Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
Міністерство культури та інформаційної політики України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЛЮ СЯОСІ

УДК 785.72:[780.616.432+780.6.031]](510)"19/20"(043.3)

МУЗИКА КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДЛЯ ДУЕТІВ ТРАДИЦІЙНИХ ІНСТРУМЕНТІВ З ФОРТЕПІАНО: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ

025 «Музичне мистецтво»
02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

_____ Лю Сяосі

Науковий керівник: **Іванніков Тимур Павлович**
доктор мистецтвознавства, доцент

Київ – 2023

АНОТАЦІЯ

Лю Сяосі. Музика китайських композиторів для дуетів традиційних інструментів з фортепіано: жанрово-стильові та виконавські аспекти. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023.

Актуальність теми дослідження обумовлена необхідністю вивчення виконавських аспектів музики китайських композиторів для дуетів традиційних інструментів з фортепіано. Визначено, що жанрова сфера дуетів фортепіано з народними інструментами – дерев'яними духовими та струнними – є достатньо цікавою та перспективною областю китайської камерно-інструментальної музики. У таких творах європейські норми класичних музичних форм та багатство динамічних і фактурних можливостей фортепіано синтезовані з прикметами китайської музичної лексики, а також темброво-колористичними особливостями національного інструментарію.

Популярність таких дуетів обумовлена мобільністю виконавського складу та свободою творчого виявлення китайських композиторів. У таких творах автори відображають метафоричний діалог між культурними світами Сходу й Заходу, поєднуючи різні традиції написання та виконання музики. Симптоматично, що жанрова сфера дуетів у композиторській творчості в Китаї значно активізувалась після 2000-х років, що пов'язується з політикою відкритості країни та загальними глобалізаційними процесами, які поглинули світ в кінці минулого століття. Доведена репертуарність дуетів традиційних інструментів з фортепіано, популярність їх серед публіки та, водночас,

недостатня вивченість подібних творів, що слугує вагомим приводом для їхнього дослідження.

Об'єктом дослідження є камерно-інструментальна музика Китаю XX – XXI століть. Предметом дослідження – твори китайських композиторів для дуетів традиційних інструментів з фортепіано.

Мета дослідження – визначити жанрово-стильові, композиційні та виконавські особливості музики китайських композиторів для дуетів традиційних інструментів з фортепіано.

Концепція дисертації зумовила необхідність систематизації наукової літератури з наступних напрямків музикознавства та суміжних галузей знань: наукові праці з історії та теорії камерної музики та ансамблевого виконавства; праці з питань історії ансамблевого виконавства в Китаї та особливостей китайської композиторської творчості; праці, в яких вивчається проблема взаємодії західних та східних музичних традицій; роботи з питань програмності в музиці, з проблем виконавських особливостей та інтерпретації музики та широке коло досліджень з історії та теорії музичного мистецтва. Обрана методологія дослідження, що спирається на поєднання мистецтвознавчого та інтерпретологічного підходів, загальних й спеціальних методів, дозволила: осягнути динаміку розвитку камерно-інструментального виконавства Китаю, зокрема в рамках дуетного жанру; продемонструвати особливості композиторського письма та виконавства китайських музикантів в обраних дуетах фортепіано з національним інструментом; виявити їх жанрові характеристики; окреслити особливості виконавського стилю китайських музикантів, що звертаються до дуетного жанру; порівняти різні ансамблеві інтерпретації дуетних творів; розглянути дуети традиційних інструментів з фортепіано в культурно-географічній диференціації; вивчити вплив програмного задуму на внутрішню подієвість творів; виявити особливості композиційної будови обраних дуетних опусів.

У дисертації вперше: систематизовані дані щодо дуетів традиційних інструментів з фортепіано китайських композиторів межі XX–XXI століть;

виявлено характерні риси програмного змісту дуетів фортепіано з традиційними струнними та духовими інструментами сучасних китайських композиторів; визначено особливості інтерпретації обраних дуетів китайськими музикантами – носіями оригінальної/автентичної виконавської традиції музикування. Уточнено поняття «дует» як ансамбль традиційного інструменту з фортепіано на основі відповідного паритетного розподілу функцій між ними.

Визначено, що камерно-інструментальна музика академічного зразка є достатньо молодою галуззю творчості та налічує трохи більше століття. За цей період китайським композиторам вдалося створити міцний фундамент для розвитку цієї гілки творчості, у тому числі в рамках жанру дуету традиційного інструменту з фортепіано. Встановлено, що популярність цих творів обумовлена роллю традиційних інструментів у китайській культурі та процесом їхньої академізації, що триває й досі. Виявлено, що важливу роль у розповсюджені жанру дуету традиційного інструменту з фортепіано в Китаї зіграла поява на межі XIX та XX століть у країні фортепіано, можливості якого були високо оцінені китайськими композиторами.

Уточнено, що під інструментальним дуетом за участі фортепіано розуміється ансамбль з двох виконавців, одним з яких обов’язково є фортепіано, а також жанр камерно-ансамблевої музики з відповідним набором атрибутивних якостей. Вирізняються темброво-однорідні дуети (фортепіанний дует або дует двох фортепіано) та темброво-неоднорідні, які складаються з різних за своїми органологічними параметрами інструментів. Доведено, що найбільш популярними поєднаннями є дуети фортепіано зі струнним або духовим інструментом, до якого опціонально можуть додаватися інші учасники.

Виявлено, що дует фортепіано з духовим або струнним інструментом як жанрове явище характеризується своєрідністю комунікативного процесу, що відділяє його від жанрової групи «соло з фортепіанним акомпанементом». Його жанрові характеристики визначаються камерним простором,

тектонічною лаконічністю, інтимністю змісту та рівноправністю функцій учасників дуету.

Встановлено, що тип ансамблевої взаємодії у дуетах з фортепіано (згідно з концепцією І. Польської) є релятивно-константним, адже ці твори є відносно стійкими виконавськими структурами без сталої семантики, варіативність якої обумовлена смисловим діапазоном програмного задуму кожного з творів. Закцентувано, що роль фортепіано в дуетах може розширюватися від акомпаніатора до співвиконавця, соліста або співавтора.

Зазначено, що інструментальний дует в Китаї феноменологічно співпадає з європейським аналогом та, по суті, представляє собою ансамбль віртуозного одноголосного та акомпануючого багатоголосного інструменту. Дуети традиційних інструментів з фортепіано китайських композиторів реалізують специфічний варіант видового жанру. Виявлено, що сьогодні такі дуети є важливою сферою творчості. Дуетні твори характеризуються своєрідністю форми, багатством динаміко-фактурних параметрів, особливостями ладо-гармонічного профілю. Зазначено звернення композиторів до національного фольклору, який виступає базовим джерелом ідей та інтонацій.

На сьогодні найбільш типовими є дуети фортепіано з традиційними струнними (жуань, піпа, банху, ерху) та духовими (дізі, сюнь, сяо, шен, сона) інструментами. Жанрово-стильові показники цих творів варіюються від обробок народних мелодій, стилізацій неакадемічної музики XX століття (босанови чи танго з джазовим забарвленням) до створення яскравих колористичних картин з використанням сучасних композиторських технік. Особливе значення у всіх цих творах відіграє програмність.

Зважаючи на існування низки принципів класифікації програмної музики, ми спираємось на позиції Роджера Скрутона, які поєднуються з висновками китайського дослідника Хань Ко-Хуана. Отже пропонується називати *програмними* такі китайські дуети, в яких назва конкретизує зміст, структуру, настрій, тривалість, музичний лад твору, або носить

психологічний чи описовий характер. У свою чергу *репрезентативними* іменуються твори, які мають звуконаслідувальний характер. Також підкреслюється, що заголовки творів китайських авторів мають пряме або опосередковане відношення до поетичних образів, зрозумілих китайцям. Адже вони відображують особливості їхньої ментальності, що реалізує ідею Джеймса Гепокоскі про герменевтичність жанру програмної та репрезентативної музики.

Встановлено, що у дуетах жуаня з фортепіано композитори реалізують ідею концертного діалогу традиційного інструменту з фортепіано. У творі «Верблюжий дзвін Шовкового шляху» Нін Юна фортепіано підтримує партію жуаня в реалізації програмного задуму, збагачуючи основні образи опусу. У творі поєднуються ознаки програмної та репрезентативної музики. У «Віддалених дзвонах» Фан Кок Цзюна додання віолончелі та ударних не руйнує жанрову специфіку дуету, а навпаки підсилює рельєфну взаємодію жуаня з фортепіано. Комунікація головних інструментів підкреслює подвійність стильової ідентичності твору. Тут ігрова сутність європейського концепту концертності поєднується з імпровізаційною варіантністю китайського традиційного тематизму.

Доведено, що в дуеті фортепіано з ґучженем «Одяг хмар» Чжоу Юйго художня концепція концертної п’єси пов’язана з особливостями традиційної музики провінції Шаньсі, що проявилося в інтонаційній та виконавській специфіці опусу. Особливий тип програмності відображує специфічність китайської ментальності: у творі репрезентований пейзаж, сполучений з думками і почуттями людей, що трансформуються в результаті історичних подій. У відповідності до цього організовані й тектонічні процеси твору. Представлена складна тричастинна форма з контрастною серединою та динамізованою репризою, що не є типовим для китайської інструментальної практики.

Визначено, що у дуетах янциня з фортепіано композитори реалізують індивідуальні творчі наміри, залучаючи до своїх опусів новітні

композиторські техніки (полістилістичні прийоми, репетитивність, оригінальні прийоми звуковидобування), які роблять опуклою інтонаційну та композиційну специфічність традиційної китайської музики.

Використання дізі у камерно-ансамблевому музикуванні є найбільш популярним в рамках жанру дуету фортепіано з духовими інструментами, про що свідчить підвищення композиторської активності в XXI столітті. Встановлена спорідненість цих творів з квазіциклічними або двочастинними композиціями, внутрішня будова яких скорегована народними традиціями гри на бамбуковій флейті. Підкреслена символічність назв творів, зрозумілих китайській аудиторії. Встановлена наявність в дуетах однієї або двох сольних каденцій, що вміщують складні виконавські прийоми. Фортепіано в контексті дуетів з дізі виконує різні функції, поєднуючи роль акомпаніатора та партнера, який презентує окремі теми або замінює звучання цілого традиційного оркестру. Виявлена роль виконавців у створенні дуетів для дізі та фортепіано, які збалансовано підходять до розподілу труднощів та сприяють популяризації цих творів.

Таким чином, вивчення дуетів традиційних інструментів з фортепіано свідчить про успішний розвиток важливого для сучасного музичного мистецтва Китаю напряму творчості. Він характеризується: суттєвим розширенням жанрово-стильової палітри китайської музики, подальшими процесами академізації відповідної сфери камерно-інструментальної композиторської та виконавської творчості, а також комплексним, багатошаровим поєднанням східної та західної практик музикування – від органологічного рівня взаємодії до жанрово-композиційного та естетичного рівнів побудови, сприйняття та інтерпретації.

Ключові слова: дует, традиційні китайські інструменти, камерно-інструментальна музика, інтерпретація, фортепіано, прийоми звуковидобування, жанрові традиції, стильові ознаки, виконавські аспекти, програмність, флейта дізі, взаємодія, музичне мистецтво Китаю.

SUMMARY

Liu Xiaoxi. Music of Chinese composers for duets of traditional instruments with piano: genre-style and performing aspects. – Qualification scientific work as a manuscript copyright.

Thesis for the degree of a Candidate of Art History (Doctor of Philosophy) in speciality 17.00.03 – Musical Art (02 – Culture and Art). – National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky, the Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2023.

The relevance of the research is conditioned by the necessity to study the performing aspects of the music of Chinese composers for duets of traditional instruments with piano. It is determined that the genre sphere of duets folk instrument – wood and strings – with piano is quite interesting area of Chinese chamber instrumental music. In such music, the European norms of classical musical forms and the richness of the dynamic and textural capabilities of the piano are synthesized with the signs of Chinese musical language, as well as the timbre-coloristic features of the national instruments.

The popularity of instrumental duets is confirmed by the mobility of the performing staff and the freedom of creativity of Chinese composers. In such music, the authors reflect a metaphorical dialogue between the cultural worlds of East and West, combining different traditions of writing and performing music. It is symptomatic that the genre sphere of duets with piano in China has significantly intensified after the 2000s, which is associated with the country's openness policy and the general globalization processes that engulfed the world at the end of the last century. The repertoire of duets traditional instruments with piano is proved, their popularity among the public and, at the same time, the lack of knowledge of such works, which serves as a weighty reason for their research.

The object of research is chamber instrumental music of China of the 20th – 21st centuries. **The subject** of research is the works of Chinese composers for duets of traditional instruments with piano.

The purpose of the study is to determine the genre-style, compositional and performing features of the music of Chinese composers for duets of traditional instruments with piano.

The concept of the dissertation necessitated the systematization of scientific literature in the following areas of musicology and related fields of knowledge: scientific papers on the history and theory of chamber music and ensemble performance; researches dedicated to the history of ensemble performance in China and the features of Chinese ensemble music; researches in which the problem of interaction between Western and Eastern musical traditions is studied; scientific papers dedicated to program music; researches of the problems of performing features and interpretation of music and a wide range of studies on the history and theory of musical art. The selected research methodology, which is based on a combination of art history and interpretological approaches, general and special methods, made it possible to: understand the dynamics of the development of chamber instrumental performance in China, in particular the duet genre; to demonstrate the peculiarities of compositional writing and performance of Chinese musicians in selected duets of national instrument with piano; identify their genre characteristics; to outline the features of the performance style of Chinese musicians who turn to the duet genre; compare different ensemble interpretations of duos; consider duets of traditional instruments with piano in cultural and geographical differentiation; to study the influence of the program design on the internal activity of the works; to reveal the peculiarities of the compositional structure of selected duet opuses.

In the dissertation for the first time: systematized data on duets of traditional instruments with piano by Chinese composers at the turn of the 20th-21st centuries; characteristic features of the program content of duets traditional string and wind instruments with piano by modern Chinese composers were revealed; the peculiarities of the interpretation of selected duets by Chinese musicians – bearers of the original/authentic performance tradition of music-making are defined. The concept of "instrumental duet with piano" as a piano ensemble with a solo

instrument has been clarified on the basis of the corresponding parity distribution of functions between them.

