркестром та з хором – постійно перетинався з традиційним національним мистецтвом»[125, с. 6].

Останнім етапом, який успішно завершив його професійну підготовку, головне в напрямі композиції, стали студії в Парижі, в класі славетної Наді Буланже в середині ХХ ст. Це був дуже плідний та багатий на звершення для

паризької музичної культури час, коли ще живі були традиції імпресіонізму, активно творили представники «Шістки», кожен з яких на той час вже визначив свій власний творчий шлях; розвивав блискучу композиторську кар'єру Олів'є Мессіан та група «Молода Франція», продовжували діяти численні представники російської музичної еміграції, які рятувались тут від більшовицького режиму.

Дінь Шанде, окрім обов'язкових занять в класі композиції Наді Буланже, пощастило нав'язати особисті творчі контакти з Артюром Онеггером, Олів'є Мессіаном, славетним піаністом Альфредом Корто, педагогом з теоретичних дисциплін Паризької консерваторії Ноелем Галлоном, колегою з курсу композиції Тоні Обеном та іншими. Цей останній етап професійного формування молодого, але вже з достатнім практичним досвідом китайського музиканта справив немалий вплив на його художній світогляд і манеру індивідуального письма.

Зокрема, якщо звернутись до названих головних концептосфер китайської культури, до яких постійно звертався у своїй творчості Дінь Шанде, то наслідки його багатоетапної музичної освіти у власній творчості проявлятимуться наступним чином:

а) концептосфера природи втілюється у його фортепіанній творчості передусім в узгодженості з національними ідеалами і тембровими асоціаціями (імітація легкого політного звуку піпа, рефлексивність стилю таньци), але й із засвоєнням європейського досвіду. Тут в першу чергу слід згадати вплив імпресіоністичного звукопису К. Дебюссі і М. Равеля, але й особливо близьке китайській філософії сприйняття природи як досконалого універсуму, а її звуків – як найвищого ідеалу, до якого повинен прагнути кожен композитор. Цю естетичну ідею сповідував О. Мессіан. Підтвердженням поданої гіпотези може служити п'єса «Метелики пурхають» з циклу «Веселі канікули» або сюїта «Подорож навесні».

б) концептосфера обряду та її дидактична складова була однією з центральних тематичних груп творчості Дінь Шанде, і зазнала впливу не лише

китайської традиційної філософії і естетики, але й була обумовлена його активною практичною діяльністю у сфері педагогіки. Від європейських шкіл в цій сфері композитор переймає конструктивність системи виразових засобів, винахідливість і яскравість звукозображальних елементів, що наслідують сучасні технічні звукові ефекти. Як приклад можна навести ряд п'єс з циклу «Веселі канікули».

в) казково-міфологічна тематика, можливо, не так безпосередньо втілюється в творчості Дінь Шанде, як попередні концептосфери, але якщо врахувати міфологічне тлумачення звучання багатьох інструментів, в тому числі й улюблених композитором піпа чи гуцинь, тоді стає більш зрозумілою, скажімо, образно-драматургічна сутність його відомого циклу «Тема з варіаціями на тему китайської народної пісні», де сам сюжет народної пісні – «Тибетський танець у супроводі цинь» - викликає алузію до міфологічно-ритуальних дійств та персонажів.

### ***Багатоманітність і успішність різних родів професійної діяльності.***

Протягом свого тривалого творчого життя Дінь Шанде випробував практично всі можливі іпостасі музичної діяльності – диригента, концертуючого піаніста, вокаліста, теоретика, педагога, методиста і, звісно, композитора. Як згадувалось вище, ще в шкільні роки він успішно керував шкільним оркестром. Завершення консерваторії ознаменувалось сольними концертами – як піаніста, так і співака. Проте попри непересічні здібності виконавця, ця кар'єра не приваблювала Дінь Шанде як основне заняття його професійної діяльності. Набагато більше йому імпонувала педагогічна стежа викладача фортепіано в Шанхайській консерваторії, яку свого часу закінчив він сам і на якій здобув беззаперечний авторитет не лише в Китаї, але й за кордоном.

«Учні Дінь Шанде успішно виступали на конкурсах різних рангів, а він сам бував неодноразово запрошеним на європейські міжнародні конкурси піаністів як член журі. Він виховав кілька поколінь музикантів-піаністів, композиторів, теоретиків, педагогів. Среди них – Чжу Гоньї (Zhu Gongyi), Чжоу



Гуанжень (Zhou Guangren), Чень Мінчжі (Chen Mingzhi), Ло Чжунжун (Lu o Zhongrong), Ши Юнкан (Shi Yongkang), Ху Дентяо (Hu Dengtiao), Ло Чжуан (Liu Zhuang), Чень Ган (Chen Gang), Ван Сілінь (Wang Xihri), Ван Лао (Wang Lao), Чжао Сяошен (Zhao Xiaosheng), Сюй Шуя (Xui Shuya)» [125, с. 7].

Цікаво, що в своїй теоретичних зацікавленнях Дінь Шанде віддавав перевагу фундаментальним дослідженням європейських засад композиторського письма, про що свідчать його основні підручники: «Контрапункт строгого стилю» (1952), «Подвійний контрапункт» (1954), «Нариси з техніки фуґи» (1957), «Дослідження прийомів композиції» (1987). Натомість проблематика питомого китайського музичного мистецтва, як фольклорного, так і професійного, частіше висвітлювалась в його статтях і розвідках, котрі нерідко носили також публіцистичний характер. Особливої уваги заслуговує послідовне відстоювання національних культурних інтересів у період «культурної революції», коли видатний педагог і композитор усіляко намагався відстояти головні етичні та естетичні цінності, які втілювались в мистецтві.

**Індивідуальний композиторський стиль.** Дінь Шанде написав відносно небагато творів, що можна пояснити надто значною різнобічністю його інтересів і зайнятістю в інших сферах. У На вказує, що його спадщина «складає 36 опусів, які включають в себе фортепіанну, камерну, вокальну, симфонічну, хорову музику, а також 25 неопублікованих творів або ж опублікованих без присвоєння номеру опуса» [125, с. 7].

Найбільшою популярністю користуються саме фортепіанні твори, які міцно увійшли в репертуар як китайських початкуючих піаністів, так і зрілих майстрів. Це визнання цілком закономірне, оскільки його фортепіанний доробок демонструє не лише загальні для всієї творчості митця естетичні пріоритети, але й прекрасне знання виразових можливостей інструменту та «кухню» гри. Причому це розуміння виявляється в різних аспектах: з позиції концертуючого музиканта, який розуміє, що на сцені зазвучить найбільш привабливо й ефектно, з позиції досвідченого педагога, що знає, як і чого

можна навчити учня на даному прикладі; з позиції композитора, який прагне якомога повніше і переконливіше донести до інтерпретаторів і слухачів свої творчі задуми.

Визначаючи основні характеристики індивідуального творчого стилю Дінг Шанде, природно виявляються його основні естетичні пріоритети, що вплинули на систему музичної виразовості. Очевидно, інтонаційно-ритмічна основа міцно пов'язана з національною традицією. Винахідливе використання можливостей пентатоніки, тонке відчуття особливої, притаманної як китайській мові, так і музиці, ритмічної пульсації у всіх творах становить фундамент музичної мови. Проте композитор не залишився осторонь і від європейських впливів.

Особливо близькими йому виявились дві тогочасні художньо-естетичні тенденції. Першою з них був імпресіонізм, який, як і у багатьох китайських митців, найбільш природно координувався з національними засадами художнього мислення, дозволяв втілювати особливий стан споглядання природи розмаїтими звукотембровими засобами. В цьому ключі варто згадати, наприклад, програмну сюїту «Подорож навесні», з непрограмних творів – прелюдії, жанр, винятково близький також й імпресіоністам.

Другою, виразно помітною в творчості Дінг Шанде, стильовою тенденцією є неокласицизм, зокрема його необарокова версія. Найбільш явно це стосується його трактування форми, звертання до поліфонічного типу викладу і поліфонічних форм, прагнення стисло, ясно, конструктивно викласти головну ідею. Недаремно серед його творів для фортепіано або ансамблях за участю цього інструменту знаходимо сонату, варіації, скерцо, рондо, токату, поліфонічні цикли прелюдій і фуг, фортепіанний концерт, камерні сонати та ряд інших.

В деяких творах (наприклад, у фортепіанному концерті) можна зауважити і вплив пізнього романтизму, швидше пов'язаний з прагненням композитора показати віртуозні можливості виконавців, випробувати ефектні прийоми інтерпретації. Також і урбанізм з його конструктивізмом і винахідливістю у

відтворенні нових звукових реальностей не був цілком чужим Дінь Шанде – іноді, зокрема у «Варіаціях...» чи циклі «Веселі канікули» прослуховується вплив знаменитих «Прогулянок» Ф. Пуленка.

Проте було би неслухно вважати стиль Дінь Шанде еклектичним наслідуванням провідних європейських стилів та напрямів з легким екзотичним «присмаком» китайського колориту. Синтез «східного – західного» елементів художньої системи відбувається в творчості композитора – передусім у фортепіанній – цілком органічно. Усвідомлення ним фортепіано як інструменту цілком європейського, що прийшов у китайську музичну практику вже із великою спадщиною талановитих майстрів, як і власна фундаментальна школа, в якій об'єднались питомі і запозичені впливи, дозволили йому сформувати цілісний індивідуальний стиль. В ньому китайська музична традиція отримує нове, розширене на досвід іншого континенту, авторське тлумачення і переосмислення головних концептосфер національної культури.

### **Висновки до II розділу**

Кожен з розглянутих в даному розділі пунктів може стати – і вже неодноразово ставав – предметом окремого наукового дослідження, для якого існує значна фактична та документальна база. Проте для розуміння специфіки концептосфер в китайській фортепіанній музиці їх ескізне представлення виявилось конче необхідним. Тому розглянувши окреслені концептосфери китайської духовної традиції в літературі, поезії, живописі, а також представивши етапи становлення фортепіанної школи в Китаї як передумови до виявлення специфіки програмної тематики фортепіанної творчості, можна зробити наступні висновки.

Звичні для європейського мистецтва образи природи, жанрові сцени, міфологічні сфери трактуються в іншому символічно-значеннєвому полі, набувають інших смислових відтінків, відповідних до засад конфуціанства, даосизму та інших основоположних течій китайської філософії. Головні концептосфери розкриваються у фортепіанній творчості композиторів ХХ –

XXI ст. у співзвучності з національними естетичними ідеалами, незважаючи на те, де і у кого вони отримували професійну освіту.

Ця своєрідна глибинна сутність національного художнього мислення проявляється у всіх тематичних групах. Наприклад, стан споглядання природи і відчуття нерозривної єдності з нею кожної людської істоти завойовує центральну позицію в художньо-поетичному світогляді представників кожного виду мистецтва, незалежно від певних естетико-стильових розбіжностей між ними.

Суттєвим видалось також простежити історичний шлях фортепіано в музичному житті Китаю, стисло представити основні етапи поширення одного із знакових європейських інструментів у далекосхідному ареалі. В цьому аспекті теж спостерігаються певні особливості, обумовлені рядом соціоісторичних обставин. До них відносяться такі, як відповідність засад навчання фортепіанної гри ментально закоріненим чеснотам китайців, таким як ретельність і докладність, необхідність тривалого навчання і вправління, самоорганізація та дисципліна. Особливо цінувалась можливість досягнути вищий рівень майстерності – віртуозність виконання, яка відповідає ідеалам досконалості в китайській традиційній оцінці діяльності людини. Слушно зауважує один з дослідників, що «актуальність харизматичної фігури духовного лідера, який втілює і уособлює національну ідентичність фортепіанної школи, винятково велика. Найавторитетніші піаністи Китаю, Японії, Кореї стають національними кумирами і в цій іпостасі виступають головною силою, яка об'єднує національну школу і забезпечує її життєздатність в просторі світової культури» [3, с. 14].

Якщо звернутись до соціоісторичних характеристик, що найбільше вплинули на поширення фортепіано в китайському художньому просторі, то тут теж зауважуються вельми своєрідні тенденції, відмінні від європейських. Адже в Європі клавесин /вірджинал – клавір / чембало – фортепіано виник у природній еволюції клавійно-молоточкових інструментів в аристократичних салонах доби Ренесансу і бароко, та надалі утверджувався як суто світський

інструмент. Поява інструменту-«чужинця» в Піднебесній пов'язана з представниками чужої релігії – християнськими общинами, поступове його поширення відбувалось через навчальні заклади і тільки значно пізніше він здобув статус повноцінного учасника культурного життя.

Приклад життєтворчості Дінг Шанде як одного із знакових діячів музичної культури Китаю ХХ ст. також переконує нас в тому, що фортепіано не тільки міцно зайняло своє місце в ієрархії мистецьких інтересів країни, але й що національна композиторська школа природно адаптувала його на етапі пошуку оптимального синтезу європейських і питомих традицій, індивідуально втілених в музичному мистецтві.

### **Розділ 3. Втілення провідних концептосфер китайської культури у фортепіанних програмних жанрах**

#### *3.1. Концептосфера природи і її зв'язок з національною поезією.*

В китайській духовній традиції відображення природи з усіма її звуковими характеристиками (тобто власне звукозображення) отримує універсально-філософське тлумачення, оскільки музика, починаючи з фундаментальної основи китайського світобачення, від конфуціанства, постулює єдність музики і природи. Наведемо кілька прикладів з класичних філософсько-естетичних праць, які звертають особливу увагу на походження музики з гармонії світу, яка в свою чергу знаходить найповніше втілення у досконалості природи.

Метафорично описується паралелізм гармонії природи і музичної гармонії в канонічному конфуціанському трактаті «Юе цзи» (в інших версіях «Юе цзин»). Варто звернути увагу на численність звукозображальних характеристик природи у поетичному описі, що попереджує пасаж про музику: «Гримить грім, підіймається вітер, і проливається дощ, рухається час, проходячи через чотири сезони, дні і місяці приносять тепло – ось так у світі все змінюється та розвивається. Так в музиці виражається гармонічна узгодженість неба і землі» [40, с. 299].

Та ж гармонійна єдність постійно наголошується в класичній китайській поезії, як наприклад, у вірші “Блукаю біля прохолодного джерела в Наньяні” Лі Бо:

Безжурно співаю,  
дивлюсь на хмари і місяць...  
А пісня скінчиться –  
послухаю крони сосон [195].

В зв'язку із вищенаведеними засадами втілення образів природи в мистецтві і зокрема в музиці природно припустити, що вельми поширеним в китайській фортепіанній музиці є *звукозображальний тип програмності*. В європейській інструментальній традиції він теж належить до часто вживаних, причому отримує різні стильові виміри протягом трьохсот років – від бароко попри романтизм, імпресіонізм, урбанізм, до наших днів. Авторитетні дослідники вважають зображальність однією з фундаментальних властивостей змісту європейської музики та розглядають її на різних історико-стильових щаблях.

Як стверджує В. Холопова, аналізуючи специфіку європейського художнього виразу: «Три сторони музичного змісту – це емоція, зображальність та символіка... Названа музично-сміслова тріада ввижається як фіксація трьох фундаментальних сторін музичного змісту, котрі діють в музичній культурі Нового і Новішого часу, від XVII до XX ст., починаючи з встановлення музичної парадигми епохи бароко.

Вказані три сторони музичного змісту нерівні між собою. Перша - музична емоція – обов'язкова, друга і третя – зображальність і символіка – можливі, проте не обов'язкові. Однак музичне мистецтво, час від часу відходячи від другої і третьої сторони, все ж до них знову повертається, знаходячи в них живильний додаток до своєї виразності» [133, с. 59].

Дослідниця дуже точно окреслила ієрархію цінностей у змістовному полі європейської музики. Зображальність як «необов'язковий елемент» музичного змісту, особливо ж відображена у вербальній програмі інструментального твору, все ж надто часто і в різних епохах виступає імпульсом до пошуку виразових засобів, пов'язаних із звуконаслідуванням в найширшій палітрі – від звуків природи (шумів природних стихій, голосів птахів тощо) попри відтворення просторово-кolorистичних характеристик до імітації позамузичних звучань «технічного» походження (клаксона, звуки заводу, вулиці і т. д.).

Станіслав Людкевич взагалі вважає звукозображальність однією з первинних властивостей музики, притаманних їй на етапі становлення: «два найбільш важливі діаметрально протилежні елементи звукозображальності: 1. Наслідування голосів і шумів природи, що народилось з загальної схильності людської натури до наслідування і глибоко коріниться в народній поезії і музиці і під їх безпосереднім впливом з'являється також на початковому етапі професійної музики; 2. Тенденція музики до виразу почуттів, яка виходячи з емоційних викриків дикуна чи дитини, вже в церковному хоралі, як і в деякій примітивній (вокальній) музиці досягла в емоційному відношенні високого ступеня виразності...»[74, с. 64].

Власне таке ставлення до функцій звукозображальності, звуконаслідування в європейському естетичному світогляді визначило пріоритет такого типу програмності в дитячих дидактичних п'єсах різних епох і стилів.

Відтак звукозображальність ніяк не може трактуватись китайськими композиторами подібно до європейських, як «допоміжна», «первинна», «необов'язкова» тощо. Навпаки, для митця, вихованого в дусі настанов конфуціанства, вслуховування, сприйняття і трансформація звуків природи (*особливо в такому незвичному для китайського вуха тембрі як звучання фортепіано*), стає однією із найвищих художніх цілей, в естетиці гілозоїзму – проявом вищої мудрості, здатності злитись з природою, відчутти її божественний голос. В цитованій вже «книзі музичної мудрості» китайського народу даються вельми точні вказівки, які звуки виражають яку сферу і стихію природи: «Звуки ясні і світлі представляють небо, сильні і широкі – землю, початок і кінець музичного твору уособлюють чотири пори року, круги [танцюючих] – вітер і дощ, [п'ять звуків гами] – п'ять кольорів, котрі складають прекрасну цілість і не змішуються один з одним, [вісім інструментів] – вітри з восьми головних напрямків, які дують, не відхиляючись від свого курсу» [40, с. 301].



Тому коли фортепіанний твір сучасного китайського композитора містить елементи звукозображальності, це не означає ілюстративності чи прагнення досягнути виключно дидактичної мети – зробити музику доступною і зрозумілою юному початківцю-піаністу, як про це пише російський психолог Б. Теплов: «художній твір не виступає перед дитиною з самого початку як естетичний об'єкт. Раніше, ніж стати таким, він повинен бути для неї осмисленим, змістовним, а значить, в найбільш прямому сенсі слова «зрозумілим об'єктом»[121, с. 53].

В канонах східної естетики, зображення сил і звуків природи в інструментальній творчості ніколи не постулюється як спосіб зробити музичний вираз легшим, доступнішим – але водночас простішим та прямолінійнішим. Навпаки, пошук елементів виразової системи, відповідної до звукового втілення природних стихій, потребує особливої майстерності та витонченості, адже через зображення елементів природи, правильного їх наслідування отримується найсильніший морально-виховний результат. Ще раз процитуємо «Юе цзи», зокрема той фрагмент книги, в якому йдеться про те, що правильний підбір музики для кожної людини допомагає їй знайти своє досконале Дао і вступити в гармонійний контакт зі світом: «З допомогою пісень людина спрямовує себе на правильний шлях і розвиває найкращі свої сторони. Тоді його діям є співвідповідними рухи неба і землі, та встановлюється гармонія чотирьох пір року, правильний хід планет і сприятливий розвиток всього живого» [40, с. 306].

Проаналізуємо кілька зразків фортепіанної програмної музики китайських композиторів, тематика яких пов'язана з відображенням звуків природи.

Перша п'єса, до якої вертаємось, - «Спокійне озеро, осінній місяць» Чень Пейсюня. У мелодиці композитор втілює характер китайської пісенності, хоча і не вдається до конкретних зв'язків з фольклорними першоджерелами, обходиться без цитат і стилізації, проте на вищому рівні, в загальних принципах організації мелодики вірно слідує національним традиціям. Тому

зокрема такою природною видається у нього пентатонічна структура, вишукано завуальована в широкій просторовій фактурі. Разом з тим сучасний фундамент музично-виразової системи, що виразно відчувається у еманіпації дисонансу, особливі принципи організації простору і часу, загостреного чуття сонорики, просторово-колеристичних характеристик тембральності та фактури дозволяють відзначити національну основу в природному перетині живописно-барвного і суто музичного сегментів образно-художньої цілості фортепіанної п'єси.

