

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

**ЧЕНЬ Юньцзя**

程韻嘉

УДК 371.134 : 78

**СИМФОНІЗМ У ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКИХ  
КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ:  
НАЦІОНАЛЬНИЙ ТА ГЛОБАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ**

**Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво**

**Автореферат  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства**

**Київ – 2026**

## Дисертацією є рукопис

Роботу виконано на кафедрі теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Міністерства культури України (Київ).

**Науковий керівник:** кандидат мистецтвознавства, доцент  
**КОВАЛІНАС Микола Анатолійович,**  
Національна музична академія України  
імені П. І. Чайковського,  
професор кафедри композиції, інструментовки та  
музично-інформаційних технологій

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, професор  
**САМОЙЛЕНКО Олександра Іванівна,**  
Одеська національна музична академія  
імені А. В. Нежданової, проректор з наукової роботи,  
професор кафедри історії музики та музичної  
етнографії

кандидат мистецтвознавства, доцент  
**ГАРМЕЛЬ Оксана Володимирівна,**  
Київська муніципальна академія музики  
імені Р. М. Глієра, учений секретар, професор  
кафедри теорії музики

Захист відбудеться «18» березня 2026 р. о 15 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського, за адресою: 01001, м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1–3/11, 4-й поверх, зал Вченої ради (фое Малого залу).

Із дисертацією можна ознайомитися в читальному залі бібліотеки Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Автореферат розісланий «13» лютого 2026 року.

Учений секретар  
спеціалізованої вченої ради,  
кандидат мистецтвознавства, доцент



Волосатих О. Ю.

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Актуальність теми дослідження.** Музичне мистецтво в житті громадян Китайської Народної Республіки відіграє важливу роль, починаючи зі стародавньої епохи, та є одним із провідних напрямів розвитку країни. У той час, коли на теренах сучасної Європи формувалася греко-латинський вимір сучасної академічної музичної традиції (який є актуальним і до сьогодні), у Китаї так само відбувався процес становлення власної музичної культури, яка стала складовою частиною китайського придворного церемоніалу. Паралельно з цим формувалися й такі складові музичної культури, як інструменти, різновиди нотації. Також з'являються перші оркестри, які відіграли та продовжують відігравати виключно важливу роль в музичному житті Китаю. Ці оркестри несли здебільшого ритуальні функції та склалися переважно з різноманітних ударних інструментів і наборів дзвонів.

На межі XIX–XX століть до культурного середовища Китаю проникають перші європейські оркестри. Сьогодні кількість та якість як оркестрів китайських народних інструментів, так і європейських симфонічних оркестрових складів свідчить, що вони є рівноцінними складовими музичної культури країни.

Високий рівень китайської оркестрової галузі став одним із чинників розвитку й композиторської школи. Хоча, у європейському розумінні цього виразу, її розвиток припадає на середину XX століття, – видатні композитори були й раніше. Тому в їхніх творчих експериментах з'являлися композиції, що згодом стануть основою для становлення історичної категорії «симфонізм».

Етимологічна складова слова «симфонізм» є похідною від слова «симфонія» (як відомо, з давньогрецької перекладається, як «співзвуччя»). В українській музикознавчій традиції, осмислення явища «симфонізму», не лише як сукупності одночасної гри оркестрових музикантів, а як повноцінного методу роботи з художнім матеріалом, що лежить в основі жанру «симфонія» та споріднених із ним жанрів «симфонічна поема», «симфонічна сюїта» тощо. Саме такий рівень осмислення спостерігаємо, зокрема, у працях М. Гордійчука, О. Горюхіної, О. Зінкевич, О. Антонової, В. Гузеєвої, М. Ємельяненко, С. Щелканової та ін. І саме симфонізм став однією з важливих об'єднуючих ланок китайського та європейського музичного мистецтва.

У межах пропонованого дисертаційного дослідження, нами простежено характер прояву симфонізму, як важливого чинника мислення, на прикладі жанру «програмна симфонічна увертюра». Починаючи з 1950-х років було створено чимало прикладів цього жанру, що стало результатом натхнення композиторів китайським фольклором і традиційними святами. Про популярність програмних увертюр свідчить, зокрема, факт перекладень для численних виконавських складів, у тому числі – і для традиційного оркестру. До того ж, сам жанр пройшов шлях інтенсивного розвитку: від засвоєння європейських норм (хоча й з високим рівнем національної самобутності) і до повного переосмислення національних елементів.

Нині у вітчизняному музикознавстві спостерігаємо активний інтерес до жанрового спектру китайської академічної музики. Утім характер прояву симфонізму, як важливого чинника мислення, на прикладі жанру «програмна симфонічна увертюра» з точки зору інноваційного підходу сучасних китайських композиторів – зародження самостійної моделі на засадах європейських норм і авторського переосмислення національних елементів ще не отримала належного наукового осмислення, чим пояснюється **актуальність** теми дисертації.

**Об'єкт дослідження:** жанр програмної симфонічної увертюри (для європейського складу симфонічного оркестру та оркестру китайських народних інструментів) у творчості китайських композиторів.

**Предмет дослідження:** реалізація засад симфонізму, як методу мислення та роботи з музичним матеріалом на прикладі китайської програмної симфонічної увертюри.

**Мета дослідження** – виявлення, шляхом детального аналізу композиційно-драматургічної побудови творів, системних рис симфонізму та, зокрема, національних особливостей китайської симфонічної музики для європейського оркестру.

**Аналітичний матеріал** роботи – партитурні видання увертюр, як самостійних творів, так і складових симфонічних циклів (авторства Лю Тешаня і Мао Юаня, Лі Хуаньчжі, Чжен Лу і Ма Хонг'є, Ши Ваньчуня, Го Веньцзіна, Цигана Ченя).