It was determined that chamber instrumental music of the academic model is a fairly young branch of creativity and dates back a little more than a century. During this period, Chinese composers managed to create a solid foundation for the development of this branch of music, including within the genre of duets Chinese traditional instruments with piano. It has been established that the popularity of these works is due to the role of traditional instruments in Chinese culture and the process of their academicization, which continues to this day. It was revealed that an important role in the spread of the duet genre in China was played by the appearance of the piano in the country at the turn of the 19th and 20th centuries, the capabilities of which were highly appreciated by Chinese composers.

It is specified that a duet is understood as an ensemble of two performers, one of whom must be a piano, as well as a genre of chamber-ensemble music with a corresponding set of attribute qualities. According to the first definition, timbre-homogeneous duets (a duet of two pianos) and timbre-heterogeneous duets, which consist of instruments with different organological parameters, are distinguished. It has been proven that the most popular combinations are duets of string or wind instrument with piano, to which other participants can optionally be added.

It was revealed that the duet of wind or string instrument with piano as a genre phenomenon is characterized by the originality of the communicative process, which separates it from the genre group "solo with piano accompaniment". Its genre characteristics are determined by chamber space, tectonic brevity, intimacy of content and equality of functions of duet members.

It has been established that the type of ensemble interaction in a duet (according to the concept of Iryna Polska) is relatively constant, because these musical pieces are relatively stable performance structures without stable semantics, the variability of which is determined by the semantic range of the

program design of each of the works. It is emphasized that the role of the piano in duets can expand from accompanist to co-performer, soloist or co-author.

It is noted that the instrumental duet in China is phenomenologically similar to its European counterpart and, in fact, is an ensemble of a virtuoso monophonic and accompanying polyphonic instrument. Duets by Chinese composers with a traditional instrument implement a specific variant of the genre. It was found that today Chinese duets with traditional instruments are an important area of creativity. Duet works are characterized by the originality of the form, the richness of the dynamic and textural parameters, the features of the harmonic profile. The appeal of composers to national folklore, which acts as a basic source of ideas and intonations, is indicated.

Today, the most typical are duets of traditional string (ruan, pipa, banhu, erhu) and wind (dizi, xun, xiao, sheng, sona) instruments with piano. The genre and style indicators of these works vary from processing folk melodies, stylizations of non-academic music of the 20th century (bossanova or tango with a jazz color) to the creation of bright colorful paintings using modern compositional techniques. Programming plays a special role in all these works.

Given the existence of a number of principles for the classification of program music, we rely on the positions of Roger Scruton, combined with the findings of the Chinese researcher Han Ko-Huan. Therefore, it is proposed to call such Chinese duets programmatic, in which the name specifies the content, structure, mood, duration, musical style of the piece, or has a psychological or descriptive character. In turn, representative works are works that have a sound imitative character. It is also emphasized that the titles of the works of Chinese authors have a direct or indirect relation to the poetic images understood by the Chinese. After all, they reflect the peculiarities of their mentality, which implements the idea of James Hepokoski about the hermeneutics of the genre of programmatic and representative music.

It has been established that in duets with ruan, composers implement the idea of a concert dialogue of a traditional instrument with a piano. In Ning Yong

"The Camel Bell of the Silk Road", the piano supports the ruan part in the implementation of the program idea, enriching the main images of the opus. The piece combines features of programmatic and representative music. In Phang Kok Jun's "Distant Bells", the addition of cello and drums does not destroy the genre specificity of the duet, but on the contrary enhances the relief interaction of the zhuan with the piano. The communication of the main instruments emphasizes the duality of the stylistic identity of the work. Here, the playful essence of the European concept of concert performance is combined with the improvisational variability of Chinese traditional thematics.

It is proved that in the duet of piano with guzheng in "Yun Shang Su" by Zhou Yuguo, the artistic concept of the concert piece is related to the features of the traditional music of Shanxi province, which was manifested in the intonation and performance specificity of the opus. A special type of program reflects the specificity of the Chinese mentality: the music represents a landscape combined with people's thoughts and feelings, transformed as a result of historical events. In accordance with this, the tectonic processes of the work are also organized. A complex three-part form with a contrasting middle and dynamic reprise is presented, which is not typical of Chinese instrumental practice.

It was determined that in duets with yángqín, composers realize their individual creative intentions, involving in their opus the latest compositional techniques (polystylistic techniques, repetitiveness, original techniques of sound production), which make the intonation and compositional specificity of traditional Chinese music prominent.

The use of dizi in chamber-ensemble music making is most popular within the genre of duet with wind instruments, as evidenced by the increase in composer activity in the 21st century. The kinship of these works with quasi-cyclic or two-part compositions whose internal structure is adjusted by folk traditions of playing the bamboo flute has been established. The symbolism of the names of the works, understandable to the Chinese audience, is emphasized. The presence of one or two solo cadences containing complex performance techniques is established in duets.

The piano in the context of dizi duets performs various functions, combining the role of accompanist and partner who presents individual themes or replaces the sound of an entire traditional orchestra. The role of performers in creating duets for dizi and piano is revealed, which balance the distribution of difficulties and contribute to the popularization of these works.

Thus, the study of duets with traditional instruments testifies to the successful development of a direction of creativity that is important for the modern musical art of China. It is characterized by: a significant expansion of the genre and style palette of Chinese music, further processes of academization of the corresponding field of chamber-instrumental compositional and performing creativity, as well as a complex, multi-layered combination of Eastern and Western music-making practices – from the organological level of interaction to the genre-compositional and aesthetic levels of construction, perception and interpretation.

Keywords: duet, traditional Chinese instruments, chamber-instrumental music, interpretation, piano, sound production techniques, genre traditions, style features, performing aspects, programming, dizi flute, interaction, Chinese musical art.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у фахових наукових виданнях України:

1. Лю Сяосі. «Distant bells» Фанк Кок Юна: камерно-інструментальна версія діалогу китайських та європейських традицій. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Київ, 2020. Вип. 128. С. 129–141.
2. Лю Сяосі. Особливості програмних заголовків китайських дуетів для фортепіано та традиційних інструментів. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку.* Рівне : РДГУ, 2022. Вип. 40. С. 104–110.
3. Лю Сяосі. Дуети для янциня та фортепіано в сучасній китайській музиці: теоретико-виконавський погляд. *Музикознавча думка Дніпропетровщини.* Дніпро : Грані, 2022. Вип. 22. С. 238–253.

Публікації у закордонних фахових виданнях:

1. Лю Сяоси. Особенности исполнения произведений для гучжен и фортепиано в современной китайской музыке (на примере «Yun Shang Su» Чжоу Юйго). *European Journal of Arts*, №1, 2021. С. 28–35.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ **2**

ВСТУП **17**

РОЗДІЛ 1 КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ІСТОРИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ **26**

1.1 Дует в контексті камерно-інструментальної музики 26

1.2 Дуети традиційних інструментів з фортепіано китайських композиторів: органологічні та репертуарні складові 41

1.3 Особливості програмних заголовків дуетів китайських традиційних інструментів з фортепіано 52

Висновки до Розділу 1 62

РОЗДІЛ 2 ЖАНРОВІ ТА КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ДУЕТІВ СТРУННИХ ЩИПКОВИХ Й МОЛОТОЧКОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ З ФОРТЕПІАНО **65**

2.2 Образ «дзвонів» в ансамблях за участю фортепіано й жуаня Нін Юна та Фан Кок Цзюна 73

2.3 Характерні композиційні та виконавські риси творів для ґучжена і фортепіано (на прикладі «Одяг хмар» Чжоу Юйго) 93

2.4 Дуети для янциня з фортепіано Ван Се та Ван Даньхун: жанрово-стильова специфіка та інтерпретаційні аспекти 100

Висновки до Розділу 2 108

РОЗДІЛ 3 ДУЕТИ КИТАЙСЬКИХ ТРАДИЦІЙНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ З ФОРТЕПІАНО: ПРОЕКЦІЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ **111**

3.1 Китайське капричіо №1 «Східне враження» Ван Цзяньміна – сучасне втілення європейського жанру в творчості композитора «нової хвилі» 114

3.2 Специфіка дуетів для дізі та фортепіано в творчості композиторів-виконавців 125

3.3 Дуети для дізі та фортепіано молодих композиторів Китаю – нова віха ансамблевої творчості 142

3.3.1 «Ель Кондор Паса» Ван Даньхунь як приклад мультикультурних взаємодій в жанровому полі дуетів для дізі та фортепіано 143

3.3.2 Особливості трактування тембру дізі в дуетах з фортепіано Лі Бочана 148

Висновки до Розділу 3 175

ВИСНОВКИ **177**

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ **185**

ДОДАТКИ 206

ДОДАТОК А Музичні інструменти Китаю 206

ДОДАТОК Б Відомості про апробацію результатів дослідження 216

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Камерно-інструментальна музика завжди становила істотну та важливу частину китайського музичного мистецтва, що підтверджується довгою та продуктивною історією розвитку традицій гри на національних інструментах. Процеси стрімкої академізації цієї сфери творчості у Китаї та залучення її до активної концертної практики розпочалися трохи більше ста років тому і продовжуються досі. За такий короткий період китайським композиторам вдалося створити величезний масив ансамблевих музичних творів, рівень яких без перебільшення досяг висоти академічного мистецтва західного зразка. Розкриття потенціалу камерно-ансамблевої музики за участю народних китайських інструментів виявилося можливим насамперед через асиміляцію китайською культурою традицій західної академічної музики, підтвердженням чого стали численні опуси китайських композиторів, які поєднують інтонаційне багатство народного фольклору та композиційну стрункість європейського зразка.

Практика камерного музикування в китайській музиці має давню історію. За свідоцтвом Чжао Цяня [160], перші згадки про «палатну» музику («фанчжунюе» – аналог камерної музики) відносяться ще до періоду династії Західної Чжоу (1046–771 до н.е.). У подальшому функціонування інструментальних колективів, подібних до камерних складів, фіксувалося дослідниками в різні епохи (династії Суй, Тан та Цин). Все це сформувало міцну базу для сучасного розвитку національної камерно-інструментальної музики Китаю.

Поступово, в процесі історичного розвитку китайські музиканти асимілювали традиції західної камерної музики, створивши свій варіант національної камерної творчості, основною формою якої стали невеликі інструментальні ансамблі. З часом з’явилася безліч яскравих творів із характерними рисами національної традиційної музики. Чжао Цянь зазначає, що китайська камерно-інструментальна музика містить у собі прихований

сенс, дуже уважна до змін настрою та лірична за своєю суттю, адже камерні твори повинні мати здатність залишити у слухача незабутні враження, зрощувати його ментально та духовно [156].

Серед багатьох жанрових сфер китайської камерно-інструментальної музики особливої уваги заслуговують ***дуети традиційних народних інструментів з фортепіано***, серед яких – дерев'яні духові та ударні, смичкові, щипкові та молоточкові струнні. У таких творах норми класичних музичних форм та багатство динамічних й фактурних можливостей фортепіано синтезовані з прикметами китайської музичної лексики, а також сонорно-колористичними особливостями національного інструментарію. Активізація композиторської уваги до різнотембрових дуетів та їх зростаюча популярність стає приводом для актуалізації проблематики вивчення подібних опусів та введення їх у музикознавчий обіг.

Політембровий дует як самостійний виконавсько-інструментальний склад в жанровій системі камерного ансамблю вже давно знаходиться в зоні уваги сучасних музикантів – композиторів, виконавців та музикознавців. Така популярність дуетів традиційних інструментів з фортепіано обумовлюється не тільки мобільністю виконавського складу та можливістю реалізації цікавих тембрових комбінацій у подібних творах, а й вивільненням авторів «з-під тиску» жорстких жанрових та композиційних рамок, що відкриває шлях до вільного творчого пошуку. Не випадково особливо популярним жанр інструментального дуету стає в сучасній китайській професійній музичній творчості, де фортепіанний тембр часто поєднується композиторами зі звучанням традиційних китайських інструментів. Подібні творчі експерименти дозволяють їхнім авторам не тільки активно використовувати традиційні інструменти в зоні професійної композиторської творчості, а й налагодити метафоричний зв'язок, свого роду діалог між культурними світами Сходу та Заходу, поєднавши в єдиному музичному мікрокосмі віддалені традиції написання та виконання музики.

Поєднання різноспрямованих культурних векторів – китайської та західної музики – в рамках цілісної дуетної музичної композиції на початку XXI століття ще раз засвідчує посилення глобалізаційних процесів в рамках музичної творчості, які наскрізь пронизують сучасне суспільство. Симптоматично, що сьогодні вже звичною є взаємодія різноманітних цивілізаційних пластів, що сполучаються як «по вертикалі» через співставлення різних історичних епох, так і «по горизонталі», демонструючи інтерес митців та дослідників до надбань географічно віддалених культур. Говорячи про музичне мистецтво, треба зазначити особливу увагу композиторів до багатовікових духовних та музичних традицій Сходу, які органічно вплітаються до усталених процесів академічного музикування на Заході. Таке поєднання традицій відбивається не тільки на творчості європейських композиторів, а й виявляється у творчості китайських митців кінця XX – початку XXI століття. Цікавими в цьому ракурсі виступають численні дуети для традиційних китайських інструментів та фортепіано, популярність та затребуваність яких серед китайської аудиторії є надзвичайно високою. Цей факт підтверджує перспективність вивчення цієї масштабної групи творів та засвідчує **актуальність** представленого дослідження.

Ступінь вивченості теми. Треба зазначити, що інструментальним дуетам, як жанровому феномену камерної музики присвячено достатню кількість робіт, серед яких – праці І. Польської [104–110], В. Макушина [77], Є. Сорокіної [132], С. Чайкіна [155], О. Щербакової [167] та інших. Так, в роботі І. Польської [104–110] розглядаються теоретичні та практичні питання, що стосуються камерного ансамблю та аналізуються етапи становлення та розвитку цього жанру в європейській музиці. Нові риси сучасного камерного ансамблю XXI століття (а саме – звернення композиторів до оригінальних прийомів звуковидобування в рамках експериментаторського русла цієї сфери творчості) представлені в статті В. Макушина [77]. Характерні жанрові ознаки фортепіанних ансамблів стали

предметом уваги в дисертації С. Чайкіна [155]. Жанрові особливості камерно-інструментальної музики китайських композиторів розглянуті в статті В. Батанова [14], порівняння естетики китайської та західної камерної музики представлено в статті Чжао Цянь [160]. Проте цих досліджень виявляється недостатньо для висвітлення особливостей різнотембрових дуетів сучасних китайських композиторів як особливої групи творів в рамках дуетного жанру. Саме тому нагальною проблемою сучасного музикознавства залишається продовження наукових розвідок у галузі дуетної творчості китайських композиторів, у тому числі – з позицій особливостей жанрово-композиційної будови як результату взаємодії культур; реалізації програмного задуму як образно-предметної складової дуетних композицій; характеристики виконавських тонкощів тощо.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами. Дисертацію виконано на кафедрі теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського згідно з темою № 10 «Зарубіжна музична культура: культурологічні, художньо-естетичні та виконавські аспекти» перспективно-тематичного плану науково-дослідницької діяльності Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського на 2021–2025 рр. Тему дисертації в остаточному формулюванні затверджено на засіданні Вченої ради НМАУ ім. П.І. Чайковського (протокол № 2 від 27 вересня 2023 р., наказ 166-А).