Саме на цих принципах художнього мислення ґрунтується своєрідність індивідуального почерку композитора в розкритті програмного зображального задуму, у якому визначальним є саме мелодико-поліфонічний розвиток. Нерозривний зв'язок мелодичного лінійного начала і його одночасного фактурно-регістрового «розпилювання в просторі» має символічне значення, саме так втілюється символ води. Розкладання ж мелодичної лінії на окремі поспівки, які перекидаються з верхнього регістру в нижній, і то згори «осідають» на вертикально розташовані опори, то опиняються під їх товщею внизу, на нашу думку, передають мінливе розпливчасте відображення осіннього місяця у воді.

Не менша вага припадає на сонористичні і квазі-алеаторичні прийоми, до яких, автор постійно звертається, прагнучи символізувати одне із своїх головних відчуттів – чи філософських категорій буття, втілених на рівні інтуїції – досконалості стану самозаглиблення, самоаналізу, постійного пошуку своєї індивідуальної місії в обрях світу. Звісно, що п'єса не позбавлена хвиль наростання і спадів, можна визначити в ній і кілька драматичних злетів до найвищих кульмінацій на більшій гучності **f** – проте драматургічний розвиток все одно рухається не векторно, а по колу, після кожного такого спалаху емоцій демонструючи незмінний плин води і вічність буття досконалої природи. Медитативність, рефлексивність, рух не назовні, а всередину себе, - ось основні параметри, що характеризують даний твір і надзвичайно переконливо передають той настрій, який втілений у поезії Лі Бо:

Встає осінній місяць,  
Відбившись у воді.  
На озері південнім  
Так тихо в самоті  
І лотос цей про смуток  
Розповісти б хотів,  
Щоб смутком пройнялася  
Душа моя, мій спів. [195]

Зображальність тут втілена не прямо, а опосередковано, саме так, як приписує канон «Юе цзи»: це та музика, яка очищає, спрямовує на правильний шлях (тобто, гасить надмір емоційного збудження, весь час повертає до стану споглядання) – і через плинність а водночас незмінність звукового образу водної стихії гармонізує думки і почуття людини із вічністю природи. Як і в поезії Лі Бо, основний настрій – це смуток, проте смуток шляхетний, піднесений, оскільки він координується із прекрасним таємничим осіннім пейзажем (співпереживання гармонії пір року).

Близька до неї за образним змістом і настроєм, як також і за трактуванням звукозображальності п'єса Чу Ван Хе «Відображення місяця». І знову слід навести асоціацію, відому кожному китайському школяреві, з легендою про смерть Лі Бо. Вважається, що він загинув, прагнучи спіймати відображення місяця в воді. Як видається, цю алюзію передає і композитор, оскільки загальний тонус музики більш напружений, драматичний, а перед кодою повертає увагу різкий і гострий «сплеск» на ff, після якого наступає катартичне розв'язання, втілене в ледь чутних «небесних» акордах у найвищому регістрі, як символ завершення земного життя.

Разом з тим в цій п'єсі, як і в попередній, виступають деякі елементи виразності, близькі до європейського імпресіонізму<sup>14</sup>.

Про близькість до імпресіонізму дозволяють нам говорити декілька факторів:

---

<sup>14</sup> Окремо зв'язкам китайської музики з європейським імпресіонізмом присвячена праця [154].

- замилування сонорними ефектами, які створюють певні барвні плями;
- занурення у барву звуку, тобто тривале перебування у одному регістрі – аж до тривання на одному звуці, що дозволяє насолодитись його колоритом;
- плинність музичного розгортання, підкреслено повільний процес переходу від одного тематичного зерна до іншого, зосередженість саме на цих моментах «перетікання»;
- тембральні переливи та споглядальний характер тематизму при відсутності яскравих контрастів, за винятком вищезгаданої прикінцевої кульмінації

Для цієї частини характерне доволі широке коло тематичних комплексів, які немовби непомітно перетікають один в другий. В основі побудови головної теми лежить принцип строфічності, послідовне нанизування в єдиний ланцюг стислих тематичних утворень-мотивів, які вкладаються в цілісність безперервного розгортання. Втілення звукозображальності тут більш опосередковане, ніж у попередній п'єсі, і це, очевидно, має своє пояснення і в ширшому «асоціативному полі»: крім суто пейзажної звукозображальності, образу досконалої природи, ще й історично-конкретна подія, позначена глибоким трагізмом.

Проте і в цьому творі символ водної стихії, плинність, неперервність перетікання музичної лінії має той самий канонічний смисл: вічність часу природи – миттєвість, тендітність короткого часу людського життя, що розчиняється у світовому океані.

Звукозображальність в китайській фортепіанній музиці виявляється надзвичайно поширеним прийомом у системі виразових засобів. Якщо порівняти роль, значення, та навіть саму частотність використання звукозображальних прийомів у китайській та європейській музиці, виявиться, що східний тип мислення не тільки набагато більше тяжіє до звукового зображення, синестетичного спрямування асоціацій і рефлексій, породжених музичним твором, а тому і значно частіше його використовує, але й трактує

глибше, створюючи своєрідний багатовимірний вербально-інтонаційний символ, сповнений глибокого філософського та етичного змісту. Китайській музичній звукозображальності виявляється непритаманним доволі поширений в європейській традиції (особливо в добу бароко) картинний, конкретно спрямований на відображення якогось природного чи механічного явища, тип звукової імітації. За кожним зображальним прийомом та елементом в китайській інструментальній, в тому числі й фортепіанній, музиці криється ряд прихованих підтекстів і «мікросмислів», які можна досягнути, лише вловивши тонкий та нерозривний зв'язок інтонаційного образу і відображуваного явища, закодованого у програмному слові.

Розглянемо ще кілька характерних прикладів програмних фортепіанних п'єс, пов'язаних із звукозображальністю як способом відображення світу природи в музиці.

Першою п'єсою обрано мініатюру «Метелики пурхають» з циклу «Веселі канікули» Дінь Шанде. Взагалі образ барвистого метелика, що ширяє у височині, – дуже популярний в європейській програмній тематиці, особливо в творах для дітей: від А. Діабеллі до Р. Шумана, від Е. Гріга до О. Майкапара. Цикл Дінь Шанде загалом теж має дидактичне спрямування, призначений для юних піаністів.

Проте якщо зіставити трактування образу метелика в європейській і сучасній китайській музиці, виявляються відмінності європейської та східної мистецьких традицій. У всіх згаданих фортепіанних п'єсах європейських композиторів (як і в багатьох інших, аналогічних за змістом) асоціативний ряд, пов'язаний з метеликом, насамперед зосереджується у безупинному русі, часто умисне розкиданому по різних регістрах, в об'ємній фактурі. Рельєф мелодичної лінії примхливий і нерівномірний, наче відтворюючи траєкторію польоту метелика. Такий підхід втілює тільки і виключно звукозображальну природу картинної програмності, послідовно спрямованої на дитяче сприйняття.

Дещо іншими музичними засобами передає пурхання метеликів китайський композитор. В його трактуванні європейському слухачеві може видатись незвичним остинатність повторення тризвуків, тривале перебування в доволі вузькому діапазоні, щільність фактури, значна градація динаміки з кількома кульмінаційними підйомами до *f* і неодноразовими спалахами *sf* – все це не надто природно в'яжеться з легким помахом крил метелика. Проте в китайській філософсько-мистецькій традиції цей символ зі світу природи сприймається інакше, як було вище вказано в цитаті з притчі Чжуан-цзи. Звідси походить більша «матеріальність» його музичного втілення (світ природи і людина – єдині, тому легкість метелика може дещо «ущільнюватись» в людській уяві), а опора на пентатонний звукоряд безперечно вказує на національну природу інтонації.

Ще одним прикладом своєрідного відтворення образів природи в китайській фортепіанній музиці може служити п'єса «Долина відлуння» Хан Ху Вея. Ефекти відлуння теж постійно зустрічаються в європейській музиці ще від знаного хорового твору Орландо ді Лассо «Луна». Проте і в цьому випадку китайський автор своєрідно підходить до очевидного звуконаслідувального ефекту.

Ця мініатюра (вона містить лише 23 такти в темпі *Moderato*) побудована за принципом послідовного нанизування дво- і три-тактових мотивів, попарно з'єднаних так, що являють собою послідовність «звуковий сигнал – відлуння». Імітація природного відлуння досягається тими ж засобами, що й у європейській музиці, проте цікаво, *що* саме імітується і в якій послідовності. Традиційно всі мотиви та їх «ехо-версії» побудовані на пентатонному звукоряді, він і сприймається як наскрізний об'єднуючий стрижень. Проте самі мотиви в їх ланцюговій послідовності утворюють дуже цікавий додатковий ефект, який метафорично можна назвати «переміщенням звукового сигналу в просторі, його ілюзією». Тобто, у розвитку музичного матеріалу отримується не тільки ефект безпосереднього відлуння – коли другий, четвертий, шостий і т.д. дво- чи три-такт точно повторює перший, третій, п'ятий, але у значно тихшій

гучності *ppp*, до того ж *una corda*, – але й ефект мультиплікованого відлуння: початковий мотив вдруге проходить у злегка видозміненій версії (такти 5-7), піддається перенесенню до вищого на октаву регістру (такти 11-12), за завершення з'являється у ще одному перевтіленні, з більшою подрібненістю тривалостей (такти 15-17).

Головний виразовий ефект такого відлуння – мінливість основного звукового сигналу, його ілюзія, чи в гучнішому, чи в тихшому «ехо-варіанті». Ілюзорність, ірреальність образу підкреслюється і завершенням п'єси: в останніх тактах пасаж по звуках тієї ж пентатонної гами, на якій будувались всі мотиви, стрімко злітає вгору і розчиняється. В такому музичному прочитанні «відлуння» криється не просто імітація природного явища, а весь спектр прихованих асоціативних підтекстів, пов'язаних в китайській філософії і поезії з відлунням, - швидкоплинний спогад про минуле, яке не повернеш, межа між сном і явою тощо.

Особливий елемент у відображенні світу природи в мистецтві – це художнє переосмислення тих предметів чи явищ зі свого оточення, які мають для людини не тільки естетичну, але й екзистенційну цінність. Такі предмети і явища наділяються особливими рисами та їм присвячуються окремі ритуали, вони нерідко згадуються в національних міфах і легендах. Тож в цьому випадку можна говорити щодо художнього втілення таких природних образів про об'єднання всіх трьох концептосфер у єдину гармонійну систему ідеалів і цінностей.

Прикладом подібного типу програмності може служити п'єса китайсько-американського піаніста і композитора Сунь Їтянга (нар. 1939) «Танець зерна». В певному сенсі вона вкладається в умовний цикл його творів, які можна назвати «танці живої природи», до якого входять також «Танець весни» і «Танець мухи».

В поетичній метафорі «танцю зерна», не зовсім звичній для європейської культури, закладена типова для китайського світовідчуття символіка живої природи. Всі її елементи наділені тими ж якостями і можливостями, що й люди,

більше того, жива природа могутніша за людину, тому в китайських обрядах можна знайти немало прикладів, коли учасники ритуалу спілкуються з силами природи не тільки на рівних, а намагаються їх умилостивити, задобрити, щоби уникнути гніву стихій.

Фортепіанна п'єса Сунь Їтянга може бути за жанром визначена як токата. На це вказує весь комплекс виразових засобів: остинатна пульсація фігури супроводу, безперервний активний рух по типу *perpetuum mobile*, швидкий темп, динамічні наростання і спади, епізоди з репетицією одного звуку та ін. Проте ця звична для європейського слухача жанрова модель набуває інших смислових конотацій у трактуванні китайського композитора. Високий регістр (використаний діапазон першої – третьої октави), в якому розгортається безупинний токатний рух обрано з огляду на мініатюрність головного об'єкту – зерняток. Така буквальна звукозображальність має, як згадувалось вище, давню традицію в китайському мистецтві, є невід'ємним елементом національного художнього мислення. Картинність, прагнення якнайточніше передати програмний об'єкт музичними засобами виражається і в інших прийомах: вихідна фігура нижнього голосу, яка рівномірно обертається довкола своєї вісі, графічно втілює картину перевіювання зерна в колесі, так само як і спадаючі октавні стрибки, рівномірність руху ілюструють безупинні оберти віялки, через яку переходить зерно. Таким чином, прийомам з арсеналу європейської композиторської техніки Сунь Їтянг надає особливого програмного тлумачення. Завдяки яскравим картинним асоціаціям, породженим вербальною програмою, відбувається адаптація європейської системи виразності в образно-смислового полі питомої національної традиції.

Багатоманітність образів природи в тематиці китайської фортепіанної програмної музики свідчить про виняткову вагу цієї концептосфери в естетичному світогляді композиторів ХХ ст. та сучасних митців. Світ природи в його різних вимірах і образних уявленнях постає в інтонаційному полі китайської фортепіанної музики дуже переконливо і своєрідно. І в самій тематиці програмних творів, і в принципах вирішення програмного прототипу



музичними засобами можна начебто знайти багато спільного з європейськими традиціями у відображенні природи, передусім з романтичним та імпресіоністичним модусом. Універсальним образам природніх сил китайські митці надають інших (у порівнянні з європейськими) смислових підтекстів, сумірних з національною філософсько-естетичною традицією і збережених протягом тисячоліть.

Їх перевтілення у фортепіанній музиці, підкріплене вербально-поетичним чи живописним прототипом у програмі, свідчить про те, що і в межах освоєння європейських мистецьких норм і канонів китайські митці перш за все орієнтуються на власні ідеали і цінності, що становлять основу їх художнього світогляду.

### *3.2. Концептосфера обряду – глибинного ментального коду традиції та його дидактична складова.*

Надзвичайно важливий концепт програмної тематики фортепіанних творів китайських композиторів складають **ритуали і обряди** (нерідко спрямовані на моральне виховання молодого музиканта). Хоча основні філософсько-етичні та естетичні характеристики концептосфери ритуалів і обрядів розглядалась у попередньому розділі, видається доцільним навести кілька суто музично-теоретичних міркувань із давніх книг, які свідчать про виняткову увагу не лише до музики в цілому, але й до кожного її окремого елемента, то етично-смислового навантаження кожного тону, тембру інструменту чи ритмічної фігури. Ці характеристики доволі істотно відрізняються від прийнятих в європейській музичній естетиці принципів тлумачення елементів музично-виразової системи. Наведемо як приклад поданого твердження дещо докладніший і, з точки зору європейського читача, незвичний фрагмент розмірковувань про зв'язок музики з суспільством і політикою, вміщених в книзі «Юе цзи»:

«Перша нота гами (*гун*) означає властителя, друга (*шан*) - його слуг, третя (*цзюе*) - народ, четверта (*чжі*) - трудову повинність, п'ята (*юй*) – речі. Коли правильними є ці п'ять звуків, то музика гармонічна. Коли ж перша нота розстроєна, то звук грубий. Значить, князь зарозумілий. Коли розстроєна друга нота, то звук нерівний. Значить, чиновники недобросовісні. Коли розстроєна третя нота, звук сумовитий – народ незадоволений. Коли розстроєна четверта нота, звук жалісливий - трудова повинність надто важка. Коли розстроєна п'ята нота, звук обірваний – речей не вистачає. Коли ж розстроєні всі п'ять звуків, наступає всезагальна байдужість. Коли дійшло до цього, держава може загинути з дня на день» [40, с. 296].

Образ мудрого правителя, що наділяє своїх підданих найнеобхіднішим – в тому числі й музикою – представляє і Лао Цзи: «До того, хто представляє собою великий образ істини, приходять весь народ. Люди приходять, і він їм не заподіює шкоди. Він приносить їм мир, спокій, музику та їжу. Навіть мандрівник у нього зупиняється» [113, с. 26].

Наведені фрагменти свідчать, що музика мала велике виховне значення в давній китайській традиції, і навіть великі історичні та політичні переміни не могли порушити цього ментально закоріненого світогляду, в якому естетичні та етичні цінності музичного мистецтва поєднуються в єдину нерозривну цілість. В сучасному культурно-мистецькому просторі Китаю ритуальні корені національної музики і надалі залишаються надто важливими і відтак, перевтілюються також в програмних концептах фортепіанної творчості сучасних композиторів.

Як характерний приклад ритуально-традиційної програмної тематики у фортепіанній музиці варто стисло представити п'єсу, пов'язану з т. зв. «трудовою діяльністю» – не лише як із необхідною для життя, але й як виконанням ритуальної чинності, що відображено у вищенаведеній цитаті з «Юе-цзи». Це «Свято (або привітання) урожаю» Шань де Іня. П'єса доволі розгорнута та віртуозна, картина всезагального свята і урочистості втілена розмаїтими виразовими засобами. За формою «Свято урожаю» являє собою

контрастно-складову форму, наближену до сюїти, де зіставляються чотири епізоди, не пов'язані між собою тематично. Кожен з епізодів являє собою немовби ілюстрацію ритуального дійства.

Перший епізод побудований на повторенні пружної танцювальної ритмоформули, що супроводжує характерний активний мотив та ілюструє радісний танець на честь збору урожаю. В другому епізоді рух поступово ущільнюється, немовби захоплює у вихор танцю більше учасників, і завершується урочистими акордовими вигуками на **ff** в широкому просторовому діапазоні (від великої до третьої октави). Цей епізод плавно перетікає в наступний, який за семантикою і слідуванням обрядовій традиції має представляти театралізоване дійство виходу міфологічних героїв – покровителів урожаю і селянства, тих сил природи, яких люди повинні задобрити, щоби отримати багатий урожай, і водночас прогнати, відлякати ті темні сили, які можуть принести нещастя і неврожай. Композитор використовує тут як імітацію китайського народного ударного інструменту – гонгу, так і зображення різних типів руху: стрибків, стрімкої перебіжки тощо. Завдяки цим звукозображальним ефектам досягається доволі яскравий картинно-сюжетний образ.

Останній епізод, позначений як *Andantino cantabile*, завершує всю композицію умиротвореною подячною піснею. Фортепіанний виклад чітко розподіляється на виразну мелодію у верхньому регістрі – і супровід, який імітує звучання ще одного національного струнного інструменту, піпи, яким найчастіше і супроводжували спів. Таким чином, фортепіанна п'еса опосередковано відображає усе обрядове дійство, і незважаючи на узагальненість програмної назви, за драматургічним розвитком сприймається як сюжетна послідовність.

Розглянемо ще кілька зразків програмної фортепіанної музики, створеної сучасними композиторами Китаю, які підтверджують вищенаведену гіпотезу щодо пріоритетності етично-дидактичних цілей в їх художньо-естетичному концепті. Серед численних програмних назв, пов'язаних з природою чи

національними ритуалами, які наводились вище, особливе місце займають ті, які безпосередньо спрямовані на виховання певних моральних почуттів, підносять найважливіші етичні цінності. До групи таких етично-дидактичних творів відноситься зокрема п'єса «Прислухайтесь до мам, які відійшли у вічність» Чу Сишена.

Витримана в темпі *Adagio cantabile*, вона розпочинається символічною імітацією прозорого звуку дзвоників, що лунають здаля, неначе з висоти. Розлога мелодія, вступаючи безпосередньо за цим зачином в середньому регістрі, отримує виразний контрапункт в другій октаві. Протягом усієї п'єси мелодичний рух відбувається безперервно, то перекидаючись із нижнього регістру у верхній, то вступаючи в діалог, який метафорично можна назвати діалогом «земного і небесного». Композитор використовує ряд національно-характерних музично-виразових засобів для створення образу: пентатонні звукоряди, типові ритмоформули, що походять від співаної поезії, наближаючись до ритміки вірша в жанрі народних пісень «юефу», а також імітацію звучання народних інструментів, зокрема китайської лютні – піпи. Як відомо, в Китаї цей інструмент вважається даром небожителів, що передає людям красу і чистоту небесного храму.