Для досягнення мети необхідно вирішити такі **завдання**:

- зробити огляд наукових праць, присвячених китайській академічній музиці, зокрема її аспектам: від симфонічних жанрів, до сучасного оркестрового виконавства та традиційних нотацій;
- охарактеризувати аспекти впливу європейських жанрів і форм на творчі пошуки китайських композиторів;
- встановити етапи розвитку китайської музичної культури та характер їхнього наукового осмислення;
- дослідити особливості китайських нотацій та оркестрів, як важливого виконавського середовища для увертюр;
- виявити системні риси та сформувати дефініцію жанру «програмна симфонічна увертюра», в контексті китайської академічної традиції;
- проаналізувати композиційно-драматургічну побудову програмних увертюр, як у складі циклічних симфонічних творів, так і як окремі п'єси;
- сформувати особливості симфонізму у творчості китайських композиторів другої половини ХХ століття.

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

- впроваджено до вітчизняного наукового обігу три твори жанру програмної симфонічної увертюри («Танець народу Яо» Лю Тешаня–Мао Юаня (1950–1951), «Блага звістка з Пекіну до села» Чжен Лу–Ма Хонг'є (1976), «П'яти стихій» (“Wu Xing”, “Les Cinq Éléments”) для симфонічного оркестру Цигана Ченя (1999) і три увертюри (Увертюра «Весняний фестиваль»

Лі Хуаньчжі (1955–1956), Увертюра «Свято» Ши Ваньчуня (1960–1976), Увертюра «Рух вітру» Го Веньцзіня (1997);

- досліджено не лише структурні особливості увертюри, а ще й їхнє місце у історії виконання європейськими та традиційними оркестрами китайських народних інструментів;
- вивчено різновиди китайської традиційної нотації;
- охарактеризовано риси нотації цзянь-пу (jianpu), якою зроблено переклад низки увертюри;
- виявлено характер впливу європейського симфонізму на структурні особливості китайської програмної увертюри;
- встановлено риси китайського симфонізму через композиційно-драматургічний аналіз увертюри;
- зроблено співставлення з особливостями симфонізму в інших жанрах;
- проаналізовано шість програмних симфонічних увертюри як складових циклів, так і таких, що задумані як окремі твори;
- встановлено закономірності еволюції жанру китайської програмної симфонічної увертюри.

*Набуло подальшого розвитку:*

- вивчення жанрово-стильових процесів у китайській симфонічній музиці другої половини ХХ століття і перших двох десятиліть ХХІ століття.

**Методологічна основа дослідження.** У дослідженні насамперед використано феноменологічний метод, оскільки саме з позицій феномену відбувається оцінка жанру програмної увертюри. Окрім цього, використовуються методи цілісного аналізу (при описі форми-структури і фактури творів), метод історизму (при формуванні історичного контексту розвитку увертюри), системний метод, як основний для встановлення жанрових ознак увертюри. Нарешті – порівняльний (компаративний) метод, із метою порівняння стильових особливостей різних увертюри.

**Теоретичну базу дослідження** сформовано на основі праць різних жанрів (статті, монографії, дисертації) авторства україно-, російсько-, англо-, німецько- і французькомовних та китайських дослідників. Джерела, які складають науково-інформаційну базу, можна розподілити на шість груп.

До *першої групи* джерел належать праці з культурології, релігієзнавства, філософії Китаю, зокрема авторства: В. Бортницького, П. Герчанівської, Ф. Герштан, В. Кіктенка, О. Кім, Лю Дехайя, А. Сошнікова, Фан Динь Тана, Хань Луцзяо, Чанлун Суня, Чжуан Цзи та ін.;

*Друга група* джерел – праці з історії та теорії мистецтва, історії жанрів, музично-теоретичної системи, нотацій і термінології музичного мистецтва Китаю, зокрема авторства: Ю. Азарової, М. Антошко, Бянь Мена, Ван Дон Мейя, Ван Іна, Ваньїнь Цзя, Г. Вірановського, Вей Дзюня, День Кай Юаня, М. Калашник, Ло Шиї, Ма Вейя, Су Юйчена, Сюй Бо, Та Кунг Донга, У На, Фань Юйя, Хуан Яхуейя, Цзя Шиї, Чень Жуньсюаня та ін.;

*Третю групу* джерел становлять праці з теорії симфонізму, з європейського і китайського інструментознавства, засад диригування, з сучасного оркестрового, виконавського репертуару Китаю, авторства: О. Антонової, Бай Е,

О. Белобрової, Го Х, М. Гордійчука, Н. Горюхіної, В. Гузеєвої, Дай Юйя, Пу Дуншена, М. Ємельяненко, О. Зінкевич, І. Іванченка, А. Калениченка, Кан Їнчжена, Лі Ісюаня, Лі Яньлуна, Ло Чжихуейя, Лю Чана, Тань Сунь Бенга, Фань Юйя, Фу Цяна, Цзян Іцюня, Чень Чжен Тіна, Шанмін Сюйя, Чжоу Сяоманя, С. Шипа, С. Щелканової, Яня Цзянаня, Янь Яна;

*Четверта група* джерел – праці з аналізу музичних творів і музичної форми, з теорії музичної драматургії, з музичного жанру та музичного стилю, з теорії та методики музичної інтерпретації, з проблеми програмності в музиці, зокрема: Т. Адорно, В. Вишинського, Н. Герасимової-Персидської, Н. Горюхіної, В. Гузеєвої, Л. Кияновської, С. Коробецької, І. Коханик, В. Москаленка, А. Мухи, Пан Вея, Пен Чена, І. П'ятницької-Позднякової, Су Юйчена, І. Тукової;

*П'ята група* джерел – праці, присвячені творчості Лі Хуаньчжі, Лю Тешаня / Мао Юаня, Чжен Лу/Ма Хонг'є, Цигана Ченя і Го Веньцзіна: М. Х. Бернард, Ден Цзякуня, Го Веньцзіна, Цигана Ченя;

*Шоста група* джерел – праці з наукової методології, словники, довідники, енциклопедії, авторства І. Котляревського, Лю Бінцяна, С. Морозова, Л. Шкарапути, Ю. Юцевича.