Мета дослідження – визначити жанрово-стильові, композиційні та виконавські особливості музики китайських композиторів для дуетів традиційних інструментів з фортепіано.

Завдання дослідження обумовлені реалізацією поставленої мети:

- виявити особливості жанру інструментального дуету за участю фортепіано в контексті тенденцій розвитку світової камерно-інструментальної музики;
- здійснити розподіл основних груп дуетів традиційних китайських інструментів з фортепіано; надати характеристики й панорамний

огляд найбільш репертуарних та актуальних для сучасної композиторської творчості інструментальних складів;

- визначити жанрово-стильові й композиційні особливості дуетів для фортепіано та традиційних інструментів китайських композиторів;
- прояснити особливості програмних заголовків китайських дуетів для фортепіано та традиційних інструментів як відображення ментально-світоглядної позиції митців;
- вивчити програмні, жанрово-композиційні та виконавські аспекти дуетів струнних щипкових й молоточкових інструментів з фортепіано китайських авторів;
- проаналізувати специфіку дуетів для китайських традиційних духових інструментів та фортепіано.

Об'єктом дослідження є камерно-інструментальна музика Китаю XX – XXI століть.

Предметом дослідження є твори китайських композиторів для дуетів традиційних інструментів з фортепіано.

Матеріалом дослідження було обрано найбільш репертуарні дуетні твори за участю фортепіано та традиційних інструментів китайських композиторів, а саме нотні тексти та виконавські версії творів*:*

- для ґучжена та фортепіано («Одяг хмар» Чжоу Юйго);
- для піпи та фортепіано («Мислячі хмари та мислячі квіти» Ван Даньхунь, «Хуа Мулань» Гу Гуаньженя, «Пізня осінь» Лі Бочана; «Розбита тінь» Цзя Гопіна для піпи та фортепіано з ударними інструментами);
- для банху та фортепіано («Північна любов» Шень Цзе та Сяофен Цюй, «Весільна сукня Лі Бочана, «Банху» Сюе Шоучжуна і Сунь Джіонга);
- для ерху та фортепіано («Капричіо для ерху» Гао Шаоцина, «Перегони» Хуан Хайхуая, «Незламні духи Сніжної гори» Чень Цзівень);
- для дізі та фортепіано («Мова літаючих квітів» Ху Цзініна, «Ода Чу» Лі Бочана, «Інший берег·Квіти» Лю Чженьлінга, «Повернення ластівки» Вань Цихена);

- для сюня та фортепіано («Місяць розмовляє з моїм серцем» Вен Цінсі);
- для шена та фортепіано («Нгаи Гай Гор» Чень Сяо, «Згадуючи сніг» Лі Бо);
- для сони та фортепіано («Зелений бамбук і червоний клен» та «Тінь, що танцює» Цзяо Дяню, «Дикість» Лі Юаньцина);
- для янциня та фортепіано («Падаючі квіти. Ніч» Ван Се, Рапсодія Ван Даньхунь; «Ексувіація» Зі Тао Чуна для скрипки, янциня та фортепіано);
- для жуаня та фортепіано («Цвітіння» Су Веньцина, «Верблюжий дзвін Шовкового шляху» Нін Юна, «Віддалені дзвони» Фан Кок Цзюна для жуаня, фортепіано та віолончелі з ударними).

Методологія дослідження сформована на основі поєднання мистецтвознавчого та інтерпретологічного підходів, загальних й спеціальних методів, необхідних для вирішення проблем, заявлених в дисертації. *Історичний метод* дозволяє осягнути динаміку розвитку камерно-інструментального виконавства Китаю, у тому числі в рамках дуетного жанру; *стильовий метод* демонструє особливості композиторського письма та виконавства китайських музикантів в обраних дуетах національного інструменту з фортепіано; *жанровий підхід* спрямований на виявлення жанрових характеристик китайських дуетів для фортепіано та традиційних інструментів; *виконавсько-інтерпретологічний підхід* концентрує увагу на особливостях виконавського стилю китайських музикантів, що звертаються до дуетного жанру; *порівняльний аналіз* дає можливість виявити подібне й різне в інтерпретації різними ансамблями дуетних творів; *культурно-типологічний підхід* допомагає розглянути дуети традиційних інструментів з фортепіано в культурно-географічній диференціації; *метод семантичного аналізу тексту* дозволяє виявити вплив програмного задуму на внутрішню подієвість творів; *структурно-функціональний метод* аналізу музичних творів слугує виявленню особливостей композиційної будови обраних дуетних опусів.

Теоретичну базу дослідження становлять праці українських і зарубіжних дослідників, серед яких можна виділити наступні групи:

- дослідження з історії та теорії камерної музики та ансамблевого виконавства (Т. Адорно [1], В. Андрієвська [6], Г. Асталош [9], О. Басалаєва [13], В. Батанов [14], І. Боровик [21], І. Бялий [22], А. Васильєв [30], А. Готліб [34, 35], Є. Грушина [36], А. Кравченко [58], Е. Куприяненко [59], В. Макушин [77], А. Мітекіна [81], С. Павлишин [92], В. Петров [93], А. Петропавловський [94], Л. Пінкош [95], Л. Повзун [96–99], І. Польська [104–110], І. Седюк [121], В. Слупський [126], І. Смірнова [127-129], Л. Соколова [131], О. Сорокіна [132], О. Субботіна [135, 136], І. Федоров [147], С. Чайкін [155], Д. Чистякова [161], О. Щербакова [167], Г. Адамі [171], К. Адлер [172], Дж. Барон [173], М. Бланк [174], П. Кренмер [175], Дж. Девідсон [176, 177], Р. Фіске [179], Л. Форд [180], М. Катц [186], Д. Кокоцакі [191], Г. Мур [196], Д. Прайс [199], Х. Ульрих [184], С. Зекендорф [214]);
- праці з питань історії ансамблевого виконавства в Китаї та особливостей китайської композиторської творчості (Бай Є [12], Бянь Мен [23], Ван Ін [25], Ван Ї [26], Ван Ченьдо [27], Ван Шижень [28], Ван Юйхе [29], Дунь Шухань [39, 40], Ло Чжихуей [62], Ма Вей [76], Пен Чен [113, 114], Сінь Сінь [123], Сі Даофен [125], Сюй Бо [141, 142], Ху Пін [152], Янь Чжихао [170], Кун Ся [192], Лю Цзінчжи [195]);
- наукові праці, в яких вивчається проблема взаємодії західних та східних музичних традицій (Е. Алкон [5], О. Афоніна [10, 11], М. Бахтін [15], А. Вассоєвич [31], А. Каяк [46], Н. Конрад [52], Лю Бінцян [69], У Ген-Ір [145], У На [146], Чжао Цянь [160], Н. Шахназарова [165]);
- дослідження з питань програмності (Лі Чжен [61], Лу Цзе [65-68], Су Юйчен [134], Дж. Гепокоскі [183], Р. Скрутон [203], Куо-Хуан Хан [193]);
- роботи з проблем виконавських особливостей та інтерпретації музики (А. Алєксєєв [3], О. Берегова [18], В. Білоус [19], Т. Вєркіна [32], Е. Гуренко [38], О. Катрич [43], Н. Кашкадамова [44, 45], Л. Кияновська [47],

О. Колесник [50], М. Кононова [51], Л. Корихалова [54], О. Котляревська [55], Ю. Кочнєв [57], О. Маркова [79], В. Москаленко [83-86], Н. Мятієва [88], Ю. Ніколаєвська [90], І. Полусмяк [103], С. Раппопорт [115], О. Сидоренко [122], Т. Сирятська [124], І. Сухленко [137-140], Чень Бо [157], Т. Чередниченко [158], Л. Шаповалова [162-164], П. Келлєр [187]);

- дослідження з історії та теорії музичного мистецтва (Д. Андросова [7], М. Борисенко [20], Ван Дон Мей [24], Н. Герасимова-Персидська [33], Н. Гуляницька [37], Г. Завгородняя [41], В. Клименко [48], О. Кодьєва [49], І. Коханик [56], Т. Кюрегян [60], Ю. Лотман [63], І. Ляшенко [69, 75], Д. Малий [78], В. Медушевський [80], А. Михайлов [82], Є. Назайинський [89], Л. Очеретовська [91], О. Руч'євська [117], О. Самойленко [118, 120], О. Соколов [130], А. Сохор [133], Б. Сюта [143], Н. Харандюк [148], Ю. Холопов [149], В. Холопова [151], В. Ценова [154], Ю. Чекан [156], Чжан Тяньтянь [159], С. Шип [166]).

Наукова новизна роботи. У дисертації *вперше*:

- систематизовані дані щодо дуетів традиційних інструментів з фортепіано китайських композиторів межі XX–XXI століть;
- виявлено характерні риси програмного змісту дуетів традиційних струнних та духових інструментів з фортепіано сучасних китайських композиторів;
- визначено особливості виконавської інтерпретації обраних інструментальних дуетів китайськими музикантами як носіями оригінальної/автентичної виконавської традиції музикування.

Дістали подальшого розвитку авторські наукові концепції, пов'язані з вивченням проблематики ансамблевої музики (І. Польської).

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості застосування матеріалів і висновків роботи в подальших науково-теоретичних дослідженнях, у виконавській та педагогічній практиці (зокрема в навчальних дисциплінах та курсах вищих мистецьких закладів «Історія

ансамблевого виконавства», «Теоретичні основи ансамблевого виконавства», «Методика викладання спеціальних дисциплін», «Музична інтерпретація»).

Апробація результатів дослідження. Окремі теоретичні та методичні положення дисертації пройшли апробацію на засіданнях кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії Україні імені П.І. Чайковського, а також на науково-практичних конференціях: заочна міжнародна наукова конференція «Музыкальные эпохи и стили в зеркале современных художественных процессов» (26 листопада 2020 р., Мінськ); XVI Міжнародна науково-практична конференція «Україна першого двадцятиліття XXI століття: культурно-мистецький вимір» (17–18 листопада 2020 р., РДГУ, Рівне); Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (4-6 березня 2021 р., Харків); XVII Міжнародна науково-практична конференція «Стратегія розвитку світової та української культури: сучасні акценти та перспективи» (18–19 листопада 2021 р., Рівне); XVIII Міжнародна науково-практична конференція «Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізацій них пандемічних викликів та війни» (17–18 листопада 2022 р., Рівне).

Публікації. Основні положення та висновки дослідження знайшли відображення у 4 одноосібних публікаціях, з них 3 статті у фахових наукових виданнях України категорії «Б», а також 1 – в іноземному фаховому виданні.

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, трьох основних розділів, Висновків, Списку використаних джерел (231 позиція) й Додатків. Загальний обсяг дисертації становить 218 сторінок, з них основного тексту – 170 сторінок.

РОЗДІЛ 1
КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ІСТОРИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

1.1 Дует в контексті камерно-інструментальної музики

Музикознавче осмислення феномену камерно-інструментального музикування в останні десятиліття демонструє тенденцію до значної активізації. На сьогоднішній день склалася достатньо міцна теоретична база з зазначеної проблематики. Камерно-інструментальне мистецтво стає предметом вивчення у загальних і спеціальних музикознавчих працях українських та закордонних дослідників, систематизація яких дозволяє виділити основні наукові позиції й погляди, а також адаптувати їх до вивчення дуетів традиційних інструментів з фортепіано китайських композиторів, що розглядаються в представленій роботі.

Звернемося до визначення камерної музики як жанрової групи, адже в ряді досліджень камерність виявляється як стильовим, так і жанровим показником. Так, в дослідженні Т. Попової [111], яка обирає умови побутування музики та особливості виконання головними жанровими критеріями, камерна музика дійсно складає окрему жанрову групу. А. Сохор [133], також визначаючи умови побутування та ситуацію виконання як основний жанровий критерій, навпаки – не виділяє камерну музику в окрему жанрову групу та включає її в розряд концертних жанрів, тобто таких, які потребують для виконання *концертного простору*. У такому випадку відчувається певне нівелювання суті феномену камерного музикування та підкреслення його концертного статусу (на відміну від побутового або театрального). У систематизації О. Соколова [130], який обирає жанровим критерієм взаємодію музики з іншими видами мистецтва або немузичними компонентами, камерна музика не становить цілісності та потрапляє в різні

групи: камерно-інструментальна – до групи чистої музики, а камерно-вокальна – до музики, що взаємодіє.

Т. Адорно у своїй статті «Камерна музика» називає останню – найвищим жанром музики [1, с. 87] та вивчає соціальну сторону питання, наголошуючи на особливостях комунікативної ситуації між виконавцями та слухачами. Дослідник концентрується на іманентних особливостях жанру, які пов'язує насамперед з його соціальним функціонуванням в рамках європейського суспільства, підкреслюючи, що камерна музика «в емфатичному сенсі»[1] [1, с. 82] обмежується Німеччиною та Австрією[2]. «Під камерною музикою, – пише Т. Адорно, – я розумію здебільшого ті твори епохи сонатної форми від Гайдна до Шенберга та Веберна, для яких характерний принцип дроблення тематичного матеріалу між різними партіями у процесі розвитку» [1, с. 79]. Таким чином в якості жанроутворюючих параметрів висуваються особливості розвитку тематичного матеріалу та його розподіл між учасниками ансамблю, де головною рисою стає «наскрізна структурність» [1, с. 89] музики. Застосовуючи до камерних творів гегелівську філософію, Т. Адорно зазначає, що в них «все якісне різноманіття світу звернене всередину [1, с. 82]. Звідси – особливості музичної мови – «редукція об'єму звучання, відмова від широти впливу» [1, с. 88], що дозволяє створювати структури, які підпорядковують собі «найтонші диференціальні моменти» [там само]. Камерна музика «втрачає видимість загальності, відступаючи у сферу приватного та особистого, але вона виграє завдяки своїй суворій закономірній замкнутості – ніби простір без вікон» [1, с. 89]. Дослідник також виявляє й особливості

---

[1] Емфатичний – особливо емоційно виразний.