Та незважаючи на національну характерність, у п'єсі можна знайти і ряд елементів виразової системи, притаманних для європейської фортепіанної музики. Конструктивність фактури дозволяє провести паралелі з «Мікрокосмосом» Бели Бартока, колористичність співзвуч і прозорість викладу – з імпресіоністичними візіями Клода Дебюссі. Для досягнення дидактичної мети дуже важливо й те, що п'єса викладена дуже зручно для дитячого виконання, буде зрозумілою і посилюючою для вивчення молодшими школярами. Тобто, важливий етичний «меседж» цього сучасного фортепіанного твору – повага до предків, спадкоємність поколінь, яка в китайській традиції належить до підвалин національного світогляду – тут передається в привабливій і доступній формі.

Водночас ця п'еса, як і ряд інших фортепіанних опусів сучасних китайських композиторів, містить не лише етичне, морально-виховне дидактичне спрямування, але й в рівній мірі націлена на виховання в майбутньому добрих професійних музикантів – представників своєї національної культури, її репрезентантів на світових сценах.

Серед суто професійних завдань варто відзначити плавне ведення мелодичної лінії, непомітне передавання мелодії з однієї руки в другу, здатність звукоімітації (особливо на початку – дзвіночків), тонку градацію динамічних нюансів.

Як слушно відзначає Катерина Івахова, звертаючись до прояву дидактичного концепту у фортепіанній творчості Мирослава Скорика для дітей, «слід чітко усвідомлювати, що дидактична складова, крім загальногуманістичної, має також конкретну професійну спрямованість. Адже крім розвитку емоційної сфери, впливу на інтелектуальний потенціал та психолого-етичної корекції, музика, особливо призначена для педагогічного репертуару, спрямована на формування спеціально-музичних, в даному випадку, фортепіанно-виконавських навичок і вмінь. Таким чином, дидактичні вектори більшості музичних артефактів спрямовані як на особистісний, так і на професійний вимір розвитку особистості. Обидва ці вектори, однак, не протиставляються, а навпаки, гармонійно взаємодіють і взаємодоповнюють один одного. Адже в процесі активного освоєння музики, тобто через навчання гри на будь-якому інструменті, співі, участі в ансамблях, колективах тощо, паралельно здійснюється психоемоційна корекція, причому виразніша, ніж при пасивному слуханні творів, оскільки задіює індивідуально-креативний компонент, і водночас здобуваються навички професійного виконання»[45, с. 41]. Це твердження, що стосується української сучасної музики, так само абсолютно слушне відносно до китайської фортепіанної творчості.

Звісно, при тім враховується національна специфіка прояву дидактичної спрямованості фортепіанних творів, як це помічаємо в наступних аналізованих творах. На першому місці варто поставити національно-патріотичні цілі

(оскільки нерідко такі твори знайомлять з музичними традиціями різних регіонів, відкривають перед учнями багатоманітність їх духовних здобутків). Для підтвердження поданої гіпотези зупинимось ще на двох п'єсах, на нашу думку, вельми показових з огляду на обрану тему. Вони входять у мікроцикл Шан Тона «Пісні з регіону Внутрішньої Монголії»: «Пісня співчуття» і «Пісня дружби». Названа етична тематика творів, в будь-якій культурній традиції важлива і бажана, набуває особливого значення, якщо врахувати історичну долю цього багатостраждального регіону.

Протягом багатьох віків населення цього краю вело боротьбу за незалежність як від Китаю, так і від Великої Монголії, в зв'язку з чим зазнавало великих жертв, втрат, оскільки переходило від однієї влади, однієї державної підпорядкованості до іншої. Тому «співчуття» і «дружба» в умовах постійного самозахисту природно стали центральними поняттями етичного світогляду мешканців Внутрішньої Монголії і знайшли свій вираз у регіональному фольклорі [152, с. 212 - 214].

«Пісня співчуття» побудована як декламаційно-імпровізаційна сцена з вільним розгортанням тематичного матеріалу (показовим є змінність нерегулярних метрів протягом твору, а на початку - щотакту:  $9/4 - 10/4 - 14/4 - 7/4 - 10/4 - 6/4 - 2/4$  і т.д.). Основним принципом розвитку є протиставлення декламаційної мелодичної лінії й інструментального програшу, що підсилює експресивність загального настрою. Композитор ґрунтується тут на імітації театралізованої співочої манери, оскільки в китайському національному театрі прийнятий вільний природній перехід від співу до розмовної мови, яка однаково поширена і в драматичних виставах, і в ритуалах, і в китайській опері [153, с. 97]. З іншого боку в епізодах, названих «програшами» значну роль відіграє наслідування національної інструментальної музики, зокрема з використанням ефектів, притаманних виконанню на старовинному струнному інструменті цисяньцинь з підтримкою ударних (складна дисонуюча вертикаль, на основі якої розгортається мелодична лінія, нагадує не темперовану звучність ще одного знаного національного інструменту – гонгу).

Якщо врахувати, що в китайському театрі оркестрові епізоди посилюють експресію виразу, наголошують емоційне напруження моменту, то Шан Тон у цій фортепіанній музиці послідовно створює атмосферу драматичної піднесеності, схвильованості, яка становить «об'єкт співчуття». А коли ж настає катарсис, тобто художньо осмислений у звуковій палітрі п'єси прояв самого співчуття, співпереживання?

Автор вирішує цю образну колізію яскраво і рельєфно. Після останнього проведення декламаційної мелодичної фрази суто інструментальний епізод поступово втрачає гучність і так само, «сходінка за сходінкою», опускається додолу, чотирма тривалими заключними акордами підводячи підсумок твору. Композитор опосередковано втілює стан співчуття так, як це прийнято в китайській традиції, як в музиці, так і в поезії. Цю п'єсу можна порівняти з рядками славетного поета Лі Бо: «Дивна ця година... громадається шовкові хмари... хотів би подарувати це все тому, хто за далеким небокраєм; з тим, про кого думаю, нам не зустрінеться більше... в горі й надії дивлюся туди... північний вітер в обличчя» [195].

Наступна п'єса – «Пісня про дружбу» - побудована за зовсім іншими принципами, хоча теж опосередковано апелює до традиції китайського національного театру. Проте за типом викладу, за характером тематизму, жанровими моделями вона наближається до музики в політичному театрі 40-х – 60-х років ХХ ст., коли давня ритуальна музично-театральна традиція поступилась місцем «революційній доцільності» і масовому політично-агітаційному театрові. Тому і в «Пісні про дружбу» Шан Тона відзначаємо більше пружний пульсуючий маршовий ритм, притаманний масовим пісням того часу, відносно простіші мелодичні звороти, що легко можуть виконуватись великою масою людей. У порівнянні з попередньою п'єсою, ця частина мікроциклу за арсеналом використаних виразових засобів набагато простіша, зорієнтована на демократичність сприйняття, широке коло виконавців і слухачів.

Проте не обов'язково трактувати «Пісню про дружбу» лише в асоціативному ряду з національним театром певного історичного періоду. Можна провести тут й іншу паралель – з дитячими ігровими піснями *йо сі ге*, в яких обігруються національні ритуали, але разом з тим залишається простір для дитячої фантазії. Тоді простота, ясність викладу, пружний енергійний ритм, чіткі мелодичні звороти будуть дуже доречними у своєму спрямуванні на дидактичну мету: показати юним піаністам радість дружби та піднесеність настрою поруч з другом [149, с. 335].

З позиції формування професійного піанізму обидві частини «Пісень з регіону Внутрішньої Монголії» Шан Тона написані доцільно й спрямовані на виховання різних навиків: почуття змінної метроритміки у поєднанні із широким просторово-колеристичним об'ємом фактури, здатність «дослуховувати» кожне співзвуччя, кожную ноту – у першій п'єсі, відчуття чіткої ритмічної пульсації, зміну типів фактури, передавання мелодії з однієї руки до іншої – в другій.

В тому ж ключі виховання національно-патріотичних почуттів, але виражених вже не так безпосередньо, як у вище проаналізованих п'єсах, а в більш опосередкованому змістовному ряді, варто розглянути «Перший танець Сіньцзяна» Дінь Шанде. Тут передусім слід з'ясувати культурно-історичні передумови танцювального мистецтва провінції Сіньцзян. Вона належить до тибетського ареалу, в даний час належить до Сіньцзян-Уйгурського автономного району. Ця територія відома кожному китайцеві своєю надто драматичною і кривавою історією, та поруч з тим – багатоманітністю культурних та релігійних традицій. Композитор тут орієнтувався на давній ритуальний танець *цям*, що має релігійну символічну основу виконується ченцями і ламами, має своєрідний сюжет, оскільки всі учасники танцю з'являються в масках. Танець супроводжується інструментальним ансамблем, в якому головне місце відводиться народним інструментам (ударним та духовим) [144, с. 112 - 114].



Композитор демонструє в цьому творі вельми цікавий і переконливий синтез європейської музичної мови та національної фольклорної основи. Хоча, як відомо, Дінь Шанде ніколи не був прихильником надто радикального експериментаторства, однак, якраз у цьому конкретному творі помічаємо дещо сміливіші гармонічні звороти, емансипацію дисонансу, побудовану на вертикальному нашаруванні мелодичних ліній. Очевидно, такий вибір музично-виразових засобів пов'язаний з прагненням композитора передати дух фольклорного дійства. За стилістичними характеристиками музична мова «Першого танцю Сіньцзяну» нагадує почасти іспанські фольклорні опуси М. Равеля, почасти – неофольклоризм І. Стравинського з опорою на архаїчні обрядові пласти. За формою ж танець наближається до поемності або рапсодичності, оскільки основним принципом побудови стає тут зіставлення контрастних епізодів, кожен з яких відповідає окремому фрагменту ритуального дійства *цям*.

Хоча сама тема танцю витримана в типовому для китайської музики пентатонному звукоряді:  $e - g - a - h - d$ , як також на остинатно повторних ритмічних фігурах (що абсолютно відповідає канонічному музичному супроводу танцювального дійства *цям*), фортепіанну інтерпретацію ритуальної мелодії не можна вважати стислою обробкою. Адже вже у вступі до мелодичної теми та в партії лівої руки, яка акомпанує мелодії, згадане остинато вкладене в хроматичне дисонуюче арпеджіо, в якому основним інтервалом є велика септима + мала секунда. Саме ця інтервальна послідовність виступає наскрізним об'єднуючим стрижнем всієї п'єси, надаючи загальному характеру звучання певної герметичності, статичності в динаміці. Такий образний ефект цілком відповідає канонічному – герметично замкнутому і повторюваному з року в рік, зі століття у століття ритуальному дійству. Цей же колоподібний, замкнутий у часі й просторі графічний знак – напрям руху – притаманний і самому викладові теми, через що створюється ще один типовий для національної художньо-естетичної домінанти образ символ «вібруючої матерії».

Відповідно до цього провідного модусу розвивається танцювальна тема у ланцюзі послідовних епізодів. Спочатку характер теми змінюється завдяки переміщенню у вищий регістр, приглушеній динаміці та контрастному типу фактури (зіставлення чоловічого – жіночого образів). Потім стихія танцю стає все стрімкішою, активнішою, з'являються імітації багатьох різноманітних танцювальних рухів: підстрибування, притупування, обертання, завмирання – причому на триваліших зупинках мелодичної лінії її компенсаторно доповнює звучання «інструментального ансамблю». Дінь Шанде імітує натуральні строї інструментів завдяки гронам дисонуючих секунд.

Цікаво вирішене завершення танцю. Після поступового наростання і осягнення кульмінації головна тема немовби розчиняється у прозорих діатонічних арпеджіо (на звуках того ж пентатонного звукоряду) у найвищому регістрі, в той час, як партія лівої руки проводить ту ж тему в інверсії. Цей рефлексивний епізод за сюжетом обряду *цям* відповідає дуже важливому його моменту: лама, який поважно рухається у супроводі оточуючих його ченців, займає своє почесне місце і занурюється у роздуми, під час яких ніхто не має права його потривожити: він обдумує свій вердикт, який виголосить по хвилиній задумі під радісні вигуки всіх, хто зібрався на свято. Дарма, що цей вердикт всім добре відомий і незмінно повторюється щороку – верховне божество ласкаве до мешканців краю – його кожного разу належить сприймати як велике одкровення. Це святкове гучне й урочисте завершення дійства теж рельєфно відображене у останньому епізоді «Першого танцю Сіньцзяну» Дінь Шанде.

В руслі програмної тематики зазначеного дидактично-виховного концепту, спрямованого на формування національного етичного ідеалу, можемо розглянути ще один твір Дінь Шанде – його дитячий цикл «Веселі канікули». Всі дослідники його творчості слушно вказують, що у фортепіанній творчості Дінь Шанде доволі важливою є «тема дитинства». Два опуси спеціально адресовані дітям: сюїта «Веселі канікули» (ор. 9) і 8 дитячих фортепіанних п'єс (ор. 28). Крім того, ще п'ять творів (5 опусів) по рівню

складності, по характеру образності можуть бути віднесені до педагогічного репертуару. При цьому суттєво, що чіткої межі між творами для дітей і для дорослих у Дінь Шанде немає [143, с. 23-24].

Кожна з п'єс циклу «Веселі канікули» має власну програмну назву і пов'язана з однією з двох образно-тематичних ліній, що належать до вказаних вище концептосфер: природою чи національними дитячими іграми як частиною ритуально-звичаєвого укладу.

Одна з них – «Метелики пурхають» - вже розглядалась у попередньому підрозділі у зв'язку з концептосферою природи. Але оскільки загалом наскрізною змістовною лінією циклу є відображення світу дитинства, а відтак в ньому панує дидактична спрямованість, розглядаємо його в підрозділі, присвяченому тематиці ритуальної програмності, адже дитячі ігри в китайській традиції завжди були початковим етапом навчання ритуальних канонів і вельми часто містили елементи «дорослих» звичаїв.

Як зазначає в дисертації, присвяченій творчості композитора, У На, «творам Дінь Шанде властива об'єктивність художніх відтворень – навіть в найменших музичних формах він прагне відобразити не стільки швидкоплинне (бачення природи і світу – Лу Цзе), скільки «повторюване», «вічне», неперехідне, стійке. За цим стоїть, звісно, тривалий зв'язок з традицією світосприйняття і світогляду, який коріниться в культурі даосизму і пронизує собою всі рівні духовних проявів, всі китайські мистецтва. Водночас його фортепіанні твори вирізняє «комунікативність», своєрідна «привітність» тону, безпосередність, ліризм, гармонічність емоціонального строю, мелодичність. В них яскраво виражена схильність до роботи з малими формами і прагнення до їх прецизійного опрацювання» [126, с. 6].

Стилістика поданого циклу, як і більшість творів, написаних Дінь Шанде для фортепіано з дидактичною метою, природно поєднує принципи побудови європейських «дитячих альбомів», головно романтичних композиторів ХІХ ст. (Р. Шумана, П. Чайковського) з елементами китайської фольклорної мелодики, передусім її характерної ритмоінтонації та деяких жанрових моделей.

Програмність видається в такому циклі неодмінною складовою образного змісту, оскільки спрямована на виховання певних етичних устоїв майбутніх громадян, зокрема на неодмінне в китайській традиції розуміння єдності людини з природою. Ігрові сценки та образи природи подаються композитором у спосіб, доступний для дитячого сприйняття, розрахований передусім на активізацію моторно-динамічного стереотипу юного піаніста (коли дитині захочеться не просто її заграти, а й відстукувати ритм п'єси або самому рухатись під цю музику).

Коротко представимо образний задум циклу та його конкретне музичне рішення на прикладі першої п'єси. Її програма «В село» пов'язана з ідеєю вільної праці на землі, яка постійно культивувалась в Китаї, особливо в середині ХХ ст. Вона укладена в тричастинній репризній формі, її наскрізною лінією виступає розмірений безупинний рух, що імітує рівномірне обертання коліс. Якщо згадати про навчання композитора в Парижі в класі Наді Буланже, а відтак природний зв'язок Дінь Шанде з французькою композиторською школою, зокрема з А. Онеггером, то цей типовий урбаністичний штрих – звукозображення механістичного руху – цілком доречний як з огляду на його природність для дитячого сприйняття, так і в рамках «обережного впровадження інноваційних прийомів», на яке вказує вище вказаний дослідник У На.

Водночас в п'єсі виразно проступають національні риси музичної мови: опора на пентатонний звукоряд, ритмічні фігури тріолей, що нерідко виступають в китайських піснях, імітація перебирання струн на піпі – одному з найдавніших і найпопулярніших китайських струнно-щипкових інструментів, на якому вчився в дитинстві грати і сам композитор. Тому урбаністичний ефект наслідування їзди на різних видах транспорту, який зустрічається, наприклад, у відомому фортепіанному циклі «Прогулянки» Ф. Пуленка, тут опосередковується вишуканим колоритом імітації китайського народного інструменту та типовою для національної системи музичної виразності ладотональною сферою [див. до того: 234].

Середня частина п'єси «В село», хоч і зберігає загалом той самий тріольний пульс, який експонувався в експозиції, контрастує з крайніми розділами більш жвавим темпом, зростанням гучності, перенесенням викладу у вищий регістр. Кілька разів рівномірний плин розповіді переривається раптовими сплесками хроматично забарвлених щільніших акордів, немовби виражаючи безпосередність дитячого захоплення природою і піднесеність переживання нових вражень.

Отже, в своєму дитячому циклі Дінь Шанде представляє доволі типову для китайської дидактичної традиції морально-етичну модель, підкреслену програмою, як, наприклад, казково-фантастичні уявлення дитини у спілкуванні з природою («Метелики пурхають») чи позитивні почуття від поїздки на село («В село»).

Ще одним прикладом втілення зазначеної тематики у дитячому фортепіанному мистецтві, пов'язаним із ритуально-звичаєвою традицією Китаю, може служити цикл «П'ять юнаньських пісень» Ван Цієнджонга (нар. 1933). Він, як і деякі інші, представлені у підрозділі твори, спрямований на дидактичні цілі, проте використовує для цього регіональні джерела. Як відомо, китайська культура має багато регіональних відгалужень, які, хоч і вписуються в загальну національну традицію, проте своєрідно інтерпретують основні філософські та естетичні засади художнього світогляду, в тому числі й згадані концептосфери. Морально-етична спрямованість багатьох ритуальних обрядових звичаїв, виражається в програмній тематиці фортепіанних творів, стисліше пов'язаної з певним регіональним фольклором. Оскільки композитор не лише від 60-х років викладає в Шанхайській консерваторії фортепіано та теоретичні дисципліни, але й активно збирає фольклор в різних регіонах Китаю, записує й опрацьовує народні пісні й танці, а потім на їх основі створює власні композиції, то такі зв'язки у його творчості видаються цілком природними [120, с. 478 - 483].

До числа таких творів, які розглядаються в руслі загальної морально-виховної тематики китайської фортепіанної музики, належить і цикл Ван

Цієнджонга. Попередньо варто зазначити, що провінція Юанань має ряд особливостей музичної традиції і деякі прикметні риси фольклору. Саме їх прагне розкрити композитор, що є уродженцем цієї провінції. Цикл «П'ять юнанських пісень» адресований в першу чергу юним піаністам, котрі лише починають опановувати мистецтво гри. З цією метою пов'язана відносно простіша фактура обробок регіональних пісень для фортепіано, ясна прозора побудова, стислість викладу, зрозумілі, цікаві для дитячого сприйняття програмні образи творів, запозичені з пісенного юнанського фольклору. Автор обирає вельми розмаїті за тематикою і жанровим змістом зразки, які природно входять у коло інтересів юного музиканта. Загалом відзначаємо тут аналогічний до європейських дидактичних збірок принцип укладення окремих частин.