**Практичне значення** дисертації полягає у можливості використання матеріалів дослідження як основи для навчальних курсів з історії сучасної музичної культури Китаю. Також вони можуть використовуватися в курсах з історії музики ХХ століття, в курсах з аналізу музичних творів, для викладання в закладах України та Китаю.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано на кафедрі теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського згідно з науковими програмами кафедри та перспективного-тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (2026–2030 рр.) № 26 «Музичне мислення: сучасні аспекти дослідження».

**Апробація результатів дослідження** відбулася на засіданнях кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Основні положення дисертації оприлюднені в наукових доповідях на п'яти міжнародних, одній всеукраїнській конференціях та на одному майстер-класі:

XVIII Міжнародній науково-практичній конференції «Молоді музикознавці» в Інституті музики імені Р. М. Глієра (Київ, січень 2017 року); XVII Міжнародній науково-практичній конференції «Аналіз та інтерпретація як системи пізнання музичного твору» у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського (Київ, квітень 2017 року); XVIII Всеукраїнській молодіжній науково-творчій конференції «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття до 105-річчя Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової» (Одеса, грудень 2018 року); XIV Міжнародній науково-практичній конференції «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського (Київ, березень, 2018 року); XIX Міжнародній науково-практичній конференції «Молоді музикознавці» в Інституті музики імені

Р. М. Глієра (Київ, січень 2019 року); XVII Міжнародній науково-практичній конференції Українського товариства аналізу музики «Аналіз та інтерпретація як системи пізнання музичного твору» в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової (Одеса, 1–2 квітня 2020 року); Майстер-клас «Китайська нотація Цзянь-Цзи-Пу (ієрогліфічна нотація) та Цзянь-Пу (цифрова нотація): історичні, музикознавчі, виконавські та інтерпретаційні аспекти» в концертній залі Інституту перформативних мистецтв Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв (Київ, 4 квітня 2025 року).

**Публікації.** За матеріалами дисертаційного дослідження опубліковано п'ять одноосібних статей: з них – дві у спеціалізованих фахових виданнях (затверджених МОН України, як фахове в галузі «Мистецтвознавство»); дві – у спеціалізованих фахових виданнях (затверджених МОН України як фахове в галузі «Мистецтвознавство»), внесених до міжнародних наукометричних баз даних; одна – у іноземному фаховому періодичному виданні, внесеному до міжнародних наукометричних баз даних.

**Структура роботи.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів із внутрішнім розподілом на підрозділи, висновків, списку використаних джерел (130 позицій, з них 29 – іноземними мовами), додатків – прикладів музичних нотаційних систем китайської музики та нотних прикладів проаналізованих творів. Загальний обсяг дисертації складає 219 сторінок. Обсяг основного тексту 183 сторінки.

## **ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ**

У **Вступі** обґрунтовано актуальність і доцільність дослідження, визначено об'єкт, предмет, мету і завдання, проаналізовано стан наукового опрацювання проблеми, визначено методологічні принципи аналізу і методи дослідження, розкрито наукову новизну дисертації, її теоретичне та практичне значення, наведено дані про публікації та апробацію дослідження.

У **першому розділі «КИТАЙСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ»** сформовано цілісний портрет китайської музичної культури крізь призму провідних наукових аспектів її досліджень.

У підрозділі **1.1 «Китайська традиційна музика як об'єкт дослідження європейських музикознавців»** охарактеризовано наукову проблематику робіт, присвячених культурі та музиці Китаю: наукове осмислення та узагальнення проблематики китайської традиційної нотації (ієрографічної та цифрової); питання китайської музичної естетики; засад вчення Конфуція; особливості класичної літератури Китаю та поезії «Ши Цзін»; проблема діалогу «Схід–Захід»; вивчення музичної термінології та лексики, притаманне китайській культурі; академічне концертне життя сучасного Китаю; структура та феномен китайської (пекінської) опери; театральне мистецтво Китаю; особливості розвитку різних жанрів китайської академічної музики; проблематика народної музики в рамках етномузикознавства; вивчення питання ладоутворення у народній китайській музиці; проблема програмності і музичної форми в оркестрових партитурах; пісенної культури і художньої пісні Китаю;

китайського фольклору; інструментознавство традиційних китайських інструментів; питання музичної освіти, як спеціалізованої шкільної, так і музики в загальноосвітній школі; засади музичної освіти в Стародавньому Китаї; теоретичні і методичні питання педагогіки тощо.

Питанню виникнення і розвитку китайської симфонічної музики присвячено чимало робіт (дослідження Ван Яохуа, Лі Ліна, Ху Цзюньчі, Лян Маочуня Ван Юйхе, Чи Ліна тощо). Проведений музично-історичний аналіз дозволяє вважати, що формування і розвиток китайської симфонічної музики відбувався разом з історичним розвитком всього китайського мистецтва, який можна поділити на етапи: період зародження (1840–1927), період формування в умовах розколу (1927–1949), період розквіту (1949–1966), період спаду (1966–1976), період відродження (з 1976 і дотепер).