[2] Щодо творчості французьких композиторів Т. Адорно писав: «Сподіваюся, що мене не запідозрять у націоналізмі, якщо я скажу, що уславлені квартети Дебюссі та Равеля, свого роду шедеври, не підходять під таке поняття камерної музики у найсуворішому значенні слова. Це, можливо, пов'язано з тим, що написані вони вже в ту пору, коли це поняття було внутрішньо підірвано. Їхні квартети – продукти колористичного в основі свого мислення, майстерне і парадоксальне перенесення фарб оркестрової палітри або фортепіано на сольний чотириструнний інструмент. Закон їхньої форми – статичне зіставлення тембрових площин. Їм бракує саме того, що складає життєвий нерв камерної музики, – мотивно-тематичного розвитку чи того його відлуння, яке Шьонберг називав варіаційним розвитком: діалектичного духу цілого, який породжує себе самого, заперечує себе і потім знову себе стверджує» [1, с. 82].

виконання камерних творів, під час якого аналогом поведінки виконавців називає «ideal fair play[3]» [1, с. 81], в якому головною метою стає сам момент гри. Звичайно, спостереження Т. Адорно містять багато цікавих та справедливих думок, проте їхня дія є локальною та обмежується територіальними та хронологічними рамками. Більш того, автор явно концентрується на жанрах струнного тріо та квартету, залишаючи за межами уваги величезне поле інших жанрових форм, які мають безпосереднє відношення до масштабного поля камерно-інструментальної музики.

У 1969 році англійський музикознавець Р. Фіске [179] випустив свою книгу «Камерна музика» (Chamber music), в якій простежив походження терміну «камерна музика». Дослідник відзначає складність його інтерпретації: «невелике задоволення можна отримати від спроб дати визначення камерній музиці» [179, с. 6]. Натомість Р. Фіске надає критерії пошуку та практичні параметри, застосовані до його дослідження, формуючи таким чином методологічну базу подальших досліджень.

Американський музикознавець Дж. Барон у своїй книзі «Інтимна музика: історія ідеї камерної музики» [173] робить вичерпний огляд інструментальної камерної музики з XVI століття до сьогодення. Автор приділяє увагу особливостям національних шкіл, жанрів та творчості окремих композиторів. Не оминаються й проблеми виконання камерної музики, а також соціальні, економічні, політичні й естетичні умови її існування.

М. А. Редіс в книзі «Chamber music: essential history» також розглядає розвиток камерно-інструментальної музики у хронологічній ретроспективі. Дослідник звертається до терміну «камерна музика», який він приписує італійському теоретику XVII століття Марко Скаччі (Marco Scacchi) [201, с.1]. Саме М. Скаччі вважав, що існувало три «контексти», в яких звучала музика: musica ecclesiastica (церковна музика), musica theatralis (театральна музика) і musica cubicularis (камерна музика). Розподіл музики на ці категорії

[3] Букв. «чесний простір».

обумовлювався тільки умовами виконання. Робота М.А. Редіса цікава для нас тим, що в ній згадуються китайські камерно-інструментальні твори, появу яких він пов'язує зі створенням академічних програм з етномузикології в навчальних закладах музичного спрямування у XX столітті. Це спричинило поєднання в ансамблях традиційних інструментів Китаю, Японії, Кореї та інших народів із західними інструментами. З цього приводу згадуються твори Чоу Вень-чжуна (Chou Wen-chung), Чень І (Chen Yi) та Чжоу Лона (Zhou Long).

В українській музикознавчій практиці важливе місце посідає фундаментальна монографічна робота І. Польської [105] та ціла низка її наукових статей, в яких розглядаються теоретичні та практичні питання, що стосуються камерного ансамблю та аналізуються етапи становлення й розвитку цього типу музикування в європейській музиці. Дослідниця приділяє увагу дефініції та жанровим умовам камерного ансамблю, наводить класифікацію за якісними та кількісними характеристиками, прослідковує еволюцію ансамблевого жанру від зародження до XX століття, характеризує соціальні умови функціонування та комунікативні характеристики камерного ансамблю, розглядає його просторову та естетичну специфіку.

За словами І. Польської, камерний ансамбль як феномен може тлумачитись як «процес спільного рівноправного виконавства декількох (від двох до десяти) музикантів (передусім інструменталістів)» [109], як «кількісний та якісний склад учасників цього процесу (мистецька група виконавців камерних творів як цілісний творчий континуум – ансамблевий колектив)» [там само] та, нарешті, як – «музичні твори, які за своїми змістовними і формальними параметрами належать до камерної (передусім камерно-інструментальної) музики та призначені для такого спільного виконання» [там само].

І. Польська, узагальнюючи свої міркування, приходить до висновку, що камерний ансамбль – це «єдина жанрова система, що охоплює різні сфери взаємодії музикантів як індивідуальних суб'єктів творчості і виконавства та

складається із взаємопов'язаних підсистем: композиторської творчості (фіксовані авторські камерні твори для ансамблевого виконання); ансамблевого музичного виконавства (рівні типології ансамблевих груп і симультанної ансамблевої взаємодії партнерів)» [109]. Логічно, що камерно-інструментальний ансамбль як жанрова система отримує «специфічно історично усталені часопросторові, семантичні, жанрово-стильові та комунікативні ознаки» [109], які виявляють мобільність у відповідності до зміни стильових парадигм в історії світового музичного мистецтва.

Дослідниця зазначає, що дуже часто камерний ансамбль виступає аналогом та репрезентантом камерної музики, проте не обмежується нею, адже остання може включати цілу низку понять, серед яких – «камерний оркестр», «камерна симфонія», «сольні камерно-інструментальні твори», «камерно-вокальна музика».

Згідно з дослідженнями І. Польської [105] для камерного ансамблю виявляються важливими такі фактори як:

- персоніфікованість;
- принцип «один виконавець – одна партія»;
- рівноправність виконавського спілкування;
- відсутність диригента;
- кількість учасників.

У камерному ансамблі синтезовані параметри ансамблевості (гармонічна сумісність, узгодженість, збалансованість, цілісність) та камерності як «особливого принципу орієнтації на малі замкнені простори і невелику кількість учасників та слухачів, зумовленої «людським виміром», поглибленою психологічністю» [109].

Камерний ансамбль представляє собою особливу форму музичної комунікації, в основі якої лежить модель людського спілкування. Саме тому основними моделями ансамблевої взаємодії І. Польська називає рівноправний діалог (полілог), інтегруючий «моноансамбль» та ієрархічну модель «соло–акомпанемент» [109].

Розглянуті ідеї та концепції відомих вчених дозволяють зробити висновок, що особливість комунікативної ситуації камерного ансамблю обумовлена спільністю часу, простору, інтерпретації, виконавсько-технологічних та психологічних процесів тощо.

Специфічні риси камерності як *стильової парадигми* інструментально-ансамблевої музики розглядаються в роботах Л. Повзун [102–101]. За словами дослідниці, системі камерно-інструментальних жанрів атрибутивний специфічний «комунікативний клімат, що пов'язаний з генетичною природою камерності» [101, с. 236]. Остання, на думку Л. Повзун, є «особливим стилем інструментально-ансамблевих жанрів, що проявляється у відтворенні певної комунікативної ситуації, просторові якості якої впливають на такі властивості музичної матерії як рівень гучності, артикуляційне подання» [101, с. 244]. Кожний жанр камерного ансамблю потребує «коригування естетичних норм звучання, гармонізації психологічно-комунікативної сфери», зважаючи на індивідуальність художньо-естетичних критеріїв, різність обраних сфер та матеріально-фізичних показників. Жанровим ядром камерності є «"генетична пам'ять" спрямованості в вищу духовну сферу» [там само], адже камерні жанри виростають на перехресті камерного побутового та храмового інструментально-ансамблевого музикування. Такий погляд на ситуацію камерності дозволяє пояснити розширення смислового поля камерної музики на більш пізніх етапах її еволюції.

У дисертації І. Смірнової «Ансамблеве письмо в камерно-інструментальних творах для змішаних складів у творчості німецьких композиторів кінця XVIII–XIX століть» [127] досліджуються питання, пов'язані з виявленням жанрової специфіки ансамблів змішаних складів певного історичного періоду, проте певні висновки справедливо можуть бути екстрапольовані й на інші стильові етапи. Дослідниця дає визначення ансамблевому письму, як комплексу «композиторсько-технологічних прийомів і принципів ансамблевої взаємодії, спрямованих (націлених) на

встановлення певного типу функціональних відносин між партіями з метою створення узгодженої гармонійної цілісності відповідно до втілюваної у творі індивідуальної художньої ідеї в межах інструментального камерно-ансамблевого типу висловлювання (камерно-ансамблевого стилю)» [127, с. 4]. У роботі також виділяються чотири моделі ансамблевого письма: з функціональною взаємодією партій на основі повної їхньої рівноправності; з функціональною взаємодією партії на основі їхньої рівноправності з обмеженням діапазону; соло інструмента з акомпанементом інших та панування декількох інструментів з другорядною функцією інших.

А. Кравченко [58], досліджуючи камерно-інструментальне мистецтво України межі XX – XXI століть, називає його специфічним видом музичного мистецтва, феноменом музичної культури, складною багаторівневою системою «композиторської та виконавської ансамблевої творчості, музикознавства / мистецтвознавства, фахової музичної освіти, мистецьких організацій, арт-менеджменту, інструментально-матеріальних ресурсів» [58, с. 5]. Таким чином камерно-інструментальне мистецтво позиціонується як замкнена інфраструктура з характерним набором зовнішніх умов та внутрішніх якостей.

У дослідженні Л. Царегородцевої «Еволюція жанру великого камерно-інструментального ансамблю за участю фортепіано» [153] розглядаються особливості камерного складу за участю фортепіано в історичній ретроспективі. При цьому висловлюються цікаві спостереження щодо сумісності тембру фортепіано та інших інструментів ансамблю. Ансамблі класиків вважаються дослідником «практично ідеальними» [153, с. 22] за суміщенням тембрів, романтиків – колористичними, а фортепіанні ансамблі композиторів XX століття – художньо виразними саме за рахунок «нестикування» тембрів [там само]. Зважаючи на те, що авторка роботи розглядає переважно фортепіанні ансамблі, кількісно починаючи з тріо, то важливим є зауваження щодо назви такого типу камерно-інструментального ансамблю за кількісним параметром як *проміжного* по відношенню до малих

ансамблів (дуетів) та оркестру. Водночас Л. Царегородцева наголошує на тому, що камерний статус творів визначається не кількісним параметром, а «загальними принципами інтонування та приналежним жанру вектором семантичних уподобань» [там само]. Дослідниця стверджує про «чи не безмежний діапазон змістовно-смислових ресурсів» [там само] камерно-інструментальної музики, що розмиває кордони згаданого раніше дослідницею вектору семантичних параметрів.

Окремо виділимо деякі праці китайських дослідників, в яких розглядаються камерно-інструментальні жанри, зокрема й у творчості китайських авторів. Так, дослідженню камерно-інструментальної музики сучасних китайських композиторів присвячено роботи Дун Шуханя [39–40], який вивчає китайську камерно-інструментальну музику в контексті її зв'язків з музикою Заходу. Дослідник зокрема аналізує вплив китайських національних традицій на вибір інструментів, форму, гармонію та мелодику творів. Дун Шухань вивчає історичний бекграунд розвитку камерно-інструментальної музики в Китаї. Він зазначає, що історія традиційного китайського аналогу цієї жанрової сфери налічує декілька століть. Ймовірно це й визначає продуктивність китайської камерно-інструментальної музики в XXI столітті. За словами Дун Шуханя [40], в китайській практиці існував розподіл на музику площ та музику, яка є аналогом камерної в європейській культурі. Вона використовувалася для елітарних зборів, відрізнялася вишуканістю та витонченістю. «Інструментальні склади подібної камерної музики не були жорстко закріпленими поєднаннями, а складалися безпосередньо до ситуації та були імпровізацією виконавців» [40, с. 73]. В поєднанні різних типів інструментів Дун Шухань вбачає риси подібності з західноєвропейською камерною музикою у складанні «різних, але естетично і сонорно близьких тембрів» [40, с. 73]. Функції солістів за наявності виконували віртуозно-колористичні ерху чи піпа, у той час як ґучжену або циню доручали акомпануючі партії.

Жанрово-стильові особливості китайської камерно-інструментальної музики XX століття досліджуються в роботі В. Батанова [14]. Він вказує, що перші камерні твори Китаю були написані у 1914–1916 роках композитором Джао Юеньженєм. Зазначається, що «камерно-інструментальна музика китайських композиторів XX століття представляє собою самобутнє явище, яке складалося в органічній взаємодії свого національно-культурного досвіду та традицій європейського музичного професіоналізму» [14, с. 29]. Фактором розвитку цієї жанрової сфери в Китаї називаються ладові зміни та «розширення традиційних для європейської виконавської традиції прийомів звуковидобування за рахунок додавання до виконавської практики способів виконання на китайських народних інструментах» [14, с. 30].

У статті Чжао Цянь [160] робиться спроба співставлення естетики камерного музикування Китаю та Заходу. Порівнюючи твори китайської та західної камерної музики, дослідниця приходить до висновку про мелодичну концепцію китайських камерних творів музики та їхню нейтральність в емоційному плані, що обумовлено особливостями китайської філософії та естетики.

Нові риси сучасного камерного ансамблю XXI століття, а саме – звернення композиторів до оригінальних прийомів звуковидобування в рамках експериментаторського русла цієї сфери творчості, представлені в статті В. Макушина [77]. Дослідник називає камерні жанри «”експериментальною лабораторією” для пошуку власної музичної мови, стилістики, нової техніки композиції, оригінальних тембрових сполучень інструментів» [77, с. 161]. Він виділяє серед основних тенденцій творчості – винайдення незвичних інструментальних складів, створення нових жанрів, відродження принципів середньовічного музикування, експерименти з традиційними тембрами, концептуалізація творчості.