Перша п'єса «Дівчина прямує до міста» ґрунтується на мелодії пісні, в якій розповідається про юну дівчину, що повинна залишити рідне село, близьких і друзів, і вирушає до праці у велике місто. Сам цей процес був надто добре відомий поколінню кінця 60-х – початку 70-х років, коли Китай швидко урбанізувався після закінчення «культурної революції» в 1976 р. і молодь масово виїжджала із сіл. Сама мелодія народної пісні розташована на пентатонному звукоряді d – e – g – a – c, її найприкметнішою виразовою особливістю є доволі примхливий синкопований ритмічний малюнок, що, очевидно, втілює схвильовані почуття юної героїні, котра вирушає в далекий незнайомий світ.

Композитор, слідуючи за поетичним змістом, розкриває деякі найважливіші підтексти поетичної фабули. Основним є звукозображальне відтворення «дороги», а властиво, концепту «шляху» - центрального поняття Дао, що становить філософсько-етичний фундамент всієї духовної традиції Китаю. У спрямуванні на дитяче сприйняття композитор показує «дорогу» розмаїтими звукозображальними засобами. Вони торкаються передусім імітації руху, звукозображення фігури, що поступово віддаляється. Якщо на початку п'єси мелодія вміщена в середньому регістрі, звучить ясно і «наближено», то

вже в наступному восьми тактовому періоді, після імпровізаційного п'ятитактового програшу *rosso rubato*. Цей мікроепізод може трактуватись як символ «переступання порогу» або «першого кроку», який найважче зробити тому, хто вирушає у далеку дорогу. В другому повторенні тема переноситься вище, в другу октаву, супровід лівої руки стає активнішим, дробиться на менші тривалості. Нисхідна спрямованість динамічної лінії – від *tr* на початку п'єси до *pp* наприкінці, поступове «вигасання» руху – теж сприяє створенню ефекту віддалення, кроків, що поступово стихають вдалині.

Емоційні відтінки схвильованості, неспокою, сумніву, які в самій мелодії передаються спадаючими закінченнями фраз та синкопованою ритмікою, додатково підкреслюються композитором експресивними хроматичними ходами в 10 – 11 тактах, найбільше ж – виразною інструментальною інтермедією в тактах 15 – 20, яка «розбиває» загалом рівномірний плин розвитку накладанням тріолів на витриманий вісімковий рух. Якраз ритмічна свобода, схильність до метроритмічної імпровізаційності, подолання мірності руху є типовим для юнанського регіонального фольклору, а в цьому випадку досконало співпадає з образом фортепіанної п'єси.

Таким чином, вже перша п'єса дитячого циклу Ван Цієнджонга свідчить про відповідність тематики тим етичним принципам, які історично склались як необхідні для дитячого виховання. Адже основним «меседжем» п'єси є представлення того, як з пошаною до традицій переходити у самостійне життя, покидаючи батьківський дім. В самій же музичній мові композитор користується арсеналом тих засобів, які рельєфно втілюють звукозображальний і водночас символічний образ: ходу дорогою, що має як безпосередній вираз, так і прихований підтекст.

Друга п'єса «З братом» теж піднімає надто істотні для китайського традиційного світогляду тему родини як найвищої цінності. В поетичному тексті пісні йдеться про гордість маленької дівчинки з того, що в неї є сильний старший брат, про її радість у спілкуванні з ним. На цей піднесений настрій вказує і жвавий рух, доволі швидкий темп, авторська ремарка *molto sentito*

(дуже чутливо). Натомість вказівка *dolce espressivo* щодо способу виконання, подана в першому такті, вимагає жіночої м'якості і делікатності інтерпретації. Основним принципом розвитку п'єси є повторність вихідного тематичного зерна, розташованого на звуках пентатонного звукоряду: *cis – e – fis – a – h*, в процесі розгортання видозміненого в кількох варіантах, у фактурному розташуванні супроводу. Куплетна форма п'єси – три варіантні повтори основної теми – представляє основний образ неначе в різному «освітленні»: спочатку піднесено, динамічно, в другому куплеті – майже тотожно, лише з невеликими колористичними «розцвічуваннями» теми у супроводі, натомість третій куплет більш суттєво видозмінює основний тематичний матеріал, підносить мелодію у вищий регістр, немовби в ірреальну сферу спогадів. Таке трактування вочевидь пов'язане зі словами: «Коли я згадую свого брата, я відчуваю щасливою з думкою про нього».

Третя п'єса «Згадуємо мелодію» пов'язана з вельми популярною в Китаї грою, що виникла в давню епоху, але зберегла своє місце в дитячому вихованні і сьогодні. В ній знані народні дитячі мелодії супроводжуються відповідними рухами (можна навести порівняння з відомою українською піснею-грою «Подольночка»). Гра полягає в тому, щоби почувши знайому мелодію, правильно вгадати, якими танцювальними чи ігровими рухами її слід супроводжувати. В даному випадку це пісня, яка – за відомим дітям змістом – супроводжується стрибками і перебіжками з одного кінця в інший. З цим пов'язані і жанрові асоціації, які викликає тип викладу даної п'єси, дещо наближений до європейського скерцо [112, с. 336].

Окрім жвавого руху – «перебіжок» - композитор імітує також підстрибування, моменти «завмирання», «втечі» і т.д. Окрім звукообразних ефектів, покликаних створити синестетичні відчуття між слуховими і моторно-руховими враженнями, п'єса спрямована і на виховання відповідних піаністичних навичок, зокрема опануванню штриха *staccato* і дрібної моторики.



Дві останні п'єси належать до складніших як з огляду на засоби виразності, так і за змістом, вимагають від юних піаністів глишого розуміння музичної рефлексії, делікатного, але і достатньо глибокого туше, здатності «затримати мить» в інтерпретації. З них четверта п'єса, в якій не розшифровується назва пісні і її текст, а просто вказується «Народна пісня», належить до кола китайської пісенної лірики. Вона відзначається широким діапазоном, вишуканістю фактурних і гармонічних прийомів. Пісенна мелодія, яка традиційно вкладається в пентатонний звукоряд, настільки вибагливо оплітається арпеджійованим орнаментом і збагачується хроматичними ходами, що іноді майже губиться у цьому густому фактурному мереживі. Вона дещо нагадує китайську багатофігурну гравюру, в якій окремі деталі не тільки вельми детально виписані, але й в цілості творять багату колористичну композицію.

Автор застосовує тут ряд виразових прийомів, які свідчать про його опанування європейською композиторською технікою ХХ ст. До сучасних прийомів належать, м. ін. емансипована тональність, уникання сталої ладотональної опори, хоча два бемолі при ключі умовно вказують на g-moll (це чи не єдина п'єса в циклі, де звукоряд семиступеневий, як у європейських тональностях, а не п'ятиступеневий, як в пентатоніці). Тональність частково «розшифровується» завдяки частішій появі звуку g як басової опори. Авторська ремарка *sonoro* теж вказує на рефлексивно-колористичний образ, доволі наближений до імпресіоністичного звукопису, хоча – як і в більшості творів подібного типу образності – говоримо тут про специфічний китайський варіант імпресіонізму.

Остання п'єса циклу «Мелодія дракона світла» задля своєї програмної тематики буде розглянута в наступному підрозділі, присвяченому міфологічній концептосфері.

Відповідає концептосфері ритуалів і обрядів, згортаючись на їх прояв у дидактичній сфері, й інша п'єса того ж композитора Ван Цієнджонга «Звертаючись до почуттів». Вже саме формулювання програми може видатись

європейському слухачеві доволі дивним чи принаймні невикінченим: адже коли звертаються до почуття в західній культурі, то неодмінно розтлумачують, до якого саме з почуттів скероване таке звертання – до ніжних чи патріотичних, до почуття обов'язку чи почуття сорому, чи до будь-якого іншого, але завжди окресленого в своїй сутності. Якщо ж вже в назві чи в тексті зазначаються просто «почуття» без їх точнішого розшифрування, то зазвичай йдеться про любовні, ліричні почуття, оскільки саме це узагальнююче слово може служити синонімом особистих переживань.

Зовсім інакше характеризується подана програма в китайській культурній традиції, згідно з якою композитор представляє ті почуття, які дозволені, припустимі для гідної шляхетної особи. Така особа, за Конфуцієм, повинна добре опанувати «дев'ять речей: про те, щоб бачити ясно; про те, щоб чути чітко; про те, щоб його обличчя було привітним; про те, щоб його вчинки були шанобливими; про те, щоб його мова була щирою; про те, щоб його дії були обережними; про необхідність пам'ятати про наслідки свого гніву; про необхідність пам'ятати про справедливість, коли є можливість – отримати користь» [108, с. 350].

Саме цей стан рівноваги, стриманості і спокою і намагається передати музичними засобами Ван Цієнджонг, таким чином осягаючи кілька цілей: утверджуючи в свідомості юних піаністів і їх слухачів традиційні національно-духовні ідеали; вибудовуючи зв'язок між найбільш доцільним і гармонійним емоційним станом та його музичним вираженням; привчаючи початкуючих музикантів до розгорнутих форм, побудованих на зміні контрастних різнохарактерних епізодів. В обраному до втілення програмної тематики підході ще раз констатуємо значний вплив власної педагогічної практики композитора, що здобув професійну освіту в одній з найстарших та найавторитетніших китайських консерваторії – в Шанхайській консерваторії [167].

Як і в попередньому дидактичному циклі, в цій п'єсі помічаємо майстерне застосування різних прийомів розвитку – окремі поліфонічні

фрагменти, роль імітаційності, варіантні видозміни основного тематичного ядра, а також продуману побудову фактурної тканини, вишукані колористичні ефекти тощо. Якщо розглянути окремі елементи виразової системи п'єси «Звертаючись до почуттів», що за формою може бути трактована як фортепіанна поема, побудована на засадах монотематизму (кожний наступний епізод містить варіантні перетворення основного тематичного ядра). Представимо схематично послідовність епізодів у контрастно-складовій формі п'єси:

$$A - A_1 - B - C - A_2 - C_1 - A_3 - C_1$$

Розглянемо детальніше кожен з епізодів-почуттів п'єси Ван Цієнджонга. Перший найтриваліший епізод (за схемою об'єднує фрагменти  $A - A_1$ ) репрезентує найважливіше і найбільш гідне шляхетної особи почуття: мужність, енергію, цілеспрямованість. Цей емоційний образ втілюється за допомогою доволі традиційних засобів – активного маршового поступу у рівномірному русі вісімками, виключно діатонічних послідовностей, значній динамічній амплітуді, виразним хвилям динамічного наростання від  $p$  до  $f$ , акордовим опорам, розкладеним у широкому діапазоні і т. д. Початковий мотив вже тут зазнає певного розвитку, таким чином підготовляючи появу контрастного емоційного стану.

Другий епізод поступово народжується в надрах попереднього, можна припустити, що він символізує задуму і зосередженість, вказану Конфуцієм рівновагу, яка повинна зберігатись у будь яких активних діях. Невипадково композитор використовує тут той самий мелодичний мотив, що й у першому епізоді, проте він набуває цілком іншого смислового навантаження. Перенесене у нижчий регістр, головне тематичне зерно викладається у імітаційно-поліфонічній фактурі, завдяки чому переосмислюється у стримано-рефлексивному ключі.

Наступний епізод складає доволі істотний контраст до попереднього і репрезентує ще одну музичну трансформацію «почуття», яке в китайській філософії належить до найвищих доблестей: здатності до подолання внутрішніх

сумнівів, до перемоги над собою, прояв тієї ж мужності, що була експонована в першому епізоді, проте на цей раз здобутої у боротьбі із зовнішніми та внутрішніми перешкодами. Типова для розгорнутих європейських поемних форм доби романтизму крещендуюча драматургія із завершальним апофеозом – на потужному звучанні повнозвучних акордів, з поступовим заповільненням, типовою остинатною повторністю басових опор, тоніко-домінантовими гармонічними зворотами – в китайській музиці осмислюється дещо в іншому ключі.

Якщо в європейському світовідчутті подібна драматургічна логіка об'ємних контрастно-складових форм в змістовному плані виражається знаменитим афоризмом «через терни – до зірок!» (*per aspera ad astra*), то інший сенс вкладає в таку драматургічну послідовність митець, вихований на засадах китайської філософії й етики. Він акцентуватиме у музичному втіленні категорії «почуття» насамперед досягнуту рівновагу як національний канон найвищої духовної вартості, яку слід у собі розвивати і наслідувати від учителів. Те, що автор використовує для цього багатий арсенал європейських музично-виразових засобів не змінює образно-сислової сутності обраного програмного концепту.

Так, наприклад, у фактурі Ван Цієнджонг демонструє опанування різноманітними прийомами розташування музичного матеріалу, типовими передусім для блискучого романтичного піанізму. В гармонічній мові іноді помітне подолання традиційного тонального мислення, що проявляється у застосуванні дисонуючих співзвуч нетерцової структури, без тональних розв'язань, хоча загалом стилістика твору доволі традиційна. Очевидно, дидактична спрямованість твору спонукала автора дотримуватись зрозумілішої музичної мови. Адже навчання на європейському інструменті, із перевагою європейського класичного та романтичного репертуару природно передбачало засвоєння всього компендіуму виразових засобів, притаманного цим стилям. І так само зрозуміло, що китайський митець намагався синтезувати його з національною мелодичною та метроритмічною основою, наблизити до

національних етичних та естетичних ідеалів. Ці цінності та ідеали китайські композитори завжди прагнули виразити, звертаючись до молодшої генерації музикантів, що помітно у більшості програмних фортепіанних творів педагогічного репертуару.

Таким чином, у проаналізованих п'єсах досягається доволі органічна взаємодія художньої і дидактичної складової, а з позиції виховного спрямування музики – послідовне дотримання як морально-етичних, так і суто професійних засад п'єс, призначених для сприйняття та інтерпретації молоді аудиторії, тих юних виконавців, що ставлять перші кроки в опануванні європейського інструменту. Важливу роль у цьому процесі відіграють елементи національного фольклору, який як для самих представників китайської нації, так і для іноземців, які знайомляться з однією з найстаріших культур в історії цивілізації, осмислюють його неповторність, сприймаються як знак оригінальності, самобутності китайського мистецтва. Філософсько-етичні та естетичні засади китайської духовної традиції наклали свій виразний відбиток і на трактування фортепіанних програмних творів сучасних представників національної композиторської школи і відображаються у вельми розмаїтих тематичних групах.

З іншого боку, поруч з відродженням національних традицій відбувається пошук шляхів найбільш переконливого синтезу питомого – і загальноєвропейського начал у реалізації творчих задумів. Авторам вдається знайти «золоту середину» між демократичністю виразу і професіоналізмом сучасної музичної мови, завдяки чому досягається переконливий не лише суто художній, але й дидактичний результат фортепіанної музики. Цінність і значення такого підходу особливо зростає на сучасному етапі розвитку цивілізації. Адже дидактична складова музичної творчості сучасної китайської фортепіанної творчості доволі часто концентрується на пошуку універсальних, а водночас питомих цінностей, завдяки яким вдалося би протистояти всезростаючому впливу світової глобалізації і зберегти неповторність національних духовних засад.

### *3.3. Міфологічна концептосфера як відображення національного світобачення.*

Міфологічно-казкова концептосфера у китайській фортепіанній музиці є нерозривно пов'язаною з двома попередніми. В певному сенсі її можна вважати первинною відносно до проаналізованих вище сфер. Її нерозривний синтез з тематикою природи і ритуалу слід розуміти в тому сенсі, що китайська філософсько-етична і поетична традиція міфологізує музику в космогонічно-природному просторі і вписує її в процес осягнення дао, тобто в шлях універсуму, який дано осягнути людині через споглядання і самозаглиблення. Міфологічний концепт музики поетично описує давньокитайський філософський трактат «Люйши Чуньцю» («Весни і осені пана Люя»):

«Джерела музичного звуку надзвичайно далекі-глибокі. Він народжується з тією висотою-інтенсивністю, яка розчиняється в не явленому великому єдиному дао. Велике єдине дао задає двоїстість праобразів – лян і, двоїстість праобразів задає співвідношення – інь – янь. Змінюючись, це співвідношення посилюється за рахунок поляризації сил інь і янь, утворюючи індивідуальний звуковий образ. Змішуючись як хуньдунь, звукові образи розпадаються і знову утворюються, утворюються і знову розпадаються – все це ми визначаємо як постійний закон неба-природи» [122, с. 41].

В китайській міфології теж постійно зустрічаються музичні алегорії, алюзії, символи тощо. Адже враховуючи ту позицію, яку китайська культурна традиція відводила музиці, не викликає сумніву її вписаність у ту побудову світопорядку, яка сформувалась в національних архетипах і концептах. Дослідженню китайської міфології та, відповідно, її музикалій присвячено доволі багато праць, як національних, так і європейських вчених. В них постійно проводиться паралелі з європейськими давніми міфами, передусім з грецькою та римською міфологією. В рамках дисертації наводимо вельми показовий міф про трьох братів, наділених винятковими музичними здібностями і вміннями:

«Жили колись три брати, старшого звали Дянь Юаньшуай, середнього – Дянь Хун І, молодшого – Дянь Чжі-бяо. Всі троє були неперевершеними флейтистами. В період Гайюань (713-742 гг. н. е.) імператор Сюань Цзун з династії Тан призначив їх своїми придворними музикантами. Почувши чудові звуки їх флейт, хмарини сповільнювали свій біг по небу. Мелодичні пісні братів змушували взимку розпускатися квіти і наповнювати все дивовижним ароматом. У співі і танцях брати перевершували всіх» [23, с. 142]<sup>15</sup>.

Цей міф дозволяє звернути увагу на ще одну властивість трактування інструментів у китайській культурі: вони сприймаються не просто як носії певного музичного тембру, але вельми часто – як міфологічний образ. Вельми розмаїтого тлумачення в міфах набуває флейта, яка і в ритуалах відігравала особливу роль. В китайському інструментарії прийняті кілька різновидів флейти – повздовжні флейти *гуань* і *сяо*, різновиди поперечної флейти *ді* (*ді-цзи*). Невипадково також, що і у програмній фортепіанній музиці часто зустрічаються п'єси, в назвах яких фігурує флейта. Але програма передбачає не просто імітацію одним інструментом звучання іншого, а здебільшого має на увазі вказаний міфологічний підтекст [173].

Однією з таких п'єс, яку розглядаємо в руслі концептосфери міфологічної програмності фортепіанної музики є п'єса «Флейта пастуха» Хе Лутина. У тлумаченні програми цієї п'єси слід враховувати, що й «пастух» для мешканців Піднебесної не просто професія, а в міфологічному світі – ще й один з вельми важливих символів даосизму, пов'язаний з одним із восьми китайських безсмертних, з Лю Дун Бінем.

Як вказує Е. Вернер, «Лю Дун-бінь виявився вельми майстерним у фехтуванні і часто зображується вражаючим демона своїм чарівним мечем. В іншій руці він тримає літаючу мітелку – «пастуха хмарин» – популярний даоський символ. Він вказує на здатність переміщення повітрям і вільного проходження небесними хмарами» [23, с. 361].

---

<sup>15</sup> Звертає на себе увагу схожість в описі надзвичайної сили музики, що здатна підкоряти все живе довкола себе, природу, а навіть вищі сили, з європейськими міфами, зокрема з міфом про Орфея.

«Флейта пастуха» написана в тричастинній репризній формі, головна тема експозиційного розділу імітує награвш пастушої флейти (в європейській музиці щодо такого прийому можна навести аналогію до багатьох творів, зокрема до теми симфонічного прелюду «Післяполуденного відпочинку фавна» К. Дебюссі за поезією С. Малларме). За діапазоном п'єса обмежується до звукового об'єму, природного для виконання на *ді* – найпоширенішого в музичному побуті різновиді цього інструменту. Сама тема виразно передає тембральні ефекти духового інструменту засобами фортепіано, композитор цілеспрямовано вибудовує її таким чином, щоби досягнути переконливого художнього результату і наблизити до автентичного звучання *ді* – як у виборі регістру, так і в побудові самої мелодичної лінії.