У підрозділі **1.2 «Історичні етапи розвитку китайської музики»** охарактеризовано історію культури Китаю за принципом історичних періодів, що відповідають епохам правління тієї чи іншої династії, а з XIX століття, слідуючи за періодизацією Ло Шіі, за трьома етапами суспільного розвитку країни: 1840–1919 роки – напівфеодальне-напівколоніальне суспільство, 1919–1949 роки – період старого і нового демократизму, з 1949 року – по теперішній час – будівництво соціалістичного суспільства Китаю. Розвиток китайської оркестрової (симфонічної) музики розглядається на прикладі періодизації, запропонованої Су Юйченом (зокрема, двох періодів). Перший період – від глибокої давнини до початку двадцятого століття із властивою йому релігійно-ритуальною, церемоніальною, військовою та розважальною функціями оркестру; другий період із трьома етапами – від початку двадцятого століття до початку Китайської Культурної революції, період Китайської культурної революції (1966–1976 роки) та від 1977 року і дотепер («ренесансом китайської художньої культури»).

У підрозділі **1.3 «Китайський симфонічний оркестр європейського складу та оркестр китайських народних інструментів у концертному житті сучасного Китаю»** охарактеризовані 23 основні колективи країни за біографічним і репертуарним принципами, з яких: 18 – європейського зразка симфонічних оркестрів, 5 – оркестрів китайських народних інструментів. Із 18 колективів класичного європейського складу – *3 найдавніших в історії Китаю оркестри*: Шанхайський симфонічний оркестр (1879 року заснування), Філармонічний оркестр Гонконгу (1895 року заснування), Харбінський симфонічний оркестр (1898 року заснування). *3 оркестри, засновані у період 1940–1950-х років*: Китайський симфонічний оркестр радіо і телебачення (1949), Гуанчжоузький симфонічний оркестр і Симфонічний оркестр Харбіну театру пісні і танцю (1957). *6 оркестрів, заснованих у період 1960–1990-х років*: Харбінський оркестр оперного театру (1962), Другий західний симфонічний оркестр провінції Хейлунцзян (1972), Пекінський симфонічний оркестр (1977), Гонконгський молодіжний симфонічний оркестр (1978), Шеньчженьський симфонічний оркестр (1982), Сяменьський філармонічний оркестр (1998). *6 оркестрів сучасного періоду – перших 20 років XXI століття*: Китайський філармонічний оркестр (2000), Сичуанський симфонічний оркестр (2002),

Оркестр Центральної консерваторії (2006), Шанхайський філармонічний оркестр (2008), Ханчжоузький філармонічний оркестр (2007) і Симфонічний оркестр Гуйяна (2009).

Симфонічні оркестри китайських народних інструментів засновані у ХХ столітті – у період із 1919 по 1997 роки, зокрема: Оркестр китайських народних інструментів (1919), Шанхайський оркестр китайських народних оркестрів (1952), Центральний оркестр китайських народних інструментів Радіо Китаю (1953), Гонконгський оркестр китайських національних інструментів (1977) та Сінгапурський китайських оркестр (1997).

У другому розділі **«ПРОЯВИ СИМФОНІЗМУ ЯК КОМПЛЕКСНОГО ЯВИЩА КИТАЙСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ НА ПРИКЛАДІ КИТАЙСЬКОЇ ПРОГРАМНОЇ УВЕРТЮРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.»** розглянуто особливості музичної писемності Китаю – імпровізації усної та писемної традиції (ієрогліфічні та цифрові нотації) з точки зору філософії та естетики Китаю; теорії симфонізму як музично-естетичної категорії, що характеризує метод музичної композиції, а також сформовано риси жанру програмної концертної увертюри класичного зразка європейської традиції в проекції на китайський жанровий відповідник.

У підрозділі **2.1 «Традиційні китайські типи нотації: загальні особливості»** робиться спроба охарактеризувати декілька найпоширеніших типів запису традиційної музики Китаю, вказати на їхній взаємозв'язок із релігією і філософією. Зокрема, аналізуються особливості ієрографічних і цифрових нотацій, а також нотацій усної традиції. Засадничі характерні риси ієрографічних нотацій аналізується на прикладах ієрографічної хроматичної 12-ти ступеневої системи *люй-люй* – акустично-ладової основи давньокитайської музики; ієрографічних табулатур аналітичних нотацій *люй-цзи-пу*, *у-шен-цзи-пу* із яскраво вираженими континуальними властивостями, *гун-че-пу* і *цзянь-цзи-пу* (оркестрової традиції) в партитурних записах китайської багатоголосної музики. Особливості цифрової нотації вивчаються на основі *гунче*, *цзянь-пу* (*jianpu*) і найсучаснішої європеїзованої китайської нотації *дану*, яка дозволяє транскрибувати давню цифрову табулатуру цзянь-пу у систему канонічного європейського нотного запису на п'ятилінійному нотному стані й відповідним арсеналом виконавської техніки, прийомів гри тощо при одночасній наявності паралельно нотному стану «поголосника» ієрогліфами. Серед усних синкретичних ієрографічних нотацій розглядається нотація *юк-по*.

Актуального значення у роботі набуває вивчення особливостей виконання одного першоджерела, котре залежить від багатоміжових традицій різних виконавських шкіл, їхніх принципів розшифрування і образно-символічного трактування музичних ієрогліфів табулатури, індивідуальної психологізованої позиції інтерпретатора тощо.

Підрозділ **2.2 «Теорія симфонізму в європейському музикологічному просторі та її вплив на становлення сучасної китайської симфонічної музики»** присвячений розгляду теорії симфонізму як музично-естетичної категорії, що характеризує метод музичної композиції, який виходить з необхідності всебічного розкриття художнього задуму в процесі музичного

розвитку і образної трансформації та зумовлений характером композиції та драматургії. Базові ідеї європейського симфонізму та музичної драматургії знайшли свій плідний розвиток на ґрунті китайської оркестрової музики другої половини ХХ століття. Жанри сучасної китайської інструментальної музики, зокрема, концертної програмної увертюри для симфонічного оркестру, також як і співіснування традицій, типів і складу оркестрів, поєднують у собі весь різноманітний і різноаспектний діапазон поєднань «китайського» та «європейського», від найдавніших традицій в сфері духовної та художньої культури тисячолітнього держави і до сучасної музичної мови світового авангарду.