Треба зазначити, що достатню кількість музикознавчих робіт присвячено окремо **інструментальним дуетам**, як особливій групі творів камерної музики. Характерним жанровим ознакам дуетів присвячена

дисертація С. Чайкіна [155]. Виконавські особливості в системі дуетного музикування визначені як предмет дисертаційного дослідження О. Сидоренко [122]. В ньому на прикладі скрипкової сонати розглядається специфіка виконавської творчості музикантів в рамках дуетного камерно-ансамблевого музикування. Дослідниця називає фактори, що впливають на комунікацію музикантів в рамках дуету, серед яких: особливості індивідуального виконавського стилю (романтичний, віртуозний, інтелектуальний, раціональний); «відкритість системи музичновиражальних засобів» [122, с. 3] ансамблістів; тривалість сумісної роботи; артистична майстерність тощо. На основі аналізу виконавських версій низки скрипкових сонат О. Сидоренко пропонує два типи взаємодії музикантів всередині комунікативної ситуації дуету – діалогічний, «що передбачає збереження індивідуальних манер висловлювання виконавців» [122, с. 6] та синергетичний, «який максимально активізує параметри мобільності індивідуальних виконавських стилів, що створює ілюзію абсолютної єдності творчих індивідуальностей» [там само]. Типологізація дослідницею жанру сонати для скрипки та фортепіано зведена до двох позицій: як сольний твір з акомпанементом або як камерний дует з рівноправними функціями інструментів.

Особлива увага в музикознавчій літературі приділяється фортепіанним дуетам як певному стандартизованому виконавському складу. Традиційно фортепіанним дуетом називають ансамбль з двох фортепіано. За словами Є. Субботіної [136], мистецтво гри дуетом є одним з найстаріших, проте найскладніших. Річ у тому, що дуетна творчість, на відміну від сольної, припускає як самоідентифікацію так і самовідображення. В цьому смислі, на думку дослідниці, дуетна творчість на відміну від ансамблевого виконавства з розширеним складом характеризується більшим ступенем індивідуалізації комунікативного процесу. Саме ж ансамблеве виконавство є художньою цілісністю замкненого континуума, що досягається у процесі узгодженого

спільного виконання музики декількома виконавцями, без дублювання матеріалу партій.

Підвищена комунікативність фортепіанного дуету обумовлена історією виникнення цього жанру. Як і багато світських жанрів дует з'явився в Європі у середовищі домашнього музикування і, як зазначає В. Пєтров, «на перших порах, відповідно, був гранично камерним, як за змістом, формами та засобами виразності, які організовують його семантико-стилістичний тезаурус, так і за способами дуетної гри» [93, с. 152]. Жанр дуету, витоками якого дослідник називає фортепіанну мініатюру, концерт та вокальний дует, в момент свого виникнення виконував лише утилітарну соціальну функцію, задовольняючи потреби побуту. «На цьому етапі контекст створення, контекст виконання та контекст сприйняття, як правило збігалися, у зв'язку з чим можна говорити про своєрідну "автокомунікацію" (Ю. Лотман) – спрямованості всіх творчих дій на себе» [93, с. 153].

І. Польська у своїй монографії також окрему увагу приділяє дуетам, як ансамблям, в яких приймають участь два виконавця [105, с. 54]. В основі цієї класифікації лежить якісна та кількісна диференціація виконавських складів, обумовлена характерним для цього ансамблю способом виконання, його темброво-фонічними, органологічними особливостями та приналежність до конкретної інструментальної групи.

Дует є однією з найрозповсюдженіших форм спільного музикування, який базується на «прямій та безпосередній виконавській взаємодії (особистісній та рольовій), що вирізняється особливою виконавською мобільністю» [105, с. 55]. Останній показник – мобільність – виявляється дуже важливим параметром, що сприяє популяризації цього складу як в рамках домашнього музикування, так і на професійному академічному рівні. В розвитку європейської музики дуетні жанри за участю клавіра відіграли дуже важливу роль. За словами І. Польської, існувало декілька віх розвитку дуетів з клавішним інструментом:

- мелодичний інструмент+клавесин (continuo та colla parte);

- мелодичний інструмент+клавесин+гармонічний інструмент;
- клавесин з акомпанементом мелодичного інструмента;
- клавесин з акомпанементом мелодичного інструмента+гармонічний інструмент;
- мелодичний інструмент+клавесин (obligato);
- клавесин з акомпанементом мелодичного інструмента (obligato);
- клавесин з розгорнутим акомпанементом мелодичного інструмента;
- мелодичний інструмент+фортепіано [105, с. 55].

Проте в музиці XIX – XX століть, на думку І. Польської, дуетні жанри частіше відносяться не до камерно-ансамблевого, а концертного (сольного) виконавства «з безумовним домінуванням солюючого інструмента над фортепіанним акомпанементом в ансамблевій ієрархії» [105, с. 56]. У XXI столітті, на нашу думку, ситуація не може бути однозначною, адже все частіше з’являються твори з рівноправним значенням двох інструментів, які існують в синергії, формуючи гармонічну єдність.

Традиційно камерні ансамблі класифікуються за декількома ознаками:

- приналежність до інструментальної або вокальної музики;
- акустична структура;
- типологія інструментального складу;
- ступінь стабільності.

Інструментальний дует з фортепіано відноситься за першою ознакою до камерно-інструментальних ансамблів, що характеризується використанням фортепіано як гармонічного інструмента. До найбільш значущих видів камерно-інструментального ансамблю відносяться інструментальні дуети за участю фортепіано та струнного або духового інструмента.

За акустичною структурою інструментальні дуети з фортепіано є різновидом темброво-неоднорідних (змішаних) ансамблів, адже до них входять інструменти, які відрізняються один від одного за способом звуковидобування.

І. Польська, підтримуючи думку Л. Пінкоша [95], поряд з традиційним найменуванням «камерні ансамблі за участю фортепіано» пропонує використовувати термін «камерно-фортепіанні ансамблі» або «камерно-фортепіанна музика». Це – музика, у виконанні якої обов'язково приймає участь фортепіано та інші інструменти (разом з фортепіано – від 2-х до 9-ти). У свою чергу дослідниця пропонує розділяти камерно-фортепіанні ансамблі на:

- камерно-фортепіанні ансамблі струнних інструментів;
- камерно-фортепіанні ансамблі духових інструментів;
- камерно-фортепіанні ансамблі змішаного складу [105, с. 56].

З точки зору органології дует фортепіано зі струнним або духовим інструментом орієнтується на виконавський склад з двох виконавців, де обов'язковим інструментом є фортепіано.

Основними функціями фортепіано в контексті ансамблю І. Польська називає ансамблеву (рівноправність), опорну (ритміко-гармонічна опора) та функцію акомпанементу (другорядна по відношенню до соліста функція). Дослідниця підкреслює принципову різницю між камерним ансамблем з фортепіано та фортепіанним акомпанементом, що проявляється у функціонально-рольовому, змістовному, фактурному та іншим параметрам.

Дослідження практики інструментального дуету отримали значний розвиток в останні роки не тільки в українському, а й в зарубіжному музикознавстві. Назвемо деякі з робіт: Г. Адамі [171], М. Бланк та Дж. Девідсон [174], Дж. Девідсон та Е. Кинг [177], М. Катц [186], А. Вілліамон та Дж. Девідсон [211]. Вони вивчають структуру та організацію дуетної практики, координацію між музикантами, способи спілкування, соціальну взаємодію тощо. Д. Кокоцакі [191] пропонує теоретичну основу щодо ролі піаніста в камерному ансамблі, яка розвиває більш ранню модель піаніста як акомпаніатора та тренера. Інші дослідження висвітлюють питання лідерства, домінування, методи компромісу та вирішення конфлікту, наприклад у контексті фортепіанного дуету [174]. Деон Нільсен Прайс [199] і

Мартін Кац [186] націлені на педагогічний аспект фортепіанного акомпанементу та співпраці. Прайс [199] надав посібник з технік і навичок акомпанементу який став успішним підручником особливо для студентів вищих навчальних закладів. М. Кац [186] пропонує поради щодо того, як піаністи можуть «досягти повного злиття» зі своїми партнерами.

Євгенія Роусоу [178] виділяє слідом за літературною практикою п'ять ролей піаніста в дуеті соло-акомпанемент, спираючись на функціональну та соціально-емоційну поведінку піаніста:

- піаніст як співвиконавець;
- соліст;
- коуч;
- акомпаніатор;
- співавтор.

Запропоновані ролі не обов'язково повинні бути єдиними в музичному творі. Частіше у творах відбувається поєднання різних ролей. Наприклад, в дуеті учасники так чи інакше виступають співвиконавцями, під час «сольних» уривків у творі піаніст може ставати солістом; тренером може бути піаніст, що виконує режисерську роль; акомпаніатором піаніст стає при грі партії другого плану по відношенню до соліста, нарешті співавторство означає рівність між двома виконавцями.

Є. Роусоу [178] також зазначає, що у дуетних камерних ансамблях термін «співвиконавець» означає те, що виконавці обидва є частиною ансамблю, тобто партнерами, але не обов'язково на рівних умовах. Традиційно мелодичні інструменти вважаються ієрархічно вищими за інструменти акомпанементу, і саме так розподіляються ролі в дуетній практиці. Водночас така «стереотипна ієрархія» дуету соло–акомпанемент не обов'язково підтримується на практиці. Наприклад, М. Бланк та Дж. Девідсон [174] у своїй роботі використовують термін «дуо» (duo) замість дуету, щоб підкреслити рівність між двома виконавцями в рамках фортепіанного дуету. Більшість західних дослідників акцентують увагу на

тому, що метою співпраці між солістом-інструменталістом і акомпаніатором є рівність, як результат філігранної командної роботи. І мелодія, і акомпанемент задумуються композиторами як частини цілого; вони завершують та доповнюють один одного. Отже партія фортепіано виступає частиною оригінальної композиції, отже, її слід розглядати як рівноправну.

Піаніст в дуеті може виступати коучем, роблячи значний внесок у прийняття інтерпретаційних рішень. Ба більше, як показує практика, нерідко партію фортепіано в китайських дуетах виконують саме композитори і у такому випадку роль коуча або тренера є виправданою. Історично склалося, що акомпаніаторів сприймають як музикантів нижчого рівня або таких, що, ймовірно, не досягли успіху у сольній діяльності. Однак сьогодні акомпаніатори часто вважаються кращими музикантами, ніж їхні партнери. В останні роки, на думку М. Катца [186] термін «співпраця» більш-менш замінив термін «акомпаніатор» і що «співпрацюючий піаніст» в цей час використовується частіше. До того ж, дослідник вказує, що слово «акомпаніатор» має принизливе відтінок, тоді як слово партнер, що означає роботу з іншими, означає, що піаніст знаходиться нарівні з солістом.

Окремо Є. Роусоу приділяє увагу соціально-емоційному внеску фортепіанного акомпаніатора в практику ансамблевого виконавства, адже він забезпечує комфорт та безпеку соліста. Водночас фортепіанний акомпаніатор має бути мобільним, переключаючись між ролями соліста та акомпаніатора; він повинен поважати та дотримуватися партії інструментального соліста під час виконання, вміти відповідним чином регулювати баланс і забезпечувати правильний колір тембру, який відповідає інструментальному солісту; бути гнучким і універсальним; передбачати, виявляти, компенсувати та запобігати можливим помилкам; вміти впоратися з будь-яким можливим сценічним інцидентом; бути піаністом із безперечною музичною майстерністю та фортепіанною технікою.

1.2 Дуети традиційних інструментів з фортепіано китайських композиторів: органологічні та репертуарні складові

Камерно-ансамблеве виконавство сучасного Китаю знаходиться у фазі активного розвитку, ставши свого роду сферою творчого обміну та синергії широкого кола музикантів. Це обумовлено «тією важливою соціальною роллю, яку виконує в нашу епоху камерно-ансамблеве мистецтво, сприяючи зміцненню взаєморозуміння, подолання психологічної роз'єднаності та створенню довгострокових творчих контактів між інструменталістами різних спеціальностей» [77, с. 161–165]. Водночас ансамблеве музикування у сучасному китайському культурному просторі є зоною активної взаємодії генетично різних традицій, зокрема європейського та традиційно китайського мистецтва, що дає цікаві результати у вигляді самобутніх творів з подвійним «генетичним кодом». На жаль, ця сфера творчості китайських композиторів наразі залишається малодослідженою територією, зокрема майже невивченими є камерні ансамблі за участю традиційних китайських інструментів та «класичних» у широкому смислі тембрів (насамперед фортепіано).

Основним завданням у поточному підрозділі вбачається здійснення розподілу основних груп дуетів традиційних інструментів з фортепіано. З кожної групи буде наведено характеристики та панорамний огляд найбільш репертуарних та актуальних для сучасної композиторської творчості інструментальних складів.

Камерна музика Китаю в «західному» розумінні феномену є відносно новим явищем, яке заявило про себе на початку XX століття. Цей час позначився процесом стрімкого освоєння принципів західного музикування як загалом в китайській культурі, так і зокрема в сфері камерно-інструментального мистецтва. Багато в чому це було пов'язано з появою в країні фортепіано на межі XIX–XX століть, яке відіграло значну роль у європеїзації музичної культури Китаю. Як зазначає Сюй Бо, «гра на фортепіано стає знаковим умінням, що уособлює не просто освіченість, але

здатність до освоєння передових технологій, знакову здатність до європеїзації і культурної глобальної інтеграції» [141, с. 5].

Результатом стали перші камерні твори китайських композиторів, створені в стилі західноєвропейської музики з використанням «західних» інструментів. За словами В. Батанова, «різні рівні взаємодії китайських композиторів та виконавців із європейським музичним професіоналізмом зіграли вирішальну роль у формуванні національно-стильового вигляду камерно-інструментальних творів композиторів Китаю та визначили їх вихідні жанрово-стильові орієнтири» [14, с. 24]. Остання чверть XX століття позначилася пошуком композиторами нових яскравих тембрових поєднань традиційних та західних інструментів, адже ця область камерної музики дозволяла експериментувати як з ладами, мелодикою та ритмікою, так й зі складами виконавців, поєднуючи традиційні інструменти з європейськими.
Розглянемо більш детально класифікацію китайських народних інструментів. У Китаї традиційно виділяли вісім груп інструментів, основою об’єднання яких був матеріал, з якого їх виготовляли – шовк, бамбук, дерево, метал, камінь, гарбуз, шкіра та глина. Сучасна класифікація народних інструментів Китаю більш лаконічна. Відповідно до класифікації Хорнбостеля–Закса їх можна поділити на такі групи – аерофони (наприклад, дізі, шен, пайсяо, гаунь, ді, сюнь, сона, сяо та ін.), ідіофони (пайгу, гонг, дзвіночки та ін.), хордофони (ерху, чжунху, даху, баньху, цзінху, гаоху, гуцинь, саньсянь, ґучжен, жуань, піпа, янцинь та інші).