Адже, «основними виконавськими перевагами поперечної флейти являються її здатність до яскравого проведення мелодичної лінії, чітка артикуляція, великі можливості модуляцій і широкий діапазон нюансування. Названі характеристики визначають значний виразовий потенціал цього інструменту. Поперечна флейта незамінна при виконанні розгорнутих народних мелодій широкого дихання, пожвавлених танцювальних п'єс і ніжних, печальних наспівів» [13, с. 9]. Саме такий виразовий комплекс притаманний поданій темі. Її розвиток відбувається за принципом варіантно-варіаційних змін двотактової фрази-зерна, її повторення, регістрового переміщення, орнаментального обплітання опорних звуків тощо.

Фактура п'єси – контрастно-поліфонічна, другий голос, викладений у малій октаві (за діапазоном відповідає нижньому регістру флейти *ді-цзи*, одному з різновидів багато численного сімейства флейт *ді*), таким чином створюється враження перегуку двох флейт. В образно-символічному плані його можна пояснити як діалог «земної» і «небесної» флейт, тим більше, що у завершенні експозиції мелодія правої руки підноситься догори, немовби зникаючи у височіні. В середньому епізоді мелодичний голос правої руки залишається у третій октаві, змінюючись передусім ритмічно. В партії лівої руки вводиться типова танцювальна ритмоформула акомпанементу,



пришвидшується темп (*Vivace*), а сама мелодична лінія сповнюється плавними коливальними рухами, асоціюючись з помахами «небесної мітелки – пастуха хмарин» Лю Дун-біня.

В репризі ж знову повертається пасторальний образ з неспішним (у темпі *Commodo*) перегуком двох віддалених у просторі голосів інструментів – флейт, що поступово зливаються в єдиному потоці і на найтихішій гучності *pp* завершують свій рух у гармонічному співзвуччі – єдиному у всій п'єсі вертикальному акорді.

Наступним твором, обраним для аналізу в міфологічній концептосфері, стануть вельми популярні серед китайських піаністів «Варіації на тему китайської народної пісні «Нижній циня звук» Дінь Шанде, твір, що вже згадувався раніше. На перший погляд, в основі умовного програмного пояснення покладена не цілком міфологічна тема, тим більше, що варіації на тему народних пісень – артефакт, вельми розповсюджений також і в європейській музиці, особливо в добу класицизму. Тим не менше, сам інструмент – *цин* – на який міститься вказівка в назві пісні, спрямовує увагу національного слухача у міфологічну сферу через особливе тлумачення самої природи народного інструменту і пояснення його ритуального призначення та емоційного забарвлення<sup>16</sup>. Перш, ніж представити аналіз варіаційного циклу Дінь Шанде та особливості втілення міфологічних прообразів у фортепіанному артефакті, слід розглянути найважливіші міфологічні тлумачення інструменту *цин*.

*Цин* – струнний щипковий інструмент – набув виняткової популярності в епоху Чжоу<sup>17</sup>, в добу, що відповідала європейській античності, а значить була тією «золотою добою», яка сформувала засади китайської культури. За формою *цин* належить до класу цитр – завдяки продовгуватій дерев'яній фігурній формі корпусу, що складений з верхньої та нижньої деки, але не відповідала їй повністю. Найбільш рання конструкція *цин* – з п'ятьома струнами, і вже вибір

<sup>16</sup> Тут можна провести паралель із звучанням кобзи в Україні, яка нп. Тарасом Шевченком і була сприйнята як один з ключових національних міфів, завдяки чому і виникла назва його ключової поетичної збірки «Кобзар».

<sup>17</sup> Див. Примітку на стор. 70.

числа струн має міфологічне пояснення, оскільки вони означають п'ять стихій у *сін*<sup>18</sup>.

Новіша конструкція інструменту налічувала вже сім струн, які – теж через тлумачення чисел в міфологічному ключі – пов'язували з походженням від сімох днів тижня. Крім цих двох основних різновидів інструментів в минулому існувала також 25-струнна цитра *се*, та дещо простіша за конструкцією цитра *чжен*, яка використовується в ряді регіонів Китаю до сьогодні. В контексті розгляду творчості Дінь Шанде особливо важливо згадати про те, що і чотириструнна піпа розглядається як один з пізніших різновидів давнього інструменту цинь.

Так само суворо обумовлювались всі елементи цього особливого інструменту. Наприклад, пильно стежили за тим, щоби кількість шоківих ниток, які використовувались для виготовлення струн, строго відповідала традиційному канону, тобто узгоджувалось із теорією люй люй<sup>19</sup>, в якій ретельно вираховувались числові співвідношення між окремими звуками. Делікатний вібруючий звук цинь інспірував розмаїте використання його тембрових можливостей у формі своєрідних варіацій основного звучання – особливо в ансамблевому виконанні.

Цей інструмент високо цінувався в китайському естетичному «табелі про ранги» Цитра цинь була єдиним музичним інструментом, який благородний муж вважав достойним своєї уваги. Вміння грати на ній вважалось правилом доброго тону. Більше того, саме походження інструменту пов'язували з легендою про божественного Фу Сі, одного з основних персонажів китайської міфології, який вважався її винахідником. А вдосконалення і поширення

---

<sup>18</sup> У *сін* - одна з основних категорій китайської філософії; структура, що визначає основні параметри світобудови: Дерево, Вогонь, Земля, Метал, Вода, що характеризують стан і взаємозв'язок всіх існуючих предметів і явищ.

<sup>19</sup> Теорія люй-люй - дванадцятиступенева хроматична звукова система, що символізує філософсько-космологічні та морально-естетичні уявлення Давнього Китаю. Завдяки особливому ставленню китайців до музики ця система займала одне з центральних місць у теорії походження світу в Піднебесній. Люй-люй пропонував звукову систему дванадцяти тонів не в тому сенсі, в якому сприймається європейський 12-тоновий темперований звукоряд, а як теоретична основа для соціального регулювання і засіб досягнення повної душевної й інтелектуальної гармонії людини. Так само співвіднесення чисел між звуками в системі люй-люй стало основою для встановлення китайської системи мір і ваги, а навіть для розрахунку річного кола – у складанні календарів.

інструменту приписують Хуан Ді – одному з п'яти богів, правителів сторін світу, який займав позицію божества центру, фактично верховного небесного божества. «Про цинь згадується в канонах «Ші цзин» і «Лі цзи». Сима Цянь в главі 47 «Ші цзи» («Історичні записки») за назвою «Кун-цзи ші цзя» («Життєпис роду Конфуція») повідомляє, що навіть великий Конфуцій вчився грати на цитрі цинь, проявлюючи вишукані здібності у сприйнятті створених для неї мелодій» [19, с. 108].

Як же переосмислює символіку *цинь* у своїх фортепіанних варіаціях Дінь Шанде?

Саму пісенну тему варіацій композитор трактує як основне смислове зерно і в подальших п'яти варіаціях докладно розробляє не лише сам мелодичний пентатонний мотив (він якраз піддається доволі суттєвим видозмінам), але й ті елементи, які згідно В. Медушевському[85], належать до неспецифічних в ієрархії музичної виразовості. Так, наприклад, дуже важливого значення в подальших варіаціях набуває просторовий ефект «луни», який в китайській міфології та поезії уособлює концепт «тіні»: предмету і його ідеального, умовного відображення (а також світлового в живописі, акустичного в музиці). Графічно ясна диференційована фактура, що своїми тонкими лініями нагадує каліграфічну гравюру Ван Вея, витриманий басовий тон, що становить основу викладу<sup>20</sup>, а загалом кожна з інтонаційно-ритмічних та фактурно-регістрових характеристик, закладених в темі, отримує цікаві трансформації у наступних варіаціях. Тут закономірно виникає аналогія з системою люй-люй, яка виявляє свою основу в незчисленних версіях у різних царинах людського духу і думки.

В першій варіації основним прийомом варіювання стає просторово-об'ємне експонування теми, причому сам її мелодичний ряд не повторюється точно, а зазнає доволі істотних видозмін, тобто співвідноситься з темою за принципом алюзії. Важливим для створення відповідного художнього ефекту

---

<sup>20</sup> Тут теж можемо згадати типовий для китайського живопису й ієрогліфіки символ дерева, стовбура, довкола якого обростають гілля і листя, оплітаючи його барвистим орнаментом.

стає реєстрове розміщення: завдяки перекиданню тематичних елементів-мотивів в партії правої руки на витриманому басі в лівій руці створюється враження «тривимірного простору», який вбирає в себе час, його постійний плин, помітний лише у мікросміах. Ця просторова домінанта у перевтіленні образу пісні і відповідно – інструменту, про який у ній йдеться, нагадує вище цитований вірш Лі Бо (Чернець, мій знайомий, // з західного краю прибув, // З вершини Емей // свою цитру чудову приніс,- // Для мене він струни // легкою рукою торкнув, // І я мов почув, // як гуде по ущелинах ліс. // Струмком почуттів // обізвалася в серці луна, // Від гір смарагдових // до неба відкрилася путь) [195].

Окрім вельми винахідливої імітації тремтливого об'ємного звучання *цин*ь в партії правої руки виразно прослуховується імітація звучання китайської флейти ді з її делікатним ніжним тембром, придатним для вираження ліричної рефлексії.

Друга варіація зберігає те ж широке просторове дихання, що й перша, але в ній змінюється фактура, сама мелодична тема, як і в попередній варіації, доволі гнучко видозмінена, передусім тим, що переноситься в нижчий реєстр лівої руки. В правій же з'являється пасажно-арпеджійований орнамент, який легким візерунком накладається на проведення теми. Власне тип викладу у правій руці є вельми типовим для манери гри на цинь, особливо для тих творів, в яких цинь виступає в ансамблі з іншими інструментами або з голосом, і завдяки тому часто орнаментально «оплітає» мелодичну лінію, яку веде голос або інший інструмент.

Авторська ремарка *dolce espressivo* передбачає і зміну емоційного тону: вже не стримане зосереджене споглядання, що переважало у викладі теми та першої варіації, а активний рух, піднесеність, схвильованість, не позбавлена певного драматизму, хоча драматичними ефектами і відвертою експресією китайське мистецтво користується вкрай рідко і дуже обережно, як невідповідною для національних ідеалів гармонії. В аналізованій варіації швидкий і активний емоційний підйом досягається концентрованою дією всіх

засобів виразності – завдяки рівномірному наповненню всього широкого фортепіанного діапазону, динамічними наростаннями і спадами, кульмінаційними спалахами у високому регістрі.

Підвищена експресивність, як доволі нехарактерна для китайського естетичного світовідчуття, може пояснюватись впливом європейського мистецтва, але якщо проводити аналогії до міфологічних джерел, то в ній може «прочитуватися» наведена вище історія про Фу Сі та Су-Нюй (*Фу Сі заставив святу Су-Нюй з пустелі поблизу Дугуана грати йому на інструменті се. Її виконання викликало у нього глибоку печаль, і він просив не продовжувати гру, однак свавільна жінка його не послухалась*).

Новий образно-смісловий модус вносить третя варіація з авторською ремаркою Scherzando. Тема зазнає передусім ритмічної видозміни, оскільки викладається пунктирними фігурами, та відтак набуває рис грайливості і танцювальності. Вона залишається, як і в попередній варіації, у партії лівої руки, проте переноситься на дві октави вище. Зміна регістрово-просторових площин взагалі належить до дуже важливих художніх прийомів китайського мистецтва, в тому числі й музики. Легкі політні перебіжки в третій октаві, які орнаментально обрамлюють тему, створюють винятково світлий сонячний колорит.

Знову дозволимо собі провести міфологічну паралель – переосмислення тембрової імітації цинь у фортепіанному викладі у легкому, грайливому, танцювальному ключі нагадує про те призначення, яке відводила музиці богиня Нюй-Ва. Вона, за міфологічними переказами, прагнула через музику дати людям радість. А імітація дзвіночків, яка спостерігається наприкінці варіації, нагадує про давній обряд на честь богині Нюй-Ва, коли «юнак йшов попереду, граючи на лушені, а дівчина слідувала за ним, дзвенячи дзвіночками» (див цитату на стор. 84)

Яскраво контрастною за характером є четверта варіація, яка являє собою експресивний діалог, що розгортається у широкому діапазоні трьох з половиною октав. Контрастно-поліфонічний виклад створює можливість

зіставити дві розмаїті версії теми, кожна з яких доволі істотно відрізняється від інваріанту. Швидше тут можна говорити про вільну імпровізацію, парафразу на тему, вичленення окремих мотивів та їх подальшу розробку. Але якщо пригадаємо, по-перше, про первісний ареал побутування сімейства цитр (від цинь, се – до піпа) у китайському культурному просторі, де головною ознакою майстерності виконавця вважалось його вміння імпровізувати на інструменті, по-друге, про початковий етап освіти самого Шань Де, який був виконавцем на піпа – учнем майстра імпровізації, то такий підхід до варіаційної техніки видається цілком слухним.

Тихою кульмінацією цієї варіації є коротка однотактова каденція, побудована на хвилеподібному стрімкому русі. Тракуємо її у цих варіаціях, як символічну «точку Дао» – момент зникання, розчинення об'єкту (мелодичної лінії) у порожнечі на шляху до вищої досконалості. Після цього ще раз, наче проростаючи наново, проводиться початковий п'ятитакт варіації, створюючи репризну 3-частинну форму.

Фінал варіаційного циклу витриманий у танцювальному ритмі, мотивна розробка теми головно спрямована на створення ефекту безупинного обертання, його можна порівняти з популярним в європейській музиці типом розвитку *perpetuum mobile*. Але в китайській музичній традиції такий рух знову ж таки можна співвіднести з тими радісними святкуваннями на честь божеств Фу Сі та Нью-Ва, які супроводжувались грою на різних інструментах, в тому числі й на цинь. Саме у фінальній варіації дуже яскраво проступають характерні китайські національні елементи музичного виразу – послідовно підкреслюється пентатонність мелодичного ряду, характерна ритмічна пульсація, що об'єднує повторність – і водночас імпровізаційну свободу розгортання, перемінність акцентності, виняткова роль і частота просторово-об'ємних переміщень тощо.

Підсумовуючи аналіз цього розгорнутого фортепіанного твору, який дослідники відносять до одного з кращих у спадщині митця, відзначаємо природність перетину національних і європейських елементів в самій

стилістиці фортепіанних Варіацій Дінь Шанде. Міфологічні паралелі виникають в даному випадку не як умисне притягнення популярного твору до китайської традиції, але як прагнення розкрити особливе тлумачення інструменту, який оспівується у пісні, використаній композитором в якості теми, в культурній традиції. Адже цинь, як і деякі інші інструменти, сприймається більшістю китайських слухачів в органічному і нерозривному зв'язку з усім культурно-міфологічним підґрунтям, на якому постає новітня китайська культура (в цьому плані можна провести паралель із сприйняттям, наприклад, бандури українським слухачем чи гітари – іспанським). Саме ця обставина і викликала потребу дисертантки окреслити коло найімовірніших асоціацій, які можуть постати і постають в процесі слухання фортепіанних Варіацій Дінь Шанде, незважаючи на його суттєву європейську складову, представлену як у авторських ремарках, так і в багатьох елементах музичного виразу.

Ще один зразок, характерний для міфологічної концептосфери у програмній фортепіанній творчості китайських композиторів – остання п'єса циклу «П'ять юнанських пісень» Ван Цієнджонга «Мелодія дракона світла». Вона виразно апелює до образів драконів, яких в китайській міфології є чотири: небесний дракон, який охороняє обителі Богів; божественний дракон, який посилає вітер і дощ; дракон землі або води, що визначає напрямок і глибину річок, морів та озер; дракон, який охороняє скарби. В юнанській народній пісні та в її обробці для фортепіано йдеться про першого з драконів – небесного, що несе з собою світло. В давніх джерелах описується також Дракон-Свічка, що є творцем всього сущого:

«Розповідь про нього записана у древній “Книзі гір та морів” («*山海经*»). Це дух із обличчям людини, тілом змія і червоною шкірою, його довжина – тисячу лі. Його очі нагадували дві величезні оливи, і коли дракон розплющував їх – на землі наставав день, а щойно заплющував – приходила ніч. Коли він дихав жаром – наставало літо.... Дракон жив біля небесних воріт на півночі, і туди не доходили сонячні промені» [86, с. 65].

Відповідно до міфологічних уявлень Ван Ціенджонг у своїй фортепіанній обробці народної пісні про дракона прагне відтворити ті звукозображальні ефекти, які найбільше відповідають його фантастичному образу, що склався в міфологічній картині китайської традиції. До таких понять належать мерехтіння світа, яке осяває появу дракона, зміну темряви і світла, що залежить від його погляду, а також враження його сили і могутності. Для цього він користується притаманними національній музичній традиції засобами – опорою на пентатонний звукоряд, ритмічною варіабельністю мелодичного зерна (що, як відзначалось вище, характерно для юнаньського фольклору), імітацією звучання китайського духового інструменту *сяо* та алузії до ударних інструментів *бо* та *гонгу*, завдяки створенню ефектів далекого відлуння. Але водночас елементи питомої національної музично-виразової системи вишукано доповнюються тут прийомами, запозиченими з арсеналу європейської композиторської техніки ХХ ст. До них належать малосекундові «грона», подолання тональної опори, фактурна розшарованість в широкому регістровому об'ємі тощо.

Мелодія самої пісні вкладається у звукоряд  $g - a - h - d - e$ , проте практично ніде вона не експонується, виділяючись на тлі акомпанементу, що загалом часто зустрічається у фортепіанних обробках народних пісень. Навпаки, народна пісенна мелодія увесь час оплітається, попереджається, супроводжується густими малосекундовими співзвуччями, котрі створюють дуже виразний колористичний ефект «світлових плям». До того ж вони розсосереджені по всьому діапазону інструменту, а водночас створюють враження фантастичного ірреального мерехтіння, яке оточує появу Дракона Світла.

У порівнянні з усіма попередніми п'єсами фінал не лише найбільш тривалий за часом звучання, але й сам в собі містить кілька контрастних епізодів, які безсумнівно покликані ілюструвати ключові слова поетичного тексту пісні: «Дракон світла пливе небом, його колісниця залишає осяйні сліди, вона підноситься високо та коливається м'яко, поки остаточно не зникає в



далечіні». Підкреслені слова – це ті опорні смислові пункти, які найбільш очевидно відтворюються музично-виразовими засобами. Слово «пливе» втілюється плавним веденням мелодичної лінії в густому полі малосекундових «бликів». «Осяйні сліди» виражені широко розкиданими в різних регістрах вищезазначеними малосекундовими гронами. Слово «підноситься» ілюструється віртуозними пасажами та арпеджіо, що стрімко й несподівано злітають догори. Так само слова «коливається м'яко» передається плавним коливанням розкладених акордових хвиль. Врешті закінчення п'єси вказує на те, як фантастична істота «зникає», оскільки поступово затихає, сходить до рр гучність звучання, а сама мелодія немовби розчиняється в далечіні у високому регістрі. Останній просторово-виразовий прийом, використаний композитором для інтонаційного відображення словесного ряду у п'єсі – зникання, розтавання у невідомості через затихання гучності, сповільнення і піднесення у високий регістр – взагалі дуже характерна для китайської музики і часто зустрічається як у фортепіанних, так і в інших – камерно-інструментальних чи вокальних творах.

Всі названі звукозображальні прийоми, які для китайського художнього світовідчуття були і залишаються необхідним елементом музично-виразової системи, підтверджують вищенаведене спостереження про синкретичну єдність образотворчого, поетичного і музичного начал, які в різних комбінаціях присутні в усіх артефактах національної культури. Міфологічний персонаж – Дракон Світла – набуває спочатку в народній пісні, відтак у фортепіанній п'єсі сучасного автора яскраве втілення завдяки вишукано і промовисто підібраній ритмоінтонації та іншим елементам музично-виразової системи: гармонії, фактурі, тембральним ефектам тощо. Смилова послідовність тексту народної пісні, що описує діяння міфологічного персонажа, отримує надто детальне втілення в фортепіанній п'єсі, ілюструючи в звучанні питомо європейського інструменту вагомі для китайської національної культури традиційні символи і значення.