У підрозділі **2.3. «Жанрові особливості китайської програмної увертюри: синтез європейської та китайської моделі»** дослідили риси жанру програмної концертної увертюри, притаманні класичному зразку історично сформованому в європейській традиції ХІХ століття (зокрема, у творчості Г. Берліоза, Й. Брамса, Ф. Мендельсона-Бартольдї, Р. Шумана, П. І. Чайковського та ін.), властиві й для китайської музики: програмність (кожна з увертюр має назву); одночастинність і опора на форму сонатного *Allegro*; прагнення до картинності та образотворчості тем і епізодів; симфонічність (виражається як в оркестровому складі, так і в особливостях драматургічного розвитку).

У третьому розділі **«ПЕРЕТВОРЕННЯ УЗАГАЛЬНЕНОЇ КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНОЇ МОДЕЛІ У КИТАЙСЬКІЙ СИМФОНІЧНІЙ УВЕРТЮРІ ДЛЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТА МІШАНОГО СКЛАДІВ ОРКЕСТРІВ»** здійснено огляд різновидів типів програмного симфонізму європейської традиції в жанрі китайської симфонічної увертюри періоду 1950–1970-х і 1990-х років на прикладах виконавських версій для оркестру китайських народних інструментів у нотації *цзянь-пу* і для класичного складу симфонічного оркестру в партитурі західноєвропейської традиції. Сильову багатогранність сучасної композиторської творчості розкрито на прикладі симфонічних творів Лю Тешаня–Мао Юаня, Лі Хуаньчжі, Чжен Лу і Ма Хонг'є, Ши Ваньчуня, Го Веньцзіна та Цигана Ченя.

У підрозділі **3.1 «Симфонічна увертюра «Танець народу Яо» Лю Тешаня і Мао Юаня: перетворення засад симфонізму»** проаналізований тип китайського програмного симфонізму – складну одночастинну форму, яка за тематизмом являє собою складну тричастинну форму, що організовує композиційно-драматургічний план на вищому рівні та рисами варіативності й принципами концертності (*вступ–А–В–С–А–кода*). Основу тематизму увертюри складають фольклор і звичаї народу Яо (свято китайського Нового Року) – етнічної групи, чисельністю понад 2,6 млн. чоловік (південний Китай – провінції Гуансі, Хунань, Юньнань, Гуанчжоу, Гуйчжоу і Цзянсі). В порівняльному аналізі диригентських інтерпретацій Пена Сювеня (для китайського оркестру народних інструментів у нотації *цзянь-пу*) і Пена Цзяпена (для європейського складу симфонічного оркестру в партитурі західноєвропейської традиції) спорідненими рисами вважаємо наявність характерних прийомів гри (*pizzicato, staccato, vibrato, arco, divisi, tremolo* тощо)

і тембральних якостей струнно-смичкових інструментів, спільну «закоханість» композиторів у тембр флейти і, загалом, духові інструменти, контрастну «діалогічну» динаміку, тричастинну форму варіаційного типу і західноєвропейську італійську традицію нотних позначень у партитурі. Відмінність інтерпретацій полягає в характері подання музичного матеріалу.

У підрозділі **3.2 «Увертюра «Весняний фестиваль» Лі Хуаньчжі»** вивчено тип китайського програмного симфонізму у складній одночастинній формі, що поєднує в собі мікст складної тричастинної репрізної та варіаційної форм, пісенної куплетності (рондальності) задля відображення жанрових сцен народного гуляння. Інтерпретація європейського симфонічного оркестру увертюри виконана фінським диригентом Осмо Вянкся у стилі класичного оркестрового концертного твору, з притаманними йому блискучою віртуозною технікою виконання усіх партій, з концертним типом протискладень-діалогів груп окремих інструментів, сольних звучань окремих партій (віолончелі, флейти, гобою тощо) і синтезом й взаємодією лірики та жанровості у типі симфонізму без явного конфліктного начала в тематизмі (як зовнішнього, так і внутрішнього). Версія цього ж твору Пена Сювеня розкрила природу фольклорно-пісенного походження тематизму, його лірико-жанрову та лірико-епічну картинність розгортання, в основі якого лежить принцип співставлення та розвитку контрастних, але не конфліктних ліричних, пасторальних, епіко-героїчних образів.

У підрозділі **3.3 «Симфонічна увертюра «Блага звістка з Пекіну до села» Чжен Лу і Ма Хонг'є»** представлений тип китайського програмного симфонізму в складній одночастинній формі поемного типу, що складається з декількох розділів, матеріал яких будується на чотирьох основних темах інтонаційно споріднених із фольклором південно-західної китайської провінції Юннань. Інтерпретації європейського симфонічного оркестру та оркестру китайських народних інструментів симфонічної увертюри диригента Чень Сяяна схожі святковим, урочистим, сонячним настроєм, концертним і віртуозним звучанням («діалоги»-перегуки груп дерев'яних і мідних-духових із групою струнних інструментів), контрастом *tutti*'йного звучання з сольними епізодами. Але якщо у версії для європейського оркестру диригент трактує склад оркестру як цілісний, монолітний, то у версії для оркестру китайських народних інструментів – наділяє провідною функцією групу духових і ударних інструментів.

У підрозділі **3.4 «Увертюра «Свято» Ши Ваньчуня»** проаналізований тип китайського програмного симфонізму у складній одночастинній формі, вирішеній у формі сонатного *allegro* з типовою поліфонізованою розробкою тем вступу і ГП та введенням контрастного танцювального епізоду, скороченою репрізою (коротке проведення ПП в тональності Т) й урочистою кодою на основі тем вступу і ГП.