У дуетній творчості ця класифікація також залишається актуальною за тим виключенням, що не кожний інструмент з наведеного списку органічно сполучається у реальній композиторській практиці з «європейським» тембром фортепіано.

Найкраще буде поділити існуючі твори з фортепіано китайських композиторів на:

- дуети з хордофонами
- дуети з аерофонами.

Ударні інструменти в тій чи іншій мірі залишаються допоміжними та окремо з фортепіано майже не поєднуються, проте іноді в дуетах вони застосовуються в якості колористичних тембрів або ритмічної підтримки. Зупинимося на кожній групі інструментів більш детально.

Дуети за участю хордофонів.

Одним з найпопулярніших інструментів, які використовуються в дуетній практиці є **чжен** (кит. 等, Zheng), ґ**учжен або гуджен** (Додаток А, с. 209). У поєднанні з фортепіано такий ансамбль характеризується як темброво-неоднорідний за своєю акустичною будовою, хоча певну подібність звукоутворення між фортепіано та ґучженом встановити все ж можна. За типологією І. Польської такий ансамбль відноситься до камерно-фортепіанних дуетів струнних інструментів.

Творів для гучжена та фортепіано достатньо багато. Представимо у систематизованому вигляді низку найбільш часто виконуваних творів для ансамблю ґучжена та фортепіано межі XX – XXI століть (Таблиця 1.2):

Таблиця 1.2

Дуети для ґучжена та фортепіано

Композитор	**Назва**
Ван Цзяньмінь (Wang Jianmin)	Нічний причал на Кленовому мосту
	Нічний причал у Фенцяо
	Концерт для ґучжена та фортепіано «Пісня витонченої леді»
Ден Іцюнь (Deng Yiqun)	Концерт для ґучжена та фортепіано «Виправлення шторму»
Хе Чжанхао (He Zhanhao)	Концерт для ґучжена та фортепіано «Лу Ю та Тан Ван»
Чжоу Юйго (Zhou Yuguo)	Концерт для ґучжена та фортепіано «Одяг хмар»
Тянь Тянь (Tian Tian)	Концерт для ґучжена та фортепіано

	«Зелені ліхтарі, тіні снів»
Чень Же (Chen Zhe)	Концерт для ґучжена та фортепіано «Цан Ге Інь»
Лі Бо (Li Bo)	Концерт для ґучжена та фортепіано «Персиковий цвіт весни»
Чень Же (Chen Re)	Ранок піднімається
Вей Цзюнь (Wei Jun)	Водяні чорнила та Даньцинь
Хе Чжаньхао (He Zhanhao)	Концерт для ґучжена та фортепіано «Сі Ши Юе»
Ван Жуй (Wang Rui)	Морські хвилі

Список творів для ґучжена та фортепіано можна було б продовжувати, адже цей інструмент є дуже популярним як в Китаї, так і за його межами. Проте очевидними є декілька моментів, серед яких: обов’язкова наявність програмного заголовку як основного смислового показника творів; збільшення інтересу композиторів до дуетного складу, починаючи з 2010-х років; опосередкованість у жанрових найменуваннях (навіть коли композитор називає свій твір концертом, то це часто відповідає не його жанровому статусу, а його цільовому призначенню для виконання на концертній сцені).

Не менш популярним струнно-молоточковим інструментом в китайській музичній практиці є **янцинь** (кит. 扬琴, англ. yángqín) (Додаток А, с. 210). В ансамблевій практиці він нерідко використовується для акомпанементу іншим інструментам. Достатньо розповсюдженим, наприклад, є ансамбль янциня та струнно-смичкового ерху, який за тембровими якостями віддалено нагадує дует фортепіано та скрипки. Не менш популярною сьогодні є також музика для темброво-однорідного ансамблю янцинів.

Звертаючись до дуетів для янциня та фортепіано, треба зазначити, що, незважаючи на подібність механіки, ці інструменти не так часто сполучаються в академічних творах. Ймовірно цьому сприяє «самодостатність» янциня як інструмента, на якому можна одночасно грати мелодію та акомпанемент. Включення фортепіано у більшості випадків зумовлено намаганням композиторів насичити гармонічну тканину твору або замінити його звучанням партію оркестру. Назвемо деякі з дуетів для янциня та фортепіано, написані за останній час (Таблиця 1.3).

Таблиця 1.3

Дуети для янциня та фортепіано

Композитор	**Назва твору**
Ван Даньхун (Wang Danhong)	Рапсодія для янциня та фортепіано
Ван Се (Wang Se)	Падаюча квіткова ніч
Тан Їцинь (Tang Yiqun)	Дін Фенбо
Хуан Хе (Huang He)	Старовинна дорога

Відносно новим інструментом в академічній музичній практиці Китаю є **жуань** (Додаток А, с. 212), принципи гри на якому нагадують більшою мірою гітарну техніку. Аналогічним виявляється й близький гітарному тембр жуаня.

В камерно-ансамблевій практиці жуань часто сполучають з його власними різновидами, в результаті чого утворюються темброво однорідні або навіть монотемброві ансамблі. Інколи його поєднують з перкусійним сетом. Дуети жуаня з фортепіано – скоріше виключення. Більш докладно про жуань буде зазначено у наступному розділі роботи, тому тут обмежимося лише систематизацією популярних опусів для інструментального ансамблю жуаня та фортепіано, яких, на превеликий жаль, виявляється не дуже багато (Таблиця 1.4).

Таблиця 1.4

Дуети для жуаня та фортепіано

Композитор	**Назва твору**
Нін Юн (Ning Yong)	Верблюжий дзвін Шовкового шляху
Лі Юечжин (Li Yuezhin)	Свобода
Лю Сін (Li Xing)	Спогади про Юннань
Фан Кок Цзюн (Phang Kok Jun)	Далекі дзвони
Су Веньцин (Su Wenzing)	Цвітіння

Серед інших китайських струнних щипкових інструментів особливою популярністю користується **піпа** (琵琶, англ. Pípá) або «китайська лютня» (Додаток А, с. 213). В ансамблевій музиці композитори приділяють їй достатньо уваги, адже на сьогоднішній день для піпи написано багато творів. Не виключенням є ансамблі з фортепіано. Більшість з них мають програмні заголовки, проте конкретне жанрове позначення відсутнє, що в цілому є характерним для традиційної китайської музики. Наведемо деякі твори для піпи та фортепіано, які можна вважати репертуарними, зважаючи на численність виконавських версій (Таблиця 1.5).

Таблиця 1.5

Дуети для піпи та фортепіано

Композитор	**Назва**
Ван Даньхун (Wang Danhong)	Мислячі хмари та мислячі квіти
Чжень Че (Zhen Che)	Турпан танго
Сунь Цзин (Sun Jing)	Як цивільні, так і військові
Лі Бочан (Li Bochan)	Пізня осінь
Чжан Юнцинь (Zhang Yongqin)	Дух
Чжао Цун (Zhao Cong)	Шовковий шлях, що летить до неба
Лю Ле (Liu Le)	Нонг
Ю Хонмей (Yu Hongmei)	Балада Північної провінції Хенань

Чжун Яогуан (Zhong Yaoguang)	Швидкий сніг і сонце
Пей Юшун (Pei Yushun)	Поппі
Лингвей (Lingewei)	Оболонка
Чжоу Цзяін (Zhou Jiaying)	Мянь мянь
Тан Цзяпін (Tang Jianping)	Весна та осінь
Ван Даньхун (Wang Danhong)	Хмарна думка·Квіткова думка
Цзя Гопін (Jia Goping)	Розбита тінь
Гу Гуаньжень (Gu Guanren)	Хуа Мулан

Струнно-смичкові інструменти в дуеті з фортепіано представлені здебільшого ансамблями за участю банху та ерху, які є дуже подібними один до одного, проте мають і низку суттєвих відмінностей.

Творів для **банху** з фортепіано (Додаток А, с. 214) не дуже велика кількість, адже питання статусу та репертуару для банху на професійній сцені сьогодні стоїть достатньо гостро. Цьому інструменту бракує активної ініціативи з боку композиторів і виконавцям самим доводиться писати сольні твори для власних концертних потреб. Серед них – У Хуа (U Hua), Цзін Цзяньшу (Jing Jianshu), Суй Ліцзюнь (Sui Lijun), Чжан Сяофен (Zhan Xiaofeng) і Чжан Лі (Zhang Lie). Проте, незважаючи на невелику кількість дуетів для банху та фортепіано, вже сформувався окремий корпус композицій, які становлять основу репертуару сучасних виконавців. Серед композицій для банху та фортепіано вкажемо: «Подорож до Циньчуань» Лі Хенг (Li Heng), «Чжунчжоуська поема» Лі Юнчжи (Li Yongzhi), «Цінь Сянлян» Цзен Цзяньсюн (Zeng Jianxiong), «Банхуа» Сюе Шоучжун та Сунь Цзюн (Xue Shouzhong, Sun Jiong), «Фень Шуй Цин» by Цань Ян (CaiYang), «Весільна сукня» Лі Бочана, «Падаюча осінь» Шень Чена і Чжан Сяофена (Shen Cheng, Zhang Xiaofeng) та інші твори.

Творів для **ерху** (Додаток А, с. 215) з фортепіано значно більше ніж творів для банху. Стрімке зростання відповідного репертуару для ерху можна

зафіксувати вже після 2000-х років. Частково це можна пояснити ще й тим, що тембр ерху дуже нагадує звучання скрипки. Тому репертуар для ерху та фортепіано збагатився численними перекладеннями скрипкової літератури. Типовим прикладом є перекладення концертів А. Вівальді, які на ерху звучать не менш ефектно, ніж в оригіналі.

Систематизуємо популярні дуети для фортепіано та ерху у вигляді наступної таблиці (Таблиця 1.6):

Таблиця 1.6

Дуети для ерху та фортепіано

Композитор	**Назва**
Жуано Куньшен (Ruan Kunshen)	Концерт для ерху «Враження від Юннаня»
Ван Цзямінь	5 рапсодій для ерху та фортепіано
Лі Бочан	Пісні Чу
Гао Шаоцін (Gao Shaoqing)	Цикл капричіо для ерху
Ву Хоуюань (Wu Houyuan)	Капрічіо червоної сливи
Ма Сілінь і Чжу Чаньяо (Ma Xilin & Zhu Changyao)	Весна в Цзиньнані
Чжоу Вей (Zhou Wei)	Виноград дозрів
Лі Юяньцин (Li Yuanqing)	Taohuawu Вулиця Таохуау
Лю Вень Цинь (Liu Wen Jin)	Балада Юбей
Лей Цян (Lei Qiang)	Любителі метеликів
Лі Чун Вей (Lee Chunwei)	Місячне сяйво
Чень Цзивень (Chen Ziwen)[4]	Концерт для ерху та фортепіано «Незламні духи Сніжної гори»
Сяочун Ци (Xiaochun Qi)	Присяга
Лі Бочан (Li Bochan) [5],	Ремінісценції Шовкового шляху

[4] https://www.youtube.com/watch?v=h6L9ICOEkjE (Дата звернення 23.06.2023)
[5] https://www.youtube.com/watch?v=U5yMCju8x50&list=PL2EIOf6nosq64JCLsQFZs-7A0mEX8LnYG (Дата звернення 23.06.2023)

Бай Хаоюй (Bai Haoyu)	Ранок навесні

Переходячи до ***дуетів традиційних аерофонів та фортепіано***, треба зазначити, що серед них найбільш популярним напрямком є ансамблеве поєднання фортепіано з китайською поперечною бамбуковою флейтою **дізі** (Додаток А, с. 216). Дізі завжди була дуже популярним ансамблевим інструментом, який зазвичай брав на себе провідну, солюючу функцію. Особливий етап розвитку ансамблевого виконавства на дізі в Китаї почався під впливом західного мистецтва, внаслідок чого сформувалося багато варіантів дуетних ансамблів за участю дізі, які стали традиційними як на китайській, так і європейських сценах ще з 1950-х років.

Мабуть дуети для дізі та фортепіано заслуговують на окреме наукове дослідження, адже творів цієї жанрової сфери останнім часом з'являється все більше, а їхня якість – відчутно підвищується. Зважаючи, що дуетам дізі та фортепіано багато уваги буде приділено у третьому розділі нашої роботи, обмежимося тут лише систематизацією незначного числа репертуарних творів для цього інструменту (Таблиця 1.7).

Таблиця 1.7

Дуети для дізі та фортепіано

Композитор	**Назва**
Чжен Ян (Zheng Yang)	Концерт для бамбукової флейти «Повернення додому · Любов у засніжених горах»
Сунь Цзинь (Sun Jing)	Як цивільні, так і військові
Ху Цзінін (Hu Jingying)	Мова літаючих квітів
Чжан Вейлян (Zhang Weiliang)	Країна мрій
Лі Бочан (Li Bochang)	Концерт для бамбукової флейти та фортепіано «Ода Чу»
Тан Цзяньпін (Tang Jiaping)	Літаюча пісня

Лю Чженлін (Liu Zhengling)	Концерт для бамбукової флейти «Інший берег·Квіти»
Чжун Яогуан (Zhong Yaoguang)	Ху Сюань У

Разом з поширеними творами для дізі з фортепіано на сьогодні існує також невелика кількість дуетів інших традиційних духових інструментів Китаю з фортепіано– сюнєм, шеном та соною.