### Висновки до 3 розділу

Наведені приклади програмних фортепіанних творів китайських композиторів свідчать про активну і дуже успішну адаптацію одного з чільних європейських інструментів у східному культурному континуумі, його природне входження в музичне життя й освіту країни, створення імпонуючої панорами національних артефактів. Водночас сприйняття європейських засад композиторської техніки не означало для митців відмови від власних традицій, а лише їх синтез і активну творчу взаємодію. Тому для розуміння образного задуму китайських фортепіанних творів необхідно збагнути ті філософсько-естетичні, фольклорні, звичаєві, міфологічні передумови, які становлять стрижень їх програмного змісту, асоціацій та символів, що в ньому закладений. Це спостереження слухне навіть тоді, коли видаватиметься, що позірно програмні назви майже ідентичні з західними і переймають не лише деякі елементи виразової системи, але й семантичний вербальний код, втілений в музиці. Зовнішні аналогії природно виникатимуть у європейського слухача, який буде сприймати китайську фортепіанну музику з урахуванням свого культурного досвіду, але для адекватного її розуміння слід врахувати і специфічну музичну традицію та естетичні пріоритети Китаю, що складались протягом тисячоліть.

Таким чином, на основі репрезентації ряду провідних концептосфер і включених до них окремих концептів не лише у філософії – європейській і китайській, але й у всіх основних видах мистецтва, виявляється можливим заповнити сегменти герменевтичного поля, які утворились довкола названих концептосфер, в ширшому культурно-мистецькому середовищі східної традиції, і на цій основі – більш аргументовано довести їх особливу національно-етичну сутність на основі аналітичних розвідок сучасної фортепіанної музики, експонувати деякі особливості інтерпретації провідних концептосфер у програмних творах китайських композиторів для цього інструменту. Наведені музичні зразки, що вийшли з-під пера провідних митців, доводять їх глибоку закоріненість в національній духовній традиції.



## ВИСНОВКИ

Представлений в дисертації аналіз програмних фортепіанних творів китайських композиторів ХХ ст. з позиції втілення в них питомих концептів національної традиції мав на меті передусім окреслити специфіку духовно-мистецьких цінностей Піднебесної, яка безумовно визначає зміст і символічні підтексти згаданих творів. Для їх «розкодування» використаний весь об'ємний художньо-філософський компендіум, що репрезентується як в самих філософських трактатах минулого і дослідженнях сучасності, так і в поезії, фольклорних міфах та легендах, в театрі, в живописі тощо. Тому для дефініції найважливіших смислових «кодів» програмної фортепіанної музики за їх тематикою свідомо була обрана категорія «концепту».

На підставі наведених філософсько-естетичних теорій, головно Конфуція, Лао Цзи, буддизму та похідних від них поетичних, літературних, театральних, образотворчих рефлексій, що і сьогодні складають надто важливий фундамент національного світогляду, приходимо до висновку, що саме «концепт» найточніше передає особливості багатовимірного сприйняття і художнього трактування кожної із окремо виділених тематичних груп: образів природи, обрядів і ритуалів, казково-міфологічних сюжетів. Адже саме концепт як філософська категорія містить той необхідний рівень узагальнення і універсалізації, за допомогою якого можна найточніше і найповніше розкрити задуми композиторів у сфері програмної тематики фортепіанної творчості. Відповідно до тривалої традиції, у визначенні ролі всіх видів мистецтва і передусім музики в китайському суспільно-духовному просторі, кожна з програмних назв спрямована на символічне означення тієї чи іншої універсальної ціннісної сутності, вираз гармонійного ідеалу «людини – світу» (концепт природи), «людини – людини, людської спільноти» (концепт обрядів і ритуалів) або ж «людини – непізнаваного Всесвіту, вищих сил» (міфологічний концепт).

Тому таким важливим виявилось порівняння підходів до змісту і типів програмності в китайській та європейській фортепіанній музиці: адже вони відрізняються не самим своїм вербальним виразом, а прихованою сутністю, закладеною у трактуванні того чи іншого символу багатовіковою китайською культурою.

Вельми показовим в цьому сенсі стає принципово відмінне образно-змістовне навантаження таких тематичних груп програмності і відповідних до них засобів музичного виразу як звукозображальність, імітація голосів природи; обрядовість і звичаєвість як основа програмної тематики. На основі компаративного аналізу доводиться, що попри позірну збіжність програмних назв ряду фортепіанних творів китайських і європейських композиторів, тривала історична традиція і співзвучні з нею естетичні принципи виявляють засадничу розбіжність в східній і західній культурі і, відповідно, обумовлюють різне трактування образно-змістовної сутності тих самих словесних характеристик. Дуже важливою передумовою естетичного світосприйняття китайських поетів, художників, композиторів, і, відповідно, одним з наріжних каменів програмної тематики фортепіанних творів вважаємо надто тривалий і глибокий синкретизм художнього мислення, «прописаний» у філософських вченнях давніх мислителів і збережений протягом віків.

Він виражається передусім у традиційній єдності живопису, поезії, каліграфії. Ця особлива риса китайського духовного простору обумовила синестезію у сприйнятті артефактів, яка для китайського реципієнта є основоположною засадою в осягненні образного змісту. Поетично-колористична домінанта музичної образності послідовно дотримується у всіх жанрових сферах, як пов'язаних зі сценою, дійством, словом, так і питомих інструментальних. Тому ескізний розгляд заявлених концептосфер у традиційній поезії та живописі є сутнісною і необхідною складовою у зрозумінні ментального фундаменту, своєрідно втіленого в програмній тематиці фортепіанних творів.

Хоча фортепіано як інструмент суто європейський потрапив у Китай відносно пізно, бо лише на початку ХХ ст., та й утверджувався в музичному житті насамперед завдяки діяльності європейських піаністів та педагогів – емігрантів, проте дуже швидко й успішно інтегрувався в національну культуру. Варто тут врахувати також і своєрідність його проникнення в китайський художній простір у порівнянні з європейським континентом. Він виник як суто світський інструмент, який еволюціонував від придворного середовища попри «вчене дозвілля» заможних аристократичних та буржуазних родин, попри символ доброго виховання, надто для панянок з добрих родин – і до «творчої лабораторії» найвидатніших композиторів, до «короля інструментів», володаря музичних дум, завдяки якому в ХІХ ст. піднялась плеяда блискучих віртуозних композиторів-виконавців.

В Китаї ж цей інструмент еволюціонував зовсім іншим шляхом: від скромного супроводу релігійних наспівів у християнських місіонерських общинах, попри важливий елемент освіти в навчальних закладах європейського типу – і лише відносно недавно він досягнув рівня органічної частки національного культурного простору, коли молоді китайські музиканти постановили набути ґрунтовної професійної освіти у провідних центрах Японії, США і передусім – Європи.

Активна професіоналізація фортепіанного мистецтва в Китаї створила фундамент для формування власного національного стилю фортепіанної музики. Виконавська школа вже до середини ХХ ст. осягла настільки високий рівень, що її представники завойовували перші призи на найпрестижніших конкурсах, таких як Конкурс ім. П. Чайковського в Москві чи конкурс ім. Ф. Шопена у Варшаві.

Спостерігаючи за блискучими успіхами колег-виконавців, талановиті китайські композитори з тим більшим запалом трансформують національну мелодику та і всю систему музично-виразових засобів згідно з національними звуковими ідеалами, вираженими насамперед у піснях та музиці, призначеній для національних інструментів. Тобто у розвитку фортепіано в Китаї можна

виявити певну «крещендуючу драматургію», яка з успіхом досягла етапу, на якому створила і композиторську, і виконавську школу, конкурентоздатну з багатьма європейськими центрами.

Тому фортепіанну творчість китайських композиторів цілком можна розглядати крізь призму питомих традицій, оскільки вона спирається на ладотональну систему китайського фольклору, його ритміку, імітує – і вельми успішно! – тембральну палітру китайських народних інструментів. Та чи не найважливішою вказівкою для розуміння цієї музики з позиції національного світогляду залишається образно-асоціативна сфера, здебільшого втілена у відповідних програмних назвах і поясненнях.

Через вербальну семантику чисто інструментальна творчість природно входить в сферу не лише естетичних, але й етичних, морально-звичаєвих цінностей і понять. В цьому сенсі китайська музика являє собою вельми диференційовану ритуальну систему, в якій майже кожен інтонаційний зворот, ритмічна фігура, фактурно-регістрове розташування чи темброві алузії мають своє особливе смислове навантаження.

Нерідко ключем до розуміння змісту, імпульсом до створення асоціативного ряду можуть служити відповідні поетичні рядки або фрагмент міфологічних чи філософських текстів. Власне єдність музичної, міфопоетичної і філософської інтерпретації творить цілісний художній концепт, завдяки якому програмна назва набуває розмаїтих образно-асоціативних відтінків. Невипадково в дисертації стільки уваги приділяється проблемам, здавалось би, не прямолінійно, а опосередковано дотичним до основної теми дослідження. Але насправді виявляється, що звернення до філософських праць давнини, зіставлення з поетичними текстами, з міфологічними архетипами не тільки не скеровує розгляд програмної тематики фортепіанних творів у віддалене русло, а навпаки, допомагає висвітлити змістовне навантаження елементів музично-виразової системи, пояснити дещо відмінну від європейських матриць логіку розвитку музичної думки.

Власне такою вельми поширеною практикою китайської творчості для фортепіано, коли арсенал європейських музично-виразових засобів поєднується з національною образно-асоціативною сферою пояснюється швидке й успішне освоєння «чужого» темброво-інтонаційного сегменту в художній практиці, а також популярність в національній аудиторії, всупереч тому, що мистецький світогляд Піднебесної загалом відзначається певною консервативністю і герметичністю. Ці труднощі й випробування, з якими китайські композитори вельми успішно впорались, оскільки прагнули здобути ширше коло виконавців і захопити ширшу слухацьку аудиторію, їм допомогло подолати впровадження згаданих концептосфер, що протягом віків були основоположними в системі національних духовних цінностей. І в самих музично-виразових засобах композитори органічно сполучають питомо національні елементи – пентатонні звукоряди, імітацію звучання народних інструментів, характерні ритмічні фігури тощо, з європейськими жанрами, гармонічними засадами, поліфонічними прийомами, способами розвитку.

Основні концептосфери китайської культурної традиції – природи, ритуально-обрядова, найбільш виразно сконцентрована в дидактичних постулатах, та міфологічна – знайшли вельми розмаїте і багате втілення у фортепіанній програмній творчості національних композиторів. Їх порівняння з європейськими зразками, позірно близькими за образністю, але істотно відмінними за трактуванням змістовної сутності, дозволило виявити ряд характерних для національного стилю прикмет.

Одна з них – виняткова роль звукообразальності 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 почуттями і переживаннями – лише невід’ємна частка цієї природи. Тож основна мета людини – прагнути до якомога гармонічнішого співіснування та злиття з природою. Ця провідна ідея чітко простежується в програмній тематиці фортепіанних творів, і для її повнішого розкриття задіюється



якнайширший арсенал фактурних, гармонічних, регістрових, метроритмічних засобів, завдяки яким досягаються розмаїті ефекти звуконаслідування. Також даоський постулат споглядання і самозаглиблення отримав естетичну трансформацію в колористично-рефлексивних образах програмних фортепіанних творів. Світ природніх явищ розкривається засобами фортепіанної виразовості вельми вишукано, у продуманих деталях, що викликають асоціації як з багатозначною символікою китайського поетичного слова, так і з оригінальністю живописних візій.

Разом з тим в китайській програмній фортепіанній музиці, пов'язаній з тематикою природи, надто рідко виступає типова для європейської художньої системи (а особливо для романтичного стилю) паралель почуттів ліричного героя – їх резонансу в природніх явищах. Якщо вже й подається така паралель, то швидше із протилежним вектором – досконало гармонійний світ природи тим яскравіше виявляє швидкоплинність і мізерність людських переживань у порівнянні з вічністю. Людина зі своїми внутрішніми конфліктами немовби розчиняється у вищій красі натури.

Невипадково з усіх європейських стилів та стильових напрямів найбільше імпонує і логічно кореспондує з китайським художнім світоглядом імпресіонізм і символізм, з їх багатим звукописом, що проте надає перевагу вічному простору над швидкоплинним часом. Ця аналогія підкріплюється також перевагами щодо форми: як і у Дебюссі та Равеля, центральне місце у фортепіанних рефлексіях природи посідають мініатюри – зафіксована мить споглядання.

Натомість ритуально-обрядова сфера передусім розкривається через жанрові знаки-символи національного фольклору, нерідко регіонально окресленого, пов'язаного з певною місцевою фольклорною традицією (Внутрішньою Монголією, Тибетом, регіоном Синьцзян та ін.). Ігрова тематика, що сама собою теж інтегрована у національну звичаєвість, акцентується здебільшого найрізноманітнішими типами рухової активності:

стрибками, перебіжками, поштовхами, колоподібним обертанням, безупинним рухом *a la perpetuum mobile* тощо.

В п'єсах, приналежних до цієї концептосфери, яскравіше експоновані питомі для китайської музичної традиції виразові елементи: пентатонічні звукоряди, характерні кварто-квінтові мелодичні поспівки, специфічні ритмоформули, наслідування звучання народних інструментів – піпа, цинь, флейт гуань і сяо та ін. Якщо в п'єсах попередньої концептосфери, пов'язаної з природою, відзначаємо відносний паритет «європейських – національних» стильових векторів, то в обрядово-звичаєвій групі, а надто в її дидактичному сегменті рішуче переважає зорієнтованість на китайські фольклорні джерела і характерні ритмоінтонації.

Що ж торкається зразків програмної фортепіанної творчості, які відносимо до міфологічної концептосфери – умовно трактованої через міфологічну символіку інструментів – то вони частіше вирізняються більш розбудованою формою, дещо інтенсивнішим розгортанням «інтонаційного сюжету», тобто квазісюжетним зіставленням різнохарактерних епізодів (хоча й тут зустрічаються мініатюри). Прикладом такого твору можуть служити «Варіації на тему китайської народної пісні «Циня ніжний звук» Дінь Шанде. Ключовим смислоутворюючим елементом стає тут імітація тембру китайського народного інструменту, що був міфологізованим ще в давніх легендах і переказах. Значно рідше, ніж в літературі чи поезії, з'являються твори, безпосередньо пов'язані з міфологічними особами або явищами. Через те навіть музично-виразові прийоми або звукозображальні ефекти, які видаються звичними для європейського вуха, у китайському значеннєвому полі набувають цілком іншого тлумачення та смислових відтінків.

Звісно, європейська музично-виразова система, арсенал композиторської техніки ХХ ст. не міг не вплинути на стиль фортепіанної музики китайських митців, тим більше, що значна їх частина отримала професійну освіту в провідних культурних центрах Старого Світу (Париж, Відень, Москва, Берлін і т.д.) або в США, а інша – навчалась у європейських та американських майстрів

у себе на Батьківщині. Але власне синтез двох культурно-традиційних та породжених радикальними інноваційними пошуками сьогодення верств – східної та західної – дає цікавий і оригінальний художній результат, привабливий не лише для представників свого народу, але й зрозумілий і привабливий для слухачів різних географічних широт та вихованих у різних художніх традиціях.

Тому закономірно, що фортепіанні твори китайських композиторів, особливо таких як з успіхом виконуються не тільки на Батьківщині, але й на концертних естрадах багатьох країн світу. Власне цей «вихід» національної творчості за межі питомого середовища і зумовив необхідність докладніше висвітлити і аргументувати головні концепти китайської культури, згорнуті на програмну тематику і образність фортепіанної музики. Тільки за правильного розуміння духовних й інтелектуальних диспозицій, котрі вплинули на трактування європейського інструменту в східній культурній традиції і обумовили специфіку програмної тематики, можна уникнути поверхового, вторинного щодо європейських зразків виконання згаданих творів, натомість осмислити і своєрідно передати оригінальність стилю цієї музики, донести до слухачів її істинний зміст.

Загалом же китайська програмна фортепіанна музика являє собою вельми прикметний сегмент культурно-мистецької світової панорами завдяки привнесенню в творчість для одного із найважливіших європейських інструментів надто об'ємної, оригінальної і цінної філософсько-художньої традиції свого народу, що творилась протягом тисячоліть.

## Список опрацьованої літератури

8. Абельяр П. Диалектика. // П.Абельяр. Теологические трактаты / Пьер Абельяр. – М.: Прогресс, Гнозис, 1995. – С. 119 – 124.
9. Абрамова Н. А. Традиционная культура Китая и межкультурное взаимодействие: (Социально-философский аспект) / Н.А.Абрамова. – Чита: ЧитГТУ, 1998. – 303 с.
10. Айзенштадт, С. А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона. Китай, Корея, Япония / Сергей Айзенштадт. – Владивосток: Дальнаука, 2015. – 247 с.
11. Арановский М. Что такое программная музыка? / М. Арановский. – М. : ГМИ, 1962. – 120 с.
12. Бай Є. Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва. Автореф. канд. дис. / Є Бай. – Харків, 2014. – 18 с.
13. Большая книга афоризмов / сост. А. П. Кондрашов, И. И. Комарова. – Москва: РИПОЛ классик, 2008. – 1214 с.
14. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры. Автореф. канд. дисс. / Мэн Бянь. – Санкт-Петербург, 1994. – 24 с.
15. Бянь Мен. Формування і розвиток фортепіанної культури Китаю / Мен Бянь. – Пекін: Вид-во «Хуа Ле», 1996. - 181 с. / 卞萌. 卞萌.中国钢琴文化的形成与发展, 北京: 《华乐》出版社, 1996 – 181 с.
16. Ван Аньго. Дослідження китайських фортепіанних творів в контексті гармонії нової епохи / Аньго Ван. – Ухань: Вид-во Синаньського ун-ту, 2004. - 246 с. / 王安国. 王安国.我国学校音乐教育改革与发展对策研究, 武汉: 四川大学出版社, 2004. - 246 с.
17. Ван, Аньго. Огляд століття: збірка музичних творів / Аньго Ван. –Шанхай: Видавництво Шанхайської консерваторії, 2005– 564 с. /王安国. 王安国. 世纪的回眸—王安国音乐文集, 上海: 上海音乐学院出版社, 2005. – 564 с.
18. Ван Вей. Поезії. З давньокитайської (переклад Г. Туркова) / Вей Ван. – К.: вид-во худ. літ. «Дніпро», 1987 – 182 с.
19. Ван, Донмэй. Великий шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры. Автореф. канд. дис. / Донмэй Ван. – Санкт-Петербург, 2004. – 32с.
20. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX-XXI веков: Автореф. канд. дис. / Ин Ван. – Санкт-Петербург: Российский государственный педагогический университет: 2009. – 25 с.
21. Ван Юйхе. Історія сучасної китайської музики / Юйхе Ван. – Пекін. 2005– 377с. / 汪毓和. 汪毓和.中国近现代音乐史, 北京: 高等教育出版社, 2005. – 377 с.