У підрозділі **3.5 «Увертюра «Рух вітру» Го Веньцзіня як зразок інноваційного підходу до китайської програмної увертюри»** розглянуто яскравий зразок жанру концертної увертюри сучасної китайської композиторської школи періоду другої половини 1990-х років. Риси

програмного симфонізму виявляються, насамперед, у програмній назві, принципах тематичної розробки – мотивного розвитку; образного, фактурного, тембрального контрасту розділів, діалогу між групами оркестру як ознакою принципів концертності, переінтонування, у наявності об'єднувальних чинників – лейтритму «руху вітру», лейтінтонації та тематичної репризності у розділах сонатного *allegro*. Також особливого значення набувають стильові алузії з творчістю Дж. Вільямса, Г. Ф. Генделя, Л. Бетховена, П. І. Чайковського, М. Равеля, К. Орфа, М. Глінки, М. А. Римського-Корсакова як уособлення діалогу культур: європейської з азіатською.

У підрозділі 3.6 «**Особливості програмного симфонізму 1990-х років у сучасній китайській композиторській традиції на прикладі «П'яти стихій» («Wu Xing», «Les Cinq Éléments»)** для симфонічного оркестру Цигана Ченя» здійснено аналіз твору, що акумулює в собі жанрові риси програмного симфонізму, поемності, концертності, стильові алузії до епохи бароко через звернення до риторичних фігур як носіїв підвищеного емоційного впливу музики на слухача, вільне використання сучасних композиторських технік і розмиття поняття «тональність» і «теорія функцій» у звичній класично-романтичній системі. У творі головну роль відіграють сполучення між консонантними і диссонантними, діатонічними і хроматичними мелодичними сполуками, що модифікуються у процесі розвитку в діатонічно-хроматичні кластери та їх ускладнені хроматичні варіанти, котрі наприкінці кожної частини все ж таки отримують розв'язання у тимчасовий основний тон або співзвуччя. Окремого значення набуває у творі професійна майстерність виконавців – скарбниця виразних прийомів гри та зразок найсучаснішої музичної нотації з авторськими поясненнями правил виконання того чи іншого прийому.

**ВИСНОВКИ.** Стильова специфіка оркестрового репертуару, що створювався в діяльності видатних представників китайського музичного мистецтва середини ХХ століття, формувалася під безпосереднім впливом тих жанрово-стильових орієнтирів китайських композиторів і виконавців (колективів) середини ХХ століття, які вважалися сталими атрибутами сучасної музики першої половини ХХ століття. Серед таких виділяємо стильові напрями неокласицизму, неофольклоризму, неоромантизму, неоімпресіонізму та неоекспресіонізму, які багато в чому визначили програмний принцип музичної композиції, звернення до класичних жанрів європейської музики (увертюри, концерту, симфонії, сонатного *allegro*, симфонічної поеми, рондо-сонати, варіацій, сюїти, маршу і т. д.), а також до індивідуально-композиторської стилістики на гармонічному, фактурному і темброво-фонічному рівнях. Окрему категорію симфонічних творів становлять авторські композиції 1990-х років, які можна віднести до характерної жанрово-стильової тенденції останньої третини ХХ століття – постмодерністичних виявів, що охоплюють композиторські переосмислення національних елементів, звернення до стильових ознак різних епох, європейських сучасних композиторських технік письма (додекафонії, алеаторики, серійної та сонорної технік, полістилістики тощо), підвищеної складності й віртуозних можливостей

виконавського мистецтва, засобів кінематографу та цитування й алюзій всесвітньо відомих музичних тем/творів і т. д.

Основним чинником розвитку жанрового середовища симфонічної музики Китаю ХХ століття стали ладові зміни та розширення набору традиційних для європейської виконавської традиції прийомів звуковидобування за рахунок додавання до виконавської практики засобів виконання на китайських народних інструментах. Зокрема, фаготу і литавр *пайгу* в увертюрі «Танець народу Яо», ударного інструменту *дерев'яна риба (тїуї)* та литавр *пайгу* в увертюрі «Блага звістка з Пекіну до села» Чжен Лу–Ма Хонг'є, партії китайської народної труби *суона* в симфонічній увертюрі «Свято» Ши Ваньчуня; партій *народної флейти* та *ерху* в «П'яти стихіях» (“Wu Xing”, “Les Cinq Éléments”) для симфонічного оркестру Цигана Ченя; традиційні китайські ударні інструменти *великий і малий бо (中国大钹)* в симфонічній увертюрі «Весняний фестиваль» Лі Хуаньчжі; ударного інструменту *дагу* в «Русі вітру» (“Riding on the Wind”) для симфонічного та великого військового оркестрів Го Веньцзіна тощо.

Національний стиль і колорит симфонічних творів китайських композиторів також визначався використанням ладогармонічної специфіки китайської народної музики, регіональними джерелами музичного тематизму (інтонаційної мелодики та ритміки фольклорних мотивів народу Яо в увертюрі «Танець народу Яо» Лю Тешаня–Мао Юаня; елементи танцю “Yangko” в увертюрі «Весняний фестиваль» Лі Хуаньчжі) та особливого світосприйняття, сформованого філософією Сходу (як наприклад, побудова циклічної форми парним принципом: чотири розділи, пов'язуємо з чотирма порами року, а також симетрію конструкцій розділів *A* і *B* – з китайською філософією Інь і Янь в увертюрі «Танець народу Яо»; звернення до міфологічної моделі архетипу «Усін» («П'ять стихій») давньокитайського філософа Чжуан-цзи в однойменному симфонічному творі Цигана Ченя; символіка образу вітру, яку в китайській міфології пов'язують із Богом вітру Фей Лянь в увертюрі «Рух вітру» Го Веньцзіна), та навіть висвітлення особливих гострих соціально-політичних питань сучасного Китаю (естетики джингоїзму в «Русі вітру» (“Riding on the Wind”) для симфонічного і великого військового оркестрів Го Веньцзіна).