Основна зона використання **сюня** (Додаток А, с. 217) сьогодні – виконання каверів або обробок популярних пісень. Це дозволяє віднести такі твори до стильового напрямку нової сентиментальної музики. Прикладом може бути кавер-версія пісні «What Is Love» співака Чжоу Шеня (Zhou Shen) та композитора Луї Чжуо (Liu Zhuo) у виконанні Ву Суксіна (Wu Suxin) на сюні in D[6]. Однак незначний діапазон та недоліки конструкції не дозволяють використовувати сюнь інструмент для більш значних творів. Одним з малочисленних прикладів використання сюня в академічному дуеті з фортепіано є твір «Місяць розмовляє з моїм серцем» композитора Вен Цінсі (Weng Qingxi), виконаний Су Цзянєм/Su Zian (сюнь) та Хуей Яодуном/Hui Yaodong (фортепіано). Це – лірична мініатюра, побудована у пісенній формі. Проте коли відбувається модуляція на тон вверх (другий куплет), інструмент звучить надто фальшиво, що, на нашу думку, напряму пов’язано з обмеженістю діапазону інструмента.

Ще одним репрезентативним китайським інструментом є **шен** (Додаток А, с. 218), незвичний тембр якого сприяв його популярності не тільки серед китайських композиторів. До цього інструменту зверталися Инсук Чін (Unsuk Chin / Корея), Юкка Тіенсуу (Jukka Tiensuu / Фінляндія), Лу Гаррісон (Lou Harrison / США), Гус Янссен (Guus Janssen / Нідерланди) та інші митці, які живуть і працюють за межами Китаю. Цікавими є експерименти з поєднанням шена та європейських інструментів, наприклад органу, адже їхні тембри та органологія є подібними.

[6] https://www.bilibili.com/video/BV1uS4y1V7Br/ (Дата звернення 23.06.2023)

Сьогодні традиційний шен зазвичай використовуються лише для сольного репертуару, оскільки він не є повністю хроматичним. Але у дуетній музиці з фортепіано використовують модернізований шен. Прикладом дуету для шена та фортепіано є твір «Ngai Gai Gor» Ченя Сяо (Chen Xiao) (2005) та «Remembering the snow» Лі Бо (2009).

У контексті розгляду жанру дуету фортепіано з духовим традиційним інструментом заслуговує на увагу й **сона** (Додаток А, с. 219). Цей аерофон все ще знаходиться на етапі своєї академізації, чому значно заважає її достатньо вузький діапазон. Попри нечисленність творів для сони з фортепіано наведемо декілька репертуарних прикладів – «Зелений бамбук і червоний клен» та «Тінь, що танцює» композитора-виконавця Цзяо Дянь Цзяня та «Wildness» Лі Юаньцина.

Підсумовуючи розглянуту панораму поєднання фортепіано з традиційними китайськими інструментами, узагальнимо основні позиції:

1) кількість дуетів для фортепіано та традиційного інструмента напряму залежить від органологічної розвиненості інструмента, рівня його модернізації, академічного статусу;
2) увага композиторів до дуетів традиційного інструменту та фортепіано констатується, починаючи з 2000-х років, що підтверджується великою кількістю творів, написаних за цей час;
3) композитори часто виявляються й виконавцями, що дає можливість максимально повно представити можливості інструмента, проте не завжди позитивно відбиваючись на загальному темброво-композиційному балансі твору;
4) автори використовують прогресивні композиторські техніки та новітні виконавські прийоми;
5) в дуетних творах часто відсутнє жанрове позначення;
6) особливе значення має програма дуету, яка не тільки стає основою всіх подій твору, а й регулює композиційний та драматургічний параметри.

Деталізація останнього пункту корелюється із завданнями роботи та вимагає більш докладного висвітлення.

1.3 Особливості програмних заголовків дуетів китайських традиційних інструментів з фортепіано

Програмність, як відомо, стала особливим художнім принципом у сфері китайського музичного мистецтва. На думку Лі Чжен та О. Красовської [61], програмні твори китайських композиторів пов'язані з філософсько-світоглядними константами релігійних напрямків Китаю, пісенним і танцювальним фольклором, мистецтвом гри на національних інструментах, традиціями театру тощо. Це обумовлює певний тип образності, в якій відображені велич китайської природи, сцени народного життя. Разом з тим, як зазначають дослідники, під впливом інтеграційних процесів, які захопили китайську музичну культуру в XX столітті, поряд з картинною програмністю все більшу увагу композитори почали приділяти сюжетній програмності, яка характеризується «розгорнутим послідовно-сюжетним розвитком подій, що допускають конфлікт або зіставлення контрастних образних сфер» [61, 100–101]. Інтонаційної основою ж для програмних творів стають мелодії та мотиви, які спираються на народні лади, ритми, тембри, пов’язані з національною пісенно-танцювальною і театральною творчістю.

Чжао Цянь [160] зазначає, що китайська камерно-інструментальна музика містить у собі прихований сенс, дуже уважна до змін настрою та лірична за своєю суттю, адже камерні твори повинні мати здатність залишити у слухача незабутні враження, зрощувати його ментально та духовно.

Ці особливості китайської камерної музики не є випадковими та випливають з особливостей соціокультурної взаємодії китайського народу – інтелектуального, чутливого, проте стриманого. Щоб довести свою точку зору при обговоренні якогось питання, китайці часто цитують історію та використовують прислів’я, спираються на абстрактні ідеї. Імена, особливо

поетичні та описові, здаються невіддільними від китайського життя. Назви надаються не тільки ландшафтним картинам, цінним предметам, важливим будівлям або навіть відомим рецептам. Відомо, що літературні характери або герої роману також мають декілька імен.

З огляду на це не дивно, що з давніх часів китайці завжди підносили ідею музичного твору, наділяючи її образними визначеннями. Наприклад, п’ять пентатонічних ладів та вісім категорій музичних інструментів були пов’язані з частинами світу, днями, цифрами та іншими природними явищами. Перші програмні твори в китайській музиці не містили широких програмних пояснень, проте в декількох символах представляли загальну думку про ці твори.

Дослідник Хань Ко-Хуан [193] вказує, що перший запис назв та програмних приміток до музики Цинь знаходиться в Книзі Цинь Цао (Qin cao), написаної Цао Юном (Cai Yong) близько 170 року н.е. під час пізньої династії Хан. Всі 47 назв у цій книзі – це програмні нотатки до музики для циня та інших музичних інструментів, яка використовувалася на той час. У цій книзі у певному сенсі були закладені традиції назв та програмних нотаток для всіх наступних композицій для китайських інструментів.

У часи династій Мін (Ming) та Цин (Qing) більшість музичних колекцій для циня та інших інструментів друкувалися з докладними описом. Найвідоміші з них, які приводить Хань Ко-Хуан [193] – це збірки авторів Шеньци Міпу (Shenqi Mipu, 1425 рік) Чжу Цюаня (Zhu Quan), Тайгу Іінь (Taigu Yiyin, 1511 рік) Се Линя (Xie Lin), Піпапу (Pipapu, 1819 рік), Хуа Цюйіпина (Hua Quiping) та Нова музика для тринадцяти великих п’єс-труб з півдня та півночі (Nanbeipai shisantau daqu pipa xinpu, 1895 рік) Лі Фаньюаня (Li Fangyuan).

Звернемося до поняття програмної музики як концепту західної академічної музичної практики. За інформацією з Гарвардського музичного словника, програмною музикою називають «музику, надихнену програмою,

тобто не-музичною ідеєю, яка зазвичай позначена у назві або інколи описана в пояснювальних нотатках або передмові» [202, с. 696].

Перші приклади програмної музики відносяться до XIV ст. Це – італійські каччі, в яких зроблено спробу передати в музиці слова, використані в тексті (вуличні крики, звуки горнів, сцени полювання, ловлі риби, звуки вогню). До цього ж періоду відносяться й мотети французів Жана Вайана (Jehan Vaillant) та Жанекена (Janequin), німецького лютніста Ганса Нейзідлера (Hans Neusidler) або англійського композитора-вьорджиналіста Джона Манді (John Mundy). Можна сміливо зробити висновок, що тенденція використання програмних заголовків в Європі була розповсюдженою та виходила з природного зв'язку слова як способу передачі смислу та музики. Проте «золотою добою» західноєвропейської програмної музики вважається кінець XIX – початок XX століття, коли літературні асоціації зайняли провідне місце в музичній творчості, завдяки чому кількість подібної музики в репертуарах виконавців зросла надзвичайно.

Сучасні погляди на проблему програмності в музиці суттєво розширилися. Так, американський музикознавець Дж. Гепокоскі [183] пропонує називати усі музичні твори, які містять елементи програмності, ***ілюстративною музикою***, в рамках якої програмна музика виявляється одним з різновидів базової жанрової категорії. Вчений виділяє три основні чинники програмності – *заголовок*, що спрямовує увагу слухачів до концептуальної ідеї твору, яскравий *тематизм* з елементами звуконаслідування та *відчуття простору (віртуального музичного простору)*, який виникає всередині кожного окремого твору. Дж. Гепокоскі називає програмність певним герменевтичним жанром, природа якого витікає з інтерпретації змісту слухачем: зміст твору матеріалізується в рамках його особистих культурних інтересів як реакція на назву або розгорнуті пояснення.

Р. Скрутон [203] пропонує розмежовувати поняття програмної та репрезентативної музики. Репрезентація виступає у значенні майже синонімічному, проте в більш об'ємному розумінні терміну «імітування». Це – спроба відтворення певного об'єкту в музиці, у той час як імітація представляє собою просте копіювання звучання навколишнього середовища задля декоративної мети.

Розглядаючи китайську інструментальну музику, треба враховувати п'ять основних категорій назв творів, які вказують на:

- зміст;
- структуру;
- настрій;
- тривалість твору;
- музичні лади.

Назви більшості творів відносяться до першої категорії, адже в їхніх назвах відображений зміст композиції. Хань Ко-Хуан [193] називає дві причини, чому китайці віддають перевагу іменам та нотаткам у музичних композиціях. Перша причина є чисто методологічною. Музика в Китаї дуже довгий час викладалася усно, тому важко було запам'ятовувати всі подробиці, маючи лише кілька слів назви. Саме тому вчителі почали застосовувати описові нотатки, пояснення щодо розділів твору з метою допомогти студентам запам'ятати деталі.

Друга причина криється в традиції зв'язувати поетичні імена або історичні назви з музичними творами. Композитори створювали безліч заголовків та програмних нотаток, деякі з яких навіть не завжди були придатними до використання. Це призвело до того, що фактично музичний твір в Китаї може отримувати кілька різних назв. Окрім того багато великих китайських інструментальних п'єс утворюються за принципом варіаційної форми, в рамках якої звучить декілька тематично пов'язаних коротких п'єс, зібраних разом. Іноді один або два розділи можуть бути не пов'язаними тематично з рештою.

У більшості програмних творів китайських композиторів заголовки та підзаголовки створені з поетичних міркувань. Часто – це стійкі словосполучення, запозичені з окремого розділу китайської художньої лексики. Вони мають відношення до змісту твору та виступають частиною китайської свідомості. В цьому випадку підтверджується думка Дж. Гепокоскі про герменевтичність програмної музики як жанру, адже інтерпретація змісту напряму пов'язується зі слухачем. Назва твору «спрацьовує» адекватно, ймовірно, тільки коли мова йде про китайського слухача (а інколи й певного регіону), особистісний культурний тезаурус якого сприяє розкриттю смислу назви в музичній формі.

У китайських інструментальних творах Хань Ко-Хуан [193] розрізняє три типи програмної музики: психологічний (Psychological), описовий (Descriptive) і наслідувальний (Imitative). Так, дослідник зазначає, що психологічний тип програмності характерний для творів, які є «абсолютною музикою» [193, с. 72], проте мають назву. Програма у такому випадку вказує на загальний настрій твору. Це – найрозповсюдженіший тип програмності. При описовому типі програмності музика ілюструє певну історію (наприклад, битву) та інсценує хід подій, у тому числі імітуючи звуки відповідної ситуації. Наслідувальний тип програмності охоплює твори, які наслідують звуки природи. І саме ця характерна риса в наслідок культурних відмінностей Сходу та Заходу, на думку Хань Ко-Хуана вирізняє китайські інструментальні твори. Найбільш розповсюдженою є імітація звуків птахів, іржання або галоп коней, звуки дощу тощо).

Хань Ко-Хуан також зазначає, що в музиці для гуциня перед нотами традиційним був розділ, в якому автор описував походження та значення твору. Часто зустрічалися й словесні позначення у тексті, що спостерігається й у сучасних партитурах: «деякі програмні нотатки є настільки деталізованими, що вони стають цілим романом, тобто літературний зміст починає переважати над музичним» [193, с. 73].

Окрему увагу дослідник приділяє творам, написаним на соціалістичні теми. Вони відображують ідеологію сучасного Китаю та використовують в якості програми сюжети картин та літературні конотації. Особливістю цього типу програмності є «повідомлення» [193, с. 74], яке вона несе.

Лу Цзе у своїй дисертації, присвяченій фортепіанній програмній музиці, зазначає, що національне художнє мислення китайців «ґрунтується на принципово інших засадах і філософсько-етичних уявленнях про систему художніх цінностей та потребує окремого витлумачення кожного програмного символу і відповідних йому засобів музичної виразності [6]. Розглядаючи концепти китайської програмної фортепіанної музики, Лу Цзе акцентує увагу на тому, 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» [6, с. 30–31]. Продовжуючи свої міркування, дослідник вказує, що «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. <…> 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» [6, с. 31].

Основними концептосферами китайської культури Лу Цзе пропонує вважати **природу, ритуал та міфологічну картину світу**, що є смислоутворюючими: «концептосфера природи, попри свою (все)об’ємність та універсальність найбільш очевидно ідентифікується в образно-тематичному ключі» [6, с.40]. Програмні назви та образи, пов’язані з явищами природи, часто втілюють типові даоські ідеї, що відображується у програмному заголовку та в системі музично-виразових засобів. Вони мають

специфічні «образно-емоційні та символічні тлумачення» [6, с. 41] та залежать від філософсько-естетичних засад кожного із національних світоглядів та «в китайській духовній традиції чи не найяскравіше концентрується на особливому сприйнятті природного універсуму, притаманного даосизму» [там само]. Концептосферу ритуалу Лу Цзе називає більш абстрактною в предметному сенсі, оскільки вона «представляє узагальнення, метафоричний редукований зріз обов'язкових стандартів міжособистісної комунікації. Проте вона більш компактна у використанні певних складових, які й утворюють іманентні смислові конотації» [6, с. 41]. Міфологічна концептосфера є найширшою в смисловому плані. Її характеристиками дослідник називає умовність простору та часу, персоніфікацію концепту в героях, наявність казково-міфологічних концептів.