22. Ван Юйхе. Нова і найновіша історія музики Китаю / Юйхе Ван. – Пекін: Вид-во «Хуа-вень», 1991. – 277 с. / 汪毓和. 汪毓和.音乐史论新选, 北京: 中国文联出版公司, 1991. – 277 с.
23. Ван Юйхе. Огляд творчості китайських композиторів в період Нової та Новішої історії / Юйхе Ван. – Пекін: Вид-во «Культура і мистецтво», 1998. – 311 с. / 汪毓和. 汪毓和. 中国近现代音乐家评传. : 文化艺术出版社. 1998.- С.311.
24. Ван Юйхе. Збірник статей про музичну історію / Юйхе Ван. – Пекін: Вид-во «Культура і мистецтво», 1996. – 262 с. 汪毓和. 汪毓和.音乐史论新选.北京: 中国文联出版公司. , 1996. - 262 页.
25. Вандишев В. М. Методологічні аспекти концептології / В. М. Вандишев // Гуманітарний вісник ЗДІА. 2012. № 50. - С. 45 – 51
26. Васильченко Е.В. Музицирование на цине и его место в китайской культуре / Е. В. Васильченко // Музыкальные традиции стран Азии и Африки. - М.: Московская консерватория, 1986. – С. 99–129.
27. Вей Тінге. Особливості і еволюція фортепіанного стилю Дінг Шанде / Тінге Вей // Вісник Центральної консерваторії, 1992, №1. – С. 4-8. / 魏廷格. 魏廷格. 丁善德钢琴独奏曲的风格特征及创作成就, 中央音乐学院学报, 1992, № 1. – С. 4-8.
28. Вей Тінге. Китайська фортепіанна творчість / Тінге Вей. – Пекін: Вид-во «Культура і мистецтво», 1987. – 46 с. / 魏廷格. 魏廷格.音乐研究, 北京: 文化艺术出版社, 1987. – 46 с.
29. Вен Сюань Ді. «Дао де дзін»: інтерпретація / Вен Сюань Ді. – Хунань: Народне видавництво, 2005. – 300 с. /文选德.文选德. 道德经诠释, 湖南:人民出版社, 2005. – 300 с.
30. Вернер Эдвард. Мифы и легенды Китая / Эдвард Вернер. – М.: Издательство: Центрполиграф, 2007. – 590 с.
31. Гамянін В. І. Класична поезія Китаю (вибрані переклади з давньокитайської та сучасної китайської) / В. І. Гамянін // Джерело перлин. Хрестоматія східних літератур. – К.: Горудень,1998. – 260 с.
32. Гао Сяогуан, У Говен. Енциклопедичний словник фортепіанного мистецтва / Сяогуан Гао, Говен У. – Шанхай: Вид-во «Шанхайська музика, 1998. – 197 с. /高晓光. 高晓光.钢琴艺术大百科.—上海: 上海音乐出版社, 1998. – 197 с.
33. Гатальська С. М. Філософія культури / С. М. Гатальська. – К.: Либідь, 2005. – 328 с.

34. Гнатюк Я. Метафілософія як логіка історії філософії / Я. Гнатюк // Вісник Прикарпатського університету. Філософські і психологічні науки. Випуск 14. – Івано-Франківськ, 2011. – С. 3-10.
35. Гуань Цзяньхуа. Музична антропологія: Дослідження музики в аспекті глобальної культури / Цзяньхуа Гуань. - Нанкін: Вид-во Нанкінського ун-ту, 2004. - 312 с. / 管建华. 管建华. 音乐人类学视野, 南京: 南京师范大学出版社, 2004 – 312 с.
36. Гуревич А.Я. Исторический синтез и школа «Анналов» / А. Я. Гуревич. – М.: Индрик, 1993. – 327 с.
37. Гутарева Н. Ю., Виноградов Н. В. Сравнительный анализ культур Востока и Запада/ Н. Ю. Гутарева, Н. В.Виноградов // Молодой ученый. - 2015. - №10. - С. 1468-1470.
38. Дай Понхай. Хронологічні таблиці життя і творчості Дінь Шанде / Понхай Дай. – Шанхай: Вид-во «Шанхайська музика», 1991. – 126 с. / 戴鹏海. 戴鹏海. 丁善德音乐年谱长编, 上海: 上海音乐出版社, 1991. – 126 с.
39. Дай Понхай. Композитор Дінь Шанде і його твори / Понхай Дай. – Шанхай: Вид-во «Шанхайська музика», 1993. – 158 с. / 戴鹏海. 戴鹏海. 丁善德及其音乐作品.上海: 上海音乐出版社, 1993. – 158 с.
40. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. С. Н. Зенкина / Жиль Делез, Франческо Гваттари. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 288 с.
41. Демьянков В. З. Термин «концепт» как элемент терминологической культуры / В. З. Демьянков // Язык как материя смысла: Сборник статей в честь академика Н. Ю. Шведовой / Отв. ред. М. В. Ляпон. – М.: Издательский центр «Азбуковник», 2007. – С. 606–622.
42. Дінь Шанде. Фортепіанні твори в «китайському стилі» і особливості їх виконання / Шанде Дінь // Любитель музики: Збірник статей. – Шанхай: Вид-во «Шанхайська музика», 1988. – С. 234 – 247. / 丁善德. 丁善德. 谈中国风格钢琴作品创作及演奏. // 音乐爱好者: 学术论文. 上海: 上海音乐出版社, 1988. – С. 234 – 247.
43. Дінь Шанде. Пошуки техніки композиції / Шанде Дінь. – Шанхай: Вид-во «Шанхайська музика», 1990. – 149 с. / 丁善德. 丁善德. 作曲技法探索, 上海: 上海音乐出版社, 1990. - 149 с.
44. Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. Т. 1. –М.: Мысль, 1973. – С. 19- 293..
45. Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. Т. 2. –М.: Мысль, 1973. – С. 59- 69.

46. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. Франківський період. Вид. 2-е / Оксана Забужко. – Київ: Факт, 2009. – 167 с.
47. «Записки о музыке» («Юэ-цзи») В кн.: Рубин В.А. Личность и власть в древнем Китае: Собрание трудов / В. А. Рубин. – М.: Восточная литература. 1999. – С. 294 – 308.
48. Зейфас Н. Маттезон и теория оркестровки / Н. Зейфас // Музыка и современность. Сб. статей. – Л.: Советский композитор, 1981. – С. 33 – 55.
49. Зиневич А.Н. Сост. Мудрость Древнего Китая / Составитель А. Н. Зиневич. – СПб: Паритет, 2008. – 352 с.
50. Искусство Японии, Кореи и Китая. Автор-составитель И. Новикова. – М. Эксмо, 2013. – 384 с.
51. История китайской философии / Общая редакция М. Л. Титаренко, перевод с китайского В.С. Таскина. – М.: Прогресс, 1989. – 552 с.
52. Ивахова К. Фортепіанна творчість Мирослава Скорика (художньо-дидактичний концепт) / К. Ивахова. – Хмельницький: ПП «Медобори-2006», 2013. – 232 с.
53. Кассирер Эрнст. Философия символических форм. Том 1. Язык / Эрнст Кассирер. – М.: СПб.: Университетская книга, 2001. – 271 с. (Книга света).
54. Катрич О. Музично-виконавський архетип як стильове підґрунтя явищ музичної творчості // Стиль музичної творчості: естетика, теорія виконавство. Зб.статей. Науковий вісник НМАУ. – К.: НМАУ ім. П. Чайковського, 2004. – Вип. 37. – С. 177 – 184.
55. Китайська цивілізація: традиції та сучасність / ред.: Л. В. Матвеева; Інститут сходознавства ім. А.Кримського НАН України, Українська асоціація китаєзнавців. – К., 2005. – 111 с.
56. Кобзев А. И. О философско-символическом смысле образов природы в китайской поэзии / А. И. Кобзев // Проблема человека в традиционных китайских учениях. – М.: Наука, 1983. – С. 140-152.
57. Козловский Ю.Б. Конфуцианство: миф и реальность / Юрий Борисович Козловский // Народы Азии и Африки, 1982, №3. – С.41-51.
58. Конрад Н.И. Избранные труды: Синология / Н. И. Конрад. – М.: Наука, 1977. – 624 с.
59. Конфуций. Луньей. Изречения / Пер. И. И. Семененко / Конфуций. – М: Эксмо-Пресс, 2000. – 462 с.
60. Крижанівський О. П. Історія стародавнього Сходу: Підручник / О. П. Крижанівський. – Київ.: Либідь, 2002. – 590 с.
61. Кримський С. Б. Архетипи Української культури / С. Б. Кримський // Вісник Національної академії наук України : загально-наук. та громад-політ. журн. - 1998. - № 7-8. - С. 74-87.
62. Леві-Строс К. Міт і значення // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки. – Львів, 1996. – С.343 – 356.

63. Лі Ланьцинь. Опис сучасної китайської музики / Ланьцинь Лі. – Пекін: Вища освіта, 2009. – 423 с. / 李岚清. 李岚清.李岚清中国近现代音乐笔谈, 北京: 高等教育出版社, 2009. – 423 с.
64. Лі Менде. Коротка історія китайської музики / Менде Лі. – Сичуань: Вид-во мистецтва, 2009. – 318 с. / 黎孟德. 黎孟德. 中国音乐简史. 四川: 文艺出版社, 2009. – 318 с.
65. Лі Хуаньчжі. Музика Китаю нашого часу / Хуаньчжі Лі. – Пекін: Вид-во «Новий Китай», 1997. – 569 с. / 李焕之. 李焕之. 当代中国音乐.北京: 当代中国出版社, 1997. – 569 с.
66. Лі Цехоу. Історія естетики / Цехоу Лі. – Пекін: Вид-во «Культура і мистецтво», 1989. – 521 с. / 李泽厚. 李泽厚. 《美学四讲》, 北京: 文化艺术出版社.1989. – 521 с.
67. Лі Шіюань. Сучасна музика Китаю: діалог з традиціями Заходу / Шіюань Лі. – Шанхай: Вид-во Шанхайської консерваторії, 2004. – 303 с. / 李诗原. 李诗原. 中国现代音乐: 本土与西方的对话.上海: 上海音乐学院出版社, 2004. – 303 с.
68. Лисевич И. С. Древняя китайская поэзия и народная песня (Юэфу конца III в. до н.э. – начала III в. н.э.)/ И. С. Лисевич. – М., Наука, 1969. – 240 с.
69. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачев // Известия АН. Серия литературы и языка. – Т. 52. № 1. 1993. – С. 3-9.
70. Лу Цзе. Морально-виховна тематика китайської програмної фортепіанної музики / Цзе Лу // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В.Лисенка. – Львів: ТеРус, 2013. – Випуск 29. – С. 143 -151.
71. Лу Цзе. Типи програмності в китайській фортепіанній музиці ХХ століття /Цзе Лу //Українська музика, Щоквартальник, № 2 (20), 2016. – С. 45-55.
72. Лу Цзе. Втілення китайської ритуальної концептосфери у програмній фортепіанній музиці/ Цзе Лу // Українська музика, Щоквартальник, № 4 (22), 2016. – С. 78-83
73. Лу Цзе. Категорія «концепту» в парадигмі європейської та китайської музичної культури / Цзе Лу // Наукові збірки Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. – Одеса: ОНМА, 2015 –Науковий Вісник. Випуск 21. – С. 305-316.
74. Лу Цзе. Дидактичні засади китайської фортепіанної програмної музики другої половини ХХ ст / Цзе Лу / Northern Music. – Хейлунцзян-Харбін, № 13 (277), 2015. – С. 10-12 / 卢洁. 20 世纪后半段中国钢琴标题音乐的说教原则= =卢洁 // = 北方音乐..- = 黑龙江, 哈尔滨 – No 13 ( 277 ), 2015. – С. 10-12.



75. Лу Цзе. Філософсько-естетичні засади китайської музично- поетичної традиції і їх еволюція в другій половини ХХ ст. / Цзе Лу/ Northern Music. – Хейлуцзян-Харбін, № 13 (277), 2015. – С. 4 –5 / 卢洁. 中国诗歌音乐传统的哲学美学原则及其在 20 世纪后半段的演化 卢洁 //北方音乐.- 黑龙江 , 哈尔滨- No 13 ( 277), 2015. – С. 4-5.
76. Лукьянов А. Е. Истоки Дао: Древнекитайский миф / А. Е. Лукьянов. – М.: НПО "ИНСАН", 1992. – 159 с.
77. Лукьянов А. Е. Лаоцзы и Конфуций: Философия Дао / А. Е. Лукьянов. – М.: Восточная Литература, 2000. – 384 с.
78. Лю Фуань. Національні традиції в поліфонічних творах для фортепіано / Фуань Лю. – Шанхай: Вид-во «Шанхайська музика», 1989. - 245 с. / 刘福安. 刘福安. 《民族化复调写作上海：上海音乐出版社，1989. – 245 с.
79. Лю Чеюсуа. Китайська музика в гуманітарному аспекті / Чеюсуа Лю. – Шанхай: Вид-во «Шанхайська музика», 2002. – 295 с./ 刘承华. 刘承华. 中国音乐的人文阐释上海：上海音乐出版社，2002. – 295 с.
80. Лю Юанцзюї. Фортепіанний «сон» в Китаї / Юанцзюї Лю. – Пекін: Вид-во «Культура і мистецтво», 1991. – 165с. / 刘元举. 刘元举. 中国钢琴梦，北京：中国工人出版社，1991. – 165 с.
81. Людкевич С. Дві проблеми розвитку звукообразності/ Станіслав Людкевич // Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. - Т. 1. Упорядкування, редакція, вступна стаття і примітки З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 1999. – С. 62 – 150.
82. Лян Маочунь. Музика нашого часу: Китай, 1949-1989 / Маочунь Лян. - Пекін: Вид-во «Культура і мистецтво», 1993. – 257 с. / 梁茂春.梁茂春 .中国当代音乐，1949-1989，北京：北京广播学院出版社，1993. – 257 с.
83. Лян Маочунь. Музика Китаю Нового часу / Маочунь Лян. – Шанхай: Вид-во «Шанхайська музика», 2004. – 256 с. / 梁茂春. 梁茂春. 中国当代音乐，上海：上海音乐学院出版社，2004. – 256 с.
84. Лян Хайдун. Національний стиль китайських фортепіанних творів / Хайдун Лян // Освіта і мистецтво, 2004, № 6. – С. 20-31.
85. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства. Автореф. канд. дис. / Вей Ма. – Одеса, 2004. - 17 с.
86. Малафіїк І. В. Дидактика. Навчальний посібник / І. В. Малафіїк. – К.: Кондор, 2009. – 397 с.
87. Малявин В. В. Китайская эстетическая мысль / В. В. Малявин // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / Гл. ред. М.Л.Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. - М.: Вост. лит., 2006. – Т. 1. Философия / ред.

- М.Л.Титаренко, А.И.Кобзев, А.Е.Лукьянов. –М.: Вост. Лит., 2006. – С. 140 – 148.
88. Малявин В. В. Китайская цивилизация / В. В. Малявин. – М.: ИПЦ «Дизайн. Информация. Картография»: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2001. – 632 с.
  89. Марік В. Б. Явища концепта і концептосфери в музичному мистецтві: до проблеми вічного образу. Автореф. канд. дис. / Валерія Марік. – Одеса, 2008. – 18 с.
  90. Маркова Е. Архетипические и хронологические параллели культур Востока и Запада как основания музыкальной метафизики / Елена Николаевна Маркова // Проблемы сучасності : культура, мистецтво, педагогіка : [збірник наук. праць / гол. ред. В.Л.Філіппов]. – Луганськ, 2008. – Вип. 9 (2008). – С. 230–237.
  91. Маслов А.А. Китай. Укрощение драконов: Духовные поиски и сакральный экстаз / А.А. Маслов. – М.: Алетейа: Культурный центр «Новый Акрополь», 2006. – 480 с. – (Сокровенная история цивилизаций).
  92. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / Вячеслав Медушевский. – М.:Музыка, 1976. – 254 с.
  93. Мурашевич К.Г. Генеза міфологічних сюжетів у творчості китайського поета Лі Бо (701-762) / Катерина Мурашевич // Китайська цивілізація. Традиції та сучасність. - К., 2007. - С. 64-68.
  94. Неретина С. С. Абеляр / С. С. Неретина // Новая философская энциклопедия: В 4 тт. Под редакцией В. С. Стёпина. – Т. 2. - М.: Мысль. 2001. – С. 1080.
  95. Новак М. І. Ши Цзин та Шу Цзин як авторитетні джерела у вчені Конфуція. Ч.1 / М. І. Новак // Гілея: науковий вісник. - 2013. - № 72. - С. 648-652.
  96. Основи філософських знань: Філософія, логіка, етика, естетика, релігієзнавство: Підручник. / Горлач М.І., Кремень В.Г., Ніколаєнко С.М., Требін М.П. та інші. – К.: Центр учбової літератури, 2008. – 1028 с.
  97. Первомайський Л. С. Твори: В 7-ми т. Т. 6: Переклади / Леонід Первомайський / Упорядник С. Пархомовський. – К.: Дніпро, 1986. – 502 с.
  98. Переломов Л.С. Конфуций: «Лунь юй» / Л. С. Переломов. – М.: Восточная литература: РАН, 1998. – 588 с.
  99. Переломова О. С. Лінгвокультурні коди інтертекстуальності українського художнього дискурсу: діахронічний аспект / О. С. Переломова. – Суми, Вид-во СумДУ, 2008. – 208 с.
  100. Пойнар Л. М. Семантичний простір фразеології як джерело інтерпретації концепту ІСТИННИЙ ШЛЯХ у картині світу китайського етносу/ Л. М. Пойнар // Studia Linguistica. Випуск 6/2012 – К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2012. – 125 – 131.
  101. Попова З. Д. Понятие «концепт» в лингвистических исследованиях / З. Д. Попова. – Воронеж, 1999.- 30 с.
  102. Проблеми теорії ментальності. Відп. ред. М. В. Попович. – К. : Наукова думка, 2006. – 404 с. - (Проект «Наукова книга»).

103. Прохоров Ю. Е. К проблеме «концепта» и «концептосферы» / Ю. Е. Прохоров // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Отв. ред. В. В. Красних, А. И. Изотов. – М.: МАКС Пресс, 2005. – Вып. 30. – С. 74 – 93.
104. Рифтин Б. Изучение китайской мифологии и книга профессора Юань Кэ / Б. Рифтин // Юань Кэ. Мифы древнего Китая // Пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко, Е. В. Пузицкого и В. Ф. Сорокина. – М.: Наука, 1965 – С. 449-478.
105. Роули Дж. Принципы китайской живописи / Дж. Роули. – М.: Наука, 1989. – 159 с.
106. Рубин Виталий. Личность и власть в Древнем Китае. Собрание трудов / Виталий Рубин. – М.: Восточная литература. 1999. – 384 с. (Серия: Corpus Sericum).
107. Самозванцев А. М. Мифология Востока / А. М. Самозванцев. – Москва: «Алетейа», 2000. – 380 с.
108. Самойленко А. И. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Монография. Редактор Н. Г. Александрова / Александра Ивановна Самойленко. – Одесса: Астропринт, 2002. – 244 с.
109. Свідзинський А.В. Національна ідея як концепт культури / Фундаментальні орієнтири науки (ФОН) / Анатолій Васильович Свідзинський. – Київ: Видавничий Дім «Академперіодика», 2005. – С. 8 – 23.
110. Свідзинський А.В. Синергетична концепція культури / Анатолій Васильович Свідзинський. – Луцьк: Вежа, 2008. – 696 с.
111. 97. Се Цзясин. Эстетичный аспект музыкального искусства / Цзясин Се. – Сичуань: Вид-во «Народ Сичуань», 1999. – 332 с. / 谢嘉幸. 谢嘉幸. 走进音乐：音乐鉴赏训练与评估》，四川：人民出版社，1999. - 332 с.
112. Северинова М. Ю. Теорія К. Юнга про архетипи та її вплив на художню (музичну) культуру / Марина Северинова // Культура України. - 2013. - Вип. 40. - С. 176-184.
113. Северинова М. Ю. Значення та роль архетипів у етнонаціональній культурі / Марина Северинова // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. - 2013. - № 2. - С. 124-128.
114. Северинова М. Ю. Архетип: ейдос чи ідея. Від платонівської ідеї до ентелехії Аристотеля / Марина Северинова // Культура і сучасність. - 2013. - № 1. - С. 131-138.
115. Северинюк В.М. «Благородний муж» як соціальний тип у філософії Конфуція / В. М. Северинюк // Гілея: науковий вісник: збірник наукових праць. - К.: ВІР УАН, 2012. - № 2. - С. 348-354.
116. Семененко И. И. Афоризмы Конфуция / И. И. Семененко. – М., Издательство МГУ. 1987. – 299 с.
117. Сі Даофен. Значення народно-пісенної творчості у виконавському мистецтві Китаю / Даофен Сі // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. 2013. - № 10 (269), ч. I.

118. Сисаури В. И. Церемониальная музыка Китая и Японии / В. И. Сисаури. – СПб.: СПбГУ, Филологический факультет СПбГУ, 2008. – 292 с.
119. Словник китайської музики. – Пекін: Вид-во «Народна музика», 1992. – 842 с. / 中国音乐词典, 人民音乐出版社, 1992. - 842 с.
120. Старий Учитель. Українське Дао. Вчення про істину і благодать. Переклад «Дао Де Цзін» на українську мову. Переклад і комент. В. Дідик. – Львів: Академічний Експрес, 2013. – 48 с.
121. Степанов Ю. С. Концепт / Юрий Степанов // Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – С. 42- 43
122. Стрелкова А. Ю. Два поняття «порожнечі» у буддійській філософії / А. Ю. Стрелкова // Цирендоржиєвські читання – 2012 (V): Тибетська цивілізація та кочові народи Євразії: кроскультурні контакти. – К.: Поліграфіст, 2012. – С. 486 – 500.
123. Сунь Цзінань. Знамениті музичні твори Китаю і зарубіжжя / Цзінань Сунь. – Шаньдун: Вид-во «Виховання», 1985. – 813 с. / 孙继南 . 孙继南 . 中外名曲欣赏 . 山东 : 教育出版社 , 1985. – 813 с.
124. Сунь Цзінань, Чжоу Чжуцюань. Корткий курс загальної історії музики Китаю / Цзінань Сунь, Чжуцюань Чжоу. – Шандунь: вид-во «Освіта провінції Шаньдун», 1991. – 615 с. / 孙继南 . 孙继南 . 中国音乐通史简编 , 山东 : 教育出版社 , 1991. – 615 с.
125. Сюй, Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX – XXI веков: автореф. дис....канд. искусствовед.: 17.00.02 / Бо Сюй. Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2011. – 25 с.
126. Сюй Хайлінь, Лі Цзіті. Історія і естетика музики Китаю / Хайлінь Сюй, Цзіті Лі. – Пекін: Вид-во Китайського Народного Університету, 1999. – 348 с. / 修海林 , 李吉提 . 修海林 , 李吉提. 西方音乐的历史与审美 , 北京 : 中国人民大学出版社 , 1999. – 348 с.
127. Сян Яньєн. Біографії китайських композиторів нашої епохи / Яньєн Сян. – Шеньян: Вид-во «Література Чунь Фен», 1994. – 820 с. / 向延生 . 向延生 . 中国近现代音乐家传 . 沈阳 : 春风文艺出版社 , 1994. – 820 с.
128. Теплов Б. Психология музыкальных способностей / Борис Теплов. – Л.: Издат. АПН РСФСР, 1947. – 335 с.
129. Ткаченко Г. А. Космос, музыка, ритуал. Миф и эстетика в «Люйши Чуньцю» / Г. Ткаченко. – М.: Наука, 1990. – 283 с.
130. Томпсон М. Восточная философия. Пер. с англ. Ю. Бондарева / Майкл Томпсон. – М.: ФИАР-ПРЕСС, 2000. – 384 с.

131. У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): Учебное пособие / Ген-Ир. У// – СПб.: Издательство «Планета музыки»; Издательство «Лань», 2011. – 544 с.
132. У На. Фортепианная музыка Дин Шандэ: сопряжение китайской национальной традиции с современными приёмами европейского письма. Автореф. канд. дисс. / На У. - Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная консерватория им Н А Римского-Корсакова 2009. – 23 с.
133. У На. Педагогическая деятельность профессора Б. С. Захарова в Шанхае (по материалам документов и публикаций Дин Шандэ) / На У // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 92. - С. 262-271.
134. Фань Цзуйнь. Теоретичний і гармонічний аспекти китайських пентатонний ладів / Цзуйнь Фань. – Шанхай: Вид-во «Шанхайська музика», 2003. – 196 с. / 樊祖荫 . 樊祖荫 . 中国五声性调式和声的理论与方法 . 上海 : 音乐出版社 , 2003 – 196 с.
135. Федоренко, Н.Т. Древние памятники китайской литературы / Н.Т.Федоренко. - М.: Наука, 1978. - 320 с.
136. Фен, Веньци. Історії взаємовпливів китайської і західної музики / Веньци Фен. – Чанша: Вид-во освіти провінції Хунань. 1998. – 234 с. /冯文慈 . 冯文慈 . 中外音乐交流史 , 长沙 : 湖南教育出版社 , 1998. – 234 с.
137. Фен, Веньци. Размышления об истории китайской музыки/ Веньци Фен. – Шанхай: Вид-во Шанхайської консерваторії, 2005. – 311с. /冯文慈 . 冯文慈 . 中国音乐史学的回顾与反思 , 上海 : 上海音乐学院出版社 , 2005. – 311 с.
138. Фицджералд Чарльз Патрик. История Китая. Перевод Л. А. Калашниковой / Чарльз Патрик Фицджеральд. – М.: Центрполиграф, 2008. – 458 с.
139. Фишман О. Л. Китай в Европе: миф и реальность. XIII-XVIII вв. отв. ред И. А. Алимов / О. Л. Фишман. – СПб. : Петербургское востоковедение, 2003. – 546 с.
140. Холопова В. Н. Три стороны музыкального содержания / Валентина Николаевна Холопова // Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы Первой Российской научно-практической конференции 4 – 5 декабря 2000 г., г. Москва // Москва-Уфа, РИЦ УГИИ, 2002. – С. 55 – 76.
141. Хоу Юэ. Профессиональное фортепианное исполнительство и обучение в Китае в первой трети XX века / Юэ Хоу // Известия Российского педагогического института им. А. И. Герцена, № 85, 2008. – С. 132 – 140.
142. Ху Ицзюань. Становление и развитие музыкального образования в Китае. Автореф. канд. дисс. искусствоведения / Ицзюань Ху. – Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2010. – 30 с.

143. Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы / Пин Хуан. – СПб. : Астерион, 2009. – 159 с.
144. Хуан Чжулін. Шляхи розвитку дитячої фортепіанної музики в Китаї. Автореф. канд дис. / Чжулін Хуан. – Харків: ХНУМ ім. І. Котляревського, 2009. – 20 с.
145. Цай Чекунде. Історія естетики музики Китаю / Чекунде Цай. – Пекін: Вид-во «Культура і мистецтво», 2003. – 868 с. / 蔡仲德 . 蔡仲德 . 中国音乐美学史 , 北京 : 人民音乐出版社 , 2003. – 868 с.
146. Цзюй Ціхун. Китайська музика ХХ ст. / Ціхун Цзюй. – Шаньдун: вид-во «Освіта провінції Шаньдун», 1992. – 292 с. / 居其宏 . 居其宏 . 20 世纪中国音乐 , 著 , 山东教育出版社 , 1992. – 292 с.
147. Цзюй Ціхун. Критичний нарис музики нашого часу / Ціхун Цзюй. – Шанхай: Вид-во «Шанхайська музика», 2002. – 401 с. /居其宏 . 居其宏超越于重构 . 音乐学研究文集 . 上海 : 山东文艺出版社 , 2002. – 401 с.
148. Цень, Чжимінь. Підручник з класичної музики / Чжимінь Цень. – Шанхай: вид-во «Шанхайська освіта», 1904. – 144 с. / 曾志忞 . 曾志忞 . 乐典教科书 . 上海 : 上海教育出版社 , 1904. – 144 с.
149. Цянь, Женькан. Історія шанхайської музики / Женькан Цянь. – Шанхай, 2001.– 494 с. / 钱仁康 . 钱仁康 . 上海音乐志 , 上海 : 上海出版社 , 2001. – 494 с.
150. Цянь Іпін. Збірник фортепіанних творів композитора Дінь Шанде / Іпін Цянь. – Шанхай: Вид-во «Шанхайська музика», 1997. – 270 с. / 钱亦平 . 钱亦平 . 丁善德钢琴作品集 , 上海 : 上海音乐出版社 , 1997. – 270 с.
151. Цянь Іпін. Музична творчість Дінь Шанде / Іпін Цянь. – Шанхай: Вид-во «Шанхайська музика», 1986. – 373 с. / 钱亦平 . 钱亦平 . 丁善德的音乐创作—回忆与分析 , 上海 : 上海音乐出版社 . 1986. – 373 с.
152. Чередниченко Т. Музыка в истории культуры. Курс лекций для студентов-немузыкантов / Татьяна Чередниченко. – Т.2. – М.: Изд-во Аллегро-Пресс, 1994. – 232 с.
153. Чжан Сяоху. Пентатонні лади і гармонічні прийоми в китайській фортепіанній музиці / Сяоху Чжан. – Пекін: Вид-во «Культура і мистецтво», 1987. – 264 с. / 张肖虎 . 张肖虎 . 五声性调式集和声手法 , 北京 : 人民音乐出版社 , 1987. - 264 с.

154. Чжан Цянь, Ван Цичжао. Основи музичної естетики / Цянь Чжан, Цичжао. – Пекін: Вид-во «Народна музика», 1992. – 374 с. / 张前, 王次炤 . 张前, 王次炤 . 音乐美学基础 . 北京 : 人民音乐出版社 , 1992. – 374 с.
155. Чжан Цзіньвей. Матеріали з історії сучасної музики Китаю / Цзіньвей Чжан. – Пекін: Вид-во «Народна музика», 2004. – 314 с. / 张静蔚 . 张静蔚 . 中国近代音乐史料汇编 . 北京 : 人民音乐出版社 , 2004. – 314 с.
156. Чжан Цзіньвей. Сучасна музика Китаю / Цзіньвей Чжан. – Шанхай: Вид-во музики Шанхаю, 2004. – 439 с. /张静蔚 . 张静蔚 . 中国近代音乐史 , 上海 : 上海音乐出版社 , 2004. – 439 с.
157. Чжао Сяошен. Національні задуми китайської фортепіанної музики / Сяошен Чжао // Фортепіанне мистецтво, 2003, № 6. – С. 389-409 . / 赵晓生 . 赵晓生 . 传统作曲技法 , 上海教育出版社 , 2003, № 6. – С. 389 – 409.
158. Чжао Сяошен. Шляхи до досягнення мистецтва фортепіанної гри / Сяошен Чжао. – Хунань: Вид-во «Виховання: Хунань», 1991. – 263 с. / 赵晓生 . 赵晓生 . 钢琴演奏之道 , 湖南 : 湖南教育出版社 , 1991. – 263 с.
159. Чень Чжен. Пошуки національного стилю в китайських фортепіанних творах / Чжен Чень. – Анхой: Вид-во «Література і мистецтво», 2003. – 496 с. / 程征 . 程征 . 中国钢琴音乐创作民族化探索的外在动力 , 安徽 : 安徽师范大学学报 ( 人文社会科学版 ) , 2003. – 496 с.
160. Чень Бяньї. Вступ до загальної історії китайської музики / Бяньї Чень. – Ухань: Вид-во Сінаньського університету, 2007. - 241 с. / 陈秉义 . 陈秉义 . 中国音乐通史概述 , 武汉 : 西南师范大学出版社 , 2007. – 241 с.
161. Чень Жуаньсюань. Імпресіонізм в фортепіанній музиці китайських композиторів: Автореф. канд. дис. / Жуаньсюань Чень. - Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського.2014. – 20 с.
162. Шан Тон. Збірка статей / Тон Сан. – Шанхай: Вид-во «Шанхайська музика», 2002. – 402 с. / 桑桐. 桑桐. 桑桐音乐文集 , 上海 : 上海音乐学院出版社 , 2002. - 402 с.
163. Шан Тон .Короткий нарис особливостей музичних творів композитора Дінг Шанде / Тон Сан // Вісник Центральної консерваторії. – 2001, №3. – С. 21-34. /桑桐. 桑桐. 简论丁善德音乐作品的性格特征 , 中央音乐学院学报 , 2001. № 3. – С. 21-34.
164. Шведова Н. Ю. Русский язык: Избранные работы / Наталья Юрьевна Шведова / Росс. акад. наук; Отделение историко-филологических наук; Ин-

- т русского языка им. В. В. Виноградова. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 639 с. (Studia Philologica).
165. Шекера Я. В. Генеза і функціонування художніх образів у китайській поезії епохи Тан (VII - X ст.). Автореф. канд. дис. / Ярослава Василівна Шекера. – Київський національний університет ім. Тараса Шевченка. – Київ, 2006. – 20 с.
166. Шекера Я. В. Генеза та функціонування образів на позначення часу у давній та середньовічній китайській поезії / Ярослава Василівна Шекера. // Сходознавство. – 2005. – № 29-30. – С. 141-150.
167. Шекера Я. В. Даоський світогляд давніх китайців та поезія доби Тан / Ярослава Василівна Шекера. // Україна – країни Сходу в XXI столітті: діалог мов, культур, цивілізацій. – Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, 18-19 квітня 2003 року. – К., 2004. – С. 141 – 144.
168. Шекера Я.В. Концепт порожнечі в китайській культурі: походження та репрезентація в поезії доби Сун (X–XIII ст.) / Ярослава Василівна Шекера. // Proceedings of The Second International Scientific Conference “China, Korea, Japan: Methodology and Practice of Culture Interpretation” (October 13-15, 2011). – Kyiv-Seoul, 2011. – P. 230-239.
169. Шекера Я. В. Віддзеркалення просторових уявлень у найдавнішій китайській поезії (на прикладі гімнів “Книги пісень”) / Ярослава Василівна Шекера. // Східний світ. – 2008. – № 4. – С. 126-130.
170. Шекера Я.В. Китайський романс доби Сун (X-XIII ст.): генеза та образотворення. Сучасний погляд / Ярослава Василівна Шекера. // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. – Вип. 75. – С. 337-349.
171. Шекера Я.В. Віддзеркалення філософії даосизму в китайській поезії доби Сун (на прикладі творчості Су Ши, 1037-1101) / Ярослава Василівна Шекера. // Хроніка-2000. Кетяг калини і цвіт сливи: Україна – Китай. – К., 2010. – Вип. 1 (83). – С. 719-728.
172. Шекера Я.В. Художня образність сунської поезії в жанрі ци: до проблеми методології дослідження жанру/ Ярослава Василівна Шекера // Вісник КНУ ім. Т. Шевченка. Східні мови та літератури. – 2010. – Вип. 16. – С. 54-57.
173. Ши Цзин. Книга песен и гимнов. Перевод с кит. А. Штукин. – Москва: Художественная литература, 1987. – 351 с.
174. Шу, Сіньчен. Матеріали з історії музичної освіти в Новому Китаї, 3 том– Пекін: Вид-во «Народна освіта», 1981 / Сіньчен Шу. – 366 с. (китайською мовою).
175. Элиаде М. История веры и религиозных идей. Том II: от Гаутамы Будды до триумфа христианства / Мирча Элиаде. – М.: Критерион, 2002. – 502 с.
176. Юань Кэ. Как создавался мир / Кэ Юань // Мифы древнего Китая. – М.: Наука, 1965. – С. 48 – 52.



177. Юань Цзінфан. Національна інструментальна музика / Цзінфан Юань. – Пекін: Вид-во «Народна музика», 2004. - 572 с. /袁静芳.袁静芳.民族器乐.北京 : 高等教育出版社 .2004-С.572.
178. Юй Дун, Чжун Фан, Линь Сяопин. Китайская культура / Дун Юй, Фан Чжун, Сяопин Линь. – Пекин: Издательство литературы на иностранных языках, 2004. – 110 с.
179. Юнг Карл Густав. Архетип и символ / Карл Густав Юнг. – М.: "Ренессанс" СП "ИВО-Сид", 1991. – 343 с.
180. Ян Венью. Особливості національного стилю фортепіанних творів Китаю / Венью Ян // Наукові пошуки в музиці. 2005, № 1. - С. 167-197. /杨文语.杨文语.中国钢琴作品的民族风格独特性.音乐探索.2005, № 1. – С. 167 – 197
181. Ян Жухуай. Аналіз музики (на прикладі китайських і європейських музичних творів) / Жухуай Ян. – Пекін: Вид-во «Культура і мистецтво», 2003. – 590 с. /杨儒怀 . 杨儒怀 . 音乐的分析与创作 , 北京 : 人民音乐出版社 , 2003. - 590 с.
182. Ян Инью. Нариси з історії китайської музики / Инью Ян. – Шанхай: Вид-во «Шанхайська музика», 1952. – 342 с./杨荫浏.杨荫浏.中国音乐史纲.上海 : 上海音乐出版社.1952.-С.342.
183. Яншина Э.М. Формирование и развитие древнекитайской мифологии / Элеонора Михайловна Яншина. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1984. – 284 с.
184. Christensen Thomas. Rameau and Musical Thought in the Enlightenment / Thomas Christensen. – Cambridge: Cambridge University Press, 1993. – 348 p.
185. Dawson R. S. The Chinese chameleon: an analysis of European conceptions of Chinese civilization / 1st Edition edition / Raymond Stanley Dawson. – London, New York [etc.] : Oxford U.P., 1967. – 235 p.
186. Idema Wilt L. Old Tales for New Times: Some Comments on the Cultural Translation of China's Four Folktales in the Twentieth Century / Wilt L. Idema // Taiwan Journal of East Asian Studies – 2012, □№ 1 – P. 42.
187. Lin Lezhi. Unterrichtsordnung der Anglo-Chinese College (1880) / Lezhi Lin // Chen Xuexun (hrsg.): Lehrnachsschlagewerk der chinesischen Erziehungsgeschichte in Neuzeit. – Band III. – Beijing, 1986. – P. 138 – 150.
188. Liu, C. C. A Critical History of New Music in China / C. C. Liu; Translated by C. Mason. – Hong Kong : The Chinese University of Hong Kong, 2010. – 960 p.
189. Lu Jie. The Category of “Concept” in the Paradigm of European and Chinese Music Cultures / Jie Lu // Educational and behavioral Issues in Modern World II. Collected Works. – Ternopil, 2014. - P. 155-165.
190. Melvin S. Rhapsody in red: how western classical music became Chinese / Sheila Melvin. – New York : Algora, 2004. – 362 p.

191. Robertson Roland. Globalization: Social Theory and Global Culture (Theory, Culture & Society Series) / Roland Robertson // SAGE Publications, 1992. Printed in Great Britain by The Cromwell Press Ltd, Broughton Gifford, Melksham, Wiltshire. – 310 p.
192. Shinichi Suzuki. Nurtured by Love: The Classic Approach to Talent Education. Translated by Waltraud Suzuki. / Suzuki Shinichi. – Second Edition. – Alfred Publishing Co Inc., 1983 – 111 p.
193. Sun Jinan. Musikerziehungsgeschichte am Jahrestag in der Neuzeit (1840-2000) / Jinan Sun. – Shandong, 2004. – S. 9-10.
194. The Cambridge history of Chinese literature / edited by Kang-i Sun Chang and Stephen Owen. - Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 2010. – Vol. 1. – 711 p.
195. Time, Place and Music. An anthology of ethnomusicology observation c. 1550 to c. 1800 / Ed. F. Harrison. – Amsterdam: Frist Knuf, 1973. – 221 p.
196. Wang Hui. China from Empire to Nation-State. Translated by Michael Gibbs Hill / Hui Wang. – Harvard University Press, 2014. – 200 p.
197. Wing Yung. My Life in China and America / Yung Wing. – New York, 1909. – 320 p.

Интернет-ресурс:

198. Аташ Б. М. Древневосточный концепт «пустоты» и его проявление в антропологической парадигме / Б. М. Аташ. Режим доступа в Интернеті: <http://www.jurnal.org/articles/2010/filos4.html> (24.04.2015)
199. З китайської поезії. Переклади Ярослави Шекери. Режим доступу в Интернеті: <http://www.zahid-shid.net/index.php?rt=pereklad&num=5&start=2>
200. Китайська поезія: переклади Ярослави Шекери. Режим доступу в Интернеті: <http://www.angelfire.com/tn/tysovska/contest05/translation04.html>
201. Символизм в китайской живописи. Режим Интернет-доступу: [http://www.davinci-school.ru/articles/chinese\\_symbolism/](http://www.davinci-school.ru/articles/chinese_symbolism/)
202. Поезія Лі Бо. Режим доступу в Интернеті: <http://school.xvatit.com/index.php?title>