Виконавські інтерпретації обраних симфонічних творів оркестром китайських народних інструментів в нотації *цзянь-пу* і класичним складом симфонічного оркестру в партитурі західноєвропейської традиції практично ідентичні за трактуванням партитур. Поодинокі розбіжності стосувалися більш детальних ремарок композитора, а також загальної тривалості композицій в менший або більший бік. Спорідненим фактором стала європейська традиція запису оркестрової партитури: італійська термінологія (що дублювалася в *цзянь-пу* китайськими відповідниками), а також усталеного розподілу оркестру на основні групи: дерев'яно-духові, мідно-духові, струнні та ударні інструменти.

Відмітимо деякі градації диригентських версій обох складів оркестрів – особистісне тлумачення жанру, музичних образів окремих творів керівників колективів. Зокрема, в увертюрі «Танець народу Яо» Пен Сювень апелює до

відкритого характерного народного звучання, забарвленого і в ліричні, і у войовничі фарби, що одразу спрямовує слухачів до багатовікового пласту народного східного епосу, а Пен Цзяпен – до ліро-епічного типу симфонізму російської композиторської школи (зокрема, О. Бородіна, М. Римського-Корсакова, О. Глазунова). Інтерпретація європейського симфонічного оркестру увертюри «Весняний фестиваль» виконана фінським диригентом Осмо Вянкя в стилі класичного оркестрового концертного твору, з притаманним йому блискучою віртуозною технікою виконання усіх партій, з концертним типом протискладень-діалогів груп окремих інструментів, сольних звучань окремих партій і синтезом й взаємодією лірики і жанровості у типі симфонізму без явного конфліктного начала в тематизмі. Версія однойменного твору Пена Сювеня розкрила природу фольклорно-пісенного походження тематизму, його лірико-жанрову і лірико-епічну картинність розгортання, в основі якого лежить принцип співставлення і розвитку контрастних, але не конфліктних ліричних, пасторальних, епіко-героїчних образів.

Інтерпретації європейського симфонічного оркестру і оркестру китайських народних інструментів симфонічної увертюри «Блага звістка з Пекіну до села» диригента Чень Сяяна схожі святковим, урочистим, сонячний настроєм, концертним і віртуозним звучанням, контрастом *tutti*'йного звучання із сольними епізодами. Але якщо у версії для європейського оркестру диригент трактує склад оркестру як цілісний, монолітний, то у версії для оркестру китайських народних інструментів – наділяє провідною функцією групу духових і ударних інструментів.

Симфонічна музика Китаю 1990-х років представлена найяскравішими зразками сучасного китайського програмного симфонізму – оркестровими опусами: «Рух вітру» (“Riding on the Wind”) для симфонічного і великого військового оркестрів Го Веньцзіна (1997) та «П’ять стихій» (“Wu Xing”, “Les Cinq Éléments”) для симфонічного оркестру (1999) Цигана Ченя.

Загалом, проведений у роботі детальний аналіз обраних шести найвідоміших високопрофесійних одночастинних програмних симфонічних творів є промовистими свідченнями міжкультурного діалогу сучасної академічної музики Китаю і Європи, творчого зростання й оновлення національних культур, появи нових перспективних форм мистецтва і тем для наукового осягнення. Симфонізм мислення китайських композиторів у жанрі симфонічної програмної увертюри – це риса, що об’єднує творчі пошуки багатьох сучасних китайських композиторів, обумовлюючи багатовекторність стильової направленості, тематичної складової, стилістичних аспектів, новаторський підхід до класичних китайських традицій та естетико-філософської думки й вчень мислителів Стародавнього Китаю, багатовікових традицій виконавства на народних китайських інструментах.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові у галузі «Мистецтвознавство»

1. Чень Юньцзя. Жанр «праздничной увертюры» в контексте современной китайской симфонической музыки // Київське музикознавство. Вип. 56: Теоретичні проблеми мистецтвознавства у дзеркалі культурології. Київ, 2017. С. 41–52.

2. Чень Юньцзя. Фактор симметрии и ее преодоления на разных уровнях целостности как особенность китайского симфонизма (на примере увертюры «Танец народа «Яо» в редакции Мао Юаня) // Київське музикознавство. Вип. 59 : Проблеми музичної освіти та сучасний соціальний контекст. Київ, 2019. С. 63–74.

### Статті у виданнях, затверджених МОН України як фахове в галузі «Мистецтвознавство»

#### внесених до міжнародних наукометричних баз даних

3. Чень Юньцзя. Особливості програмного симфонізму 1990-х років у сучасній китайській композиторській традиції на прикладі «П'яти стихій» (“Wu Xing”, “Les Cinq Éléments”) для симфонічного оркестру Цигана Ченя // Культура і сучасність : альманах. № 2 (2019). Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. С. 216–221.

4. Чень Юньцзя. Увертюра «Рух вітру» Го Веньцзіна як зразок інноваційного підходу до китайської програмної увертюри // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 36 (2019). Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. С. 226–231.

### Стаття в іноземному виданні

#### внесеному до міжнародних наукометричних баз даних

5. Чень Юньцзя. Китайська нотація цзянь-пу (jianpu, 简谱) в симфонічній музиці 1950–1970-х років: історичний, музикознавчий та виконавський аспекти // KELM : Knowledge. Education. Law. Management. Lublin, 2020. № 8(36). Vol. 2.

## АНОТАЦІЯ

**Чень Юньцзя. Симфонізм у творчості китайських композиторів другої половини ХХ століття: національний та глобальний контекст.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03. – Музичне мистецтво. – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури України. Київ, 2026.