Р. Скрутон, критикуючи текст однієї з найперших авторитетних англомовних монографій про програмну музику Ф. Нікса «Programme music in the last four centuries» [197], вважає, що останнім часом музикознавці дуже розширили його застосування та вживають цей термін для всієї музики «… що містить позамузичні посилання, будь то на об'єктивні події чи на суб'єктивні почуття. Відповідальність за це розширення терміну частково лягає на Фрідріха Нікса, чий романтичний ентузіазм змусив його у своїй впливовій роботі на цю тему (1907) не помітити життєво важливого естетичного розмежування між репрезентацією та вираженням. Законним є вузький зміст цього терміну» [203].

Щодо описового та наслідувального типу програмності в китайській музиці, то їх за Р. Скрутоном правильніше буде об'єднати в групу творів репрезентативної музики.

Однак більшість камерних творів для дуету фортепіано та традиційного китайського інструменту належить до психологічного типу програмності. Загальний настрій таких творів виражено в назві без конкретної історії або спроби наслідувати природні звуки. Приклади психологічного типу

програмності в творах китайських композиторів численні: спокій можна знайти в «Весняному вітерці» для гуциня та фортепіано, «Лотосі, який завжди квітне» для дізі та фортепіано Чжаоцуна; любов – у «Північній любові» для банху та фортепіано; збудження – в «Далеких Дзвонах» для дажуаня з фортепіано Фан Кок Цзюна; достаток – у «Верблюжому дзвоні шовкового шляху» для дажуаня та фортепіано Нін Юна; миролюбність – в «Шокуючій осені» для банху та фортепіано Шень Ченя Та Сяфен; смуток і глибокі емоції – у «Ночі падаючих квітів» для чжена та фортепіано Ван Сета та Ван Данькона й у творі «Життя» для сони з фортепіано; енергію і радість – у «Старовинному танці» для гуциня та фортепіано Ван Цзяньміня.

Описовий тип програмності зазвичай ілюструє сторінки історії Китаю. Музика, зображує процеси битви, представляючи інсценування походів, імітацію сигналів горна, стрільби з гармат, військової музики, маршу, криків або погоні. Цікавим прикладом є твір для фортепіано та ерху «The Horse Race» (Перегони) Хуань Хуай Хай (Huang Huai-Hai), яку виконує Ланг Ланг в дуеті з різними виконавцями, наприклад з власним батьком Лан Го Жень[7] (Lang Guo-ren) або з Го Ганєм[8] (Guo Gan). Ерху, як вже було зазначено, – це старовинний китайський струнно-смичковий інструмент, з двома металевими струнами. Сьогодні ерху використовується, як правило, при грі народної та традиційної китайської музики як сольний або ансамблевий інструмент. У творі «Перегони» ми буквально відчуваємо ритм кінного бігу – це стрімка та активна п’ятичастинна композиція концертного типу, де активні епізоди чергуються з більш ліричними «вставками». Незважаючи на свої невеликі масштаби, в структурі п’єси відводиться місце й невеликій сольній каденції ерху.

У відтворенні програмного задуму надзвичайно велике значення має стиль та виконавська манера дуету. Ланг Лангу з його батьком вдається тонко передати картину кінної погоні як за допомогою цікавих прийомів виконання на ерху (наприклад, піцикато, яке імітує цокання копит), так і

[7] Two Horses. URL : https://www.youtube.com/watch?v=fyJemf8hwkU (Дата звернення 23.06.2023)
[8] The Horse Race. URL: https://www.youtube.com/watch?v=M79DVHaFu4A (Дата звернення 23.06.2023)

надзвичайно тонкого діалогу виконавців, завдяки чому ансамбль відчувається як єдине ціле. Наприкінці твору темп дуже прискорюється – «коні несуться галопом», а Лан Го Жень (Lanh Gou Ren) за допомогою майстерного глісандування створює найреалістичну гумористичну картину іржання коня. Отже завдяки особливостям виконання твір «Перегони» можна віднести до пограничної категорії – між описовим та наслідувальним типом програмності, про який мова йде далі.

Наслідувальний тип програмності об'єднує велику кількість творів. Усі вони мають одну спільну рису – звернення до різноманітних пасажів під час імітації природних звуків. Ця техніка користується більшою популярністю у Китаї, ніж на Заході, у зв'язку з культурними відмінностями. Найпопулярнішими прикладами цієї техніки є імітація співу або крику птахів. Яскравим прикладом такого типу програмності є твір «Return of the Swallow»[9] («Повернення ластівки») композитора Ван Цихена (Wang Ciheng) для дізі та фортепіано, який у виконанні Дін Сяокуя (Ding Xiaokui) звучить надзвичайно проникливо, поетично та просторово. Вибір композитором інструменту не є випадковим. На дізі часто грають із використанням різних технік (техніка безперервного дихання, ковзання, передування, трелі тощо), саме тому її часто обирають для імітації звуків птахів.

Поштовхом до створення композиції «Повернення ластівки» став твір «Струмок для прання шовку», створений Янь Шу (Yan Shu) за часів династії Північної Сун. Ця яскрава та освіжаюча пісня зображує картину того, що навесні в усьому оживає життя, а також повертаються ластівки. Також у творі втілюється надія людей на прекрасне майбутнє. Твір складається з трьох розділів (тричастинна репризна форма) з фортепіанним вступом. Крайні розділи – це поетична пісня ластівки. Композитор намагається імітувати за допомогою дізі спів птаха, який, лунаючи, буквально акустично заповнює простір, нагадуючи живописні ландшафти китайської природи.

[9] Return of the Swallow. URL : https://www.youtube.com/watch?v=MtAVHudNBZk (Дата звернення 23.09.2023)

Партія дізі насичена пентатонічними інтонаціями, різноманітними мелізмами, оспівуваннями тонів та звучить у високому регістрі. Їй вторить й партія фортепіано, що виконує допоміжну функцію в ансамблі. В ній застосовуються арпеджовані пасажі та трелі, які ніби відповідають на спів ластівки. Середній розділ – більш активний та віртуозний, викладений у швидкому темпі та має заряд бадьорості та потужної енергії, навіть не зважаючи на меланхолійність мінорного ладу.

У рамках проблеми програмності в музиці, розглядаючи твори китайських композиторів для дуету фортепіано та традиційного інструменту, неможливо оминути питання символічної програми. Цей термін зустрічається в дисертації О. Поповської [112], присвяченій симфонічній музиці композиторів XX століття. Дослідниця зазначає, що символічна програма «слугує для позначення метода об'єктивізації програмного задуму в інструментальній та симфонічній музиці; його специфіка полягає у використанні символа, як головного інструменту художньої реалізації ідей» [112, с.4]. Дослідниця розглядає поняття музичного символу як особливого знаку, який відрізняється «полісемією змісту та принциповою відкритістю» [112, с.5]. Проте окрім такого вузького розуміння символічної програмності через систему музичних символів, О. Поповська визначає й символічний метод як певну авторську установку, який виникає в результаті «постановки складних проблем, що потребують оперування категоріями» [112, с.5]. Саме з цих позицій більш точно можуть бути інтерпретовані програмні назви ряду дуетних композицій китайських композиторів. Китайська філософія базується на системі символів, зрозумілих носіям цієї культурної традиції, що впливає на їхню інтерпретацію. В якості прикладу наведемо твір Лі Бочана для флейти та фортепіано «Бамбук у каміннях», в якому образи бамбука та каміння набувають статусу символів, прочитаних у відповідності з їхнім значенням в традиціях китайської культури[10].

[10] Цей твір буде розглянуто у Розділі 3 роботи.

Загалом, розглянувши різні способи втілення програмного заголовку в дуетних творах для фортепіано та традиційного інструмента китайських композиторів, можна зробити наступні висновки. Китайські музиканти (не тільки композитори, а й виконавці) у своїх інтерпретаціях спираються на літературне першоджерело (за його наявністю). Від стародавніх циньських творів до сучасних композицій, від звички описувати сенс п'єси до тлумачення її смислу стає зрозумілим, що ставлення китайців до програмної музики пройшло довгий шлях та в цілому корелює із західними зразками програмного музикування. Поетичні назви, якими китайські композитори наділяють свої камерно-інструментальні дуетні твори є традицією, яка сформувалася протягом багатьох століть й відзеркалює особливості ментальності китайців. Практика написання програмних нотаток не є виключно китайською, проте акцент на позамузичній складовій музичних творів, їхня «поетизація» є, безумовно, своєрідною рисою китайської культури, яка не має аналогів в західній практиці.

Висновки до Розділу 1

Найбільш популярними типами різнотембрових дуетів відмічено ансамблі фортепіано та струнного або духового інструмента. Ролі між учасниками такого ансамблю можуть розподілятися по різному. І. Польська пропонує вважати безумовним домінуванням солюючого інструмента над фортепіанним акомпанементом. Проте у XX – першій чверті XXI століття звичною стає ситуація, коли фортепіано позиціонується рівноправною частиною інструментального ансамблю, виступаючи як співвиконавець, соліст, коуч, акомпаніатор або навіть співавтор.

Співставлення розвитку камерно-інструментального виконавства Європи та Китаю, зокрема в рамках ансамблю традиційного інструмента та фортепіано, демонструє вторинність цієї жанрово-інструментальної моделі на Сході. Інструментальний дует в Китаї традиційно асоціювався з

поєднанням віртуозно-колористичних одноголосних інструментів (наприклад, ерху або дізі) з акомпануючими багатоголосними інструментами (на кшталт ґучжена або піпи). Лише згодом в процесі поступового історичного розвитку китайські музиканти адаптували традиції західної камерної музики до практики музикування на традиційних інструментах, отримавши свій, національно ідентифікований варіант камерно-інструментальної творчості. Оновлення цієї сфери виконавства було пов'язано зокрема з появою в Китаї на межі XIX–XX століть фортепіано, яке відіграло значну роль в академізації музичної культури країни. Сьогодні жанр різнотембрового інструментального дуету в країні активно розвивається, демонструючи оригінальність й успішність творчої колаборації та синергії широкого кола музикантів.

Одним з важливих напрямів камерно-інструментальної творчості китайських композиторів є створення дуетів для традиційних народних інструментів – аерофонів (дізі, сона, шен та ін.) та хордофонів (ерху, банху, ґучжен, янцинь, жуань та ін.) та фортепіано. Неоднорідність панорами дуетної творчості пояснюється різним статусом інструментів в контексті професійного концертного музикування Китаю та недовершеністю органологічних якостей деяких з них або складністю поєднання з фортепіано у темброво-акустичному сенсі.

Особливий інтерес в рамках жанру інструментального дуету китайських композиторів представляє питання програмності творів. Сьогодні існує багато принципів класифікації програмної музики, зокрема використана у роботі концепція Р. Скрутона щодо її розподілу на *програмну* та *репрезентативну.* Водночас цінними виявляються ідеї дослідників китайської програмності – Хань Ко-Хуаня та Лу Цзе, перший з яких визначає, що програма може вказувати на зміст, структуру, настрій, тривалість твору або його музичний лад, може мати психологічний, описовий і наслідувальний характер. Лу Цзе виділяє три концептосфери – природа, ритуал та міфологічна картину світу, які вважаються основними напрямками

програмної музики та аналогічним чином можуть бути застосовані й по відношенню до ансамблевих творів. Програмні заголовки творів китайських композиторів часто мають прямий або опосередкований зв’язок з поетичними образами та відображають особливості національного сприйняття й тлумачення, підтверджуючи ідею Дж. Гепокоскі про герменевтичність програмної музики як жанру.

РОЗДІЛ 2
ЖАНРОВІ ТА КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ДУЕТІВ СТРУННИХ ЩИПКОВИХ Й МОЛОТОЧКОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ З ФОРТЕПІАНО

2.1 Дуети традиційних струнних інструментів з фортепіано: панорамний огляд

Панорамний огляд ансамблів фортепіано з традиційними струнними інструментами китайських композиторів дозволяє на прикладі окремих зразків жанру виявити основні тенденції в рамках цієї масивної та багатокомпонентної сфери творчості та визначити проблематичні зони або типові риси опусів, які потребують більш детального аналізу, виокремленого в наступних аналітичних нарисах. Вибір творів для цього підрозділу обумовлений такими факторами як репертуарність композицій, їхня жанрово-стильова своєрідність та, нарешті, власний практичний досвід автора дисертації, що вкупі спричинило залучення до аналізу не тільки дуетів, а й фортепіанних ансамблів з розширеним інструментальним складом.

Як було визначено у попередньому розділі, жанр інструментального дуету належить до вельми репрезентативної галузі ансамблів за участю клавішного інструменту та є одним з найпопулярніших малих інструментальних складів.

Європейські інструментальні дуети історично формувалися у різних тембрових співвідношеннях, серед яких тип «фортепіано + струнний інструмент» вже давно утвердив себе як класичний. У таких творах, навіть попри наявність сольного інструменту, фортепіано також виступає як провідний учасник ансамблю, адже воно має великий діапазон, тембр та фактурну щільність, які наближають його звучання до оркестрового.

Серед сімейства китайських камерних ансамблів важливе місце займають дуети фортепіано зі струнним інструментом, які існують у вигляді програмного твору квазіциклічної композиції. У цьому випадку треба наголосити на неоднозначності тембрів традиційних струнних китайських

інструментів, частина з яких сприймається європейським слухачем як знайомі, а інші – вибиваються з ряду академічних канонів звучання та представляють скоріше незвичні або навіть експериментальні темброві поєднання. Зупинимося на характерних прикладах, що репрезентують цю жанрову групу.

«Пізня осінь» для піпи та фортепіано Лі Бочана – це імпресіоністична пейзажна замальовка, огорнена в яскраво-колористичні гармонії. У ній композитор зосереджується на розкритті можливостей піпи як віртуозного інструменту та водночас реалізує тонку взаємодію інструмента в дуеті з фортепіано. Твір складається з двох контрастних фрагментів – ліричного першого та активного другого розділів, вступу та коди, що виступають композиційним обрамленням. Автор в яскравих гармонічних барвах малює різні стани осені. Примітним є також використання незвичних метрів та їхня часта зміна, що є характерним в цілому для творчості Лі Бочана. Однозначно можна сказати, що подібні твори – це один з продуктивних напрямків розвитку репертуару для піпи.

Популярним серед виконавців дуетом піпи з фортепіано є «Мислячі хмари