Симфонічна музика китайських композиторів ХХ століття являє собою самобутнє явище, котре складалося в органічній взаємодії свого національно-культурного досвіду і традицій сучасного музичного професіоналізму, стильова специфіка оркестрового репертуару, що створювалися в творчості видатних представників китайського музичного мистецтва 1950–1960-х років,

формувався під безпосереднім впливом тих жанрово-стильових орієнтирів китайських композиторів і виконавців (колективів) вказаного періоду, які вважалися сталими атрибутами авангардної музики першої половини ХХ століття. Серед таких виділяємо стильові напрями неокласицизму, неофольклоризму, неоромантизму, неоімпресіонізму і неоекспресіонізму, які багато в чому визначили програмний принцип музичної композиції, звернення до класичних жанрів європейської музики (увертюри, концерту, симфонії, сонатного *allegro*, симфонічної поеми, рондо-сонати, варіацій, сюїти, маршу і т. д.), а також до індивідуально-композиторської стилістики на гармонічному, фактурному і фонічному рівнях. Окрему категорію симфонічних творів становлять авторські композиції 1990-х років, які можна віднести до характерної жанрово-стильової тенденції останньої третини ХХ століття – постмодерністичних виявів, що охоплюють композиторські переосмислення національних елементів, звернення до стильових ознак різних епох, європейських сучасних композиторських технік письма (алеаторики, додекафонії, серійної й сонорної технік, полістилістики тощо), підвищеної складності й віртуозних можливостей виконавського мистецтва, засобів кінематографу і цитування й алюзій всесвітньо відомих музичних тем/творів та ін.

Основним фактором розвитку жанрового середовища симфонічної музики Китаю ХХ століття стали ладові зміни та розширення набору традиційних для європейської виконавської традиції прийомів звуковидобування за рахунок додавання до виконавської практики засобів виконання на китайських народних інструментах. Національний стиль і колорит симфонічних творів китайських композиторів також визначався використанням ладогармонічної специфіки китайської народної музики, регіональними джерелами музичного тематизму і особливого світосприйняття, сформованого філософією Сходу.

У дисертації проведений автором дослідження детальний аналіз обраних шести найвідоміших високопрофесійних одночастинних програмних симфонічних творів сучасних китайських композиторів Лю Тешаня–Мао Юаня, Чжен Лу–Ма Хонг'є, Лі Хуаньчжі, Ши Ваньчуня, Го Веньцзіня та Цигана Ченя у виконавських версіях для оркестру китайських народних інструментів у нотації цзянь-пу і для класичного складу симфонічного оркестру в партитурі західноєвропейської традиції вважаємо промовистими свідченнями міжкультурного діалогу сучасної академічної музики Китаю та Європи, творчого зростання й оновлення національних культур, появи нових перспективних форм мистецтва і тем для наукових досліджень.

**Ключові слова:** музична культура Китаю; китайський фольклор; традиційні китайські типи нотації; оркестрова музика; взаємозв'язки «китайського» і «європейського»; жанр; симфонізм; програмний симфонізм; «святкова увертюра».

## ANNOTATION

**Cheng Yunjia. Symphonism in the works of Chinese composers of the second half of the 20th century: national and global context.** – Qualifying Scientific Work on the Rights of Manuscript.

Thesis for obtaining of a scientific degree of a Candidate (PhD) of Arts on speciality 17.00.03 – “Musical Arts” – Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture of Ukraine, 2026.

Symphonic music of Chinese composers of the twentieth century is an original phenomenon, which consisted in the organic interaction of their national and cultural experience and traditions of modern musical professionalism, stylistic specificity of the orchestral repertoire, created in the works of prominent Chinese musicians of the mid-twentieth century. genre and style landmarks of Chinese composers and performers (groups) of the mid-twentieth century, which were considered permanent attributes of modern music of the first half of the twentieth century. Among these are the stylistic trends of neoclassicism, neo-folklore, neo-romanticism, neo-impressionism and neo-expressionism, which largely determined the program principle of musical composition, appeal to classical genres of European music (overture, concerto, symphony, sonata *allegro*, symphonic version of the symphony, suites, marches, etc.), as well as to individual-composer stylistics on the harmonic, textural and phonic levels. A separate category of symphonic works are ultra-modern author's compositions of the 1990s, which can be attributed to the characteristic genre-style trend of the last third of the twentieth century – postmodernist manifestations, including composer rethinking of national elements, appeal to stylistic features of different eras, European contemporary composers aleatoric, dodecaphony, serial and sonorous techniques, polystyles, etc.), increased complexity and virtuoso capabilities of performing arts, means of cinema and citation and allusions to world-famous musical themes/works, etc.

The main factor in the development of the genre environment of symphonic music of China in the twentieth century was the systemic changes and expansion of the set of traditional for the European performing tradition techniques of sound production by adding to the performance practice of Chinese folk instruments. The national style and color of symphonic works by Chinese composers was also determined by the use of ladiharmonic specifics of Chinese folk music, regional sources of musical themes and the special worldview formed by the philosophy of the East.

In the dissertation the author of the research made a detailed analysis of selected six most famous highly professional one-part program symphonic works of contemporary Chinese composers Liu Tieshan–Mao Yuan, Zheng Lu–Ma Hongye, Li Huanzhi, Shi Wanchun, Guo Wenjing and Qigang Chen for Chinese folk songs in the performance versions for the Orchestra of Chinese Folk Instruments in *jianpu* notation and for the classical symphony orchestra in the score of Western European tradition we consider eloquent evidence of intercultural dialogue of contemporary academic music of China and Europe, creative growth and renewal of national cultures, new promising art forms and scientific research.

**Keywords:** Chinese music culture; Chinese folklore; traditional Chinese types of notation; orchestral music; the relationship between “Chinese” and “European”; genre; symphonism; symphonic program style; “Festival overture”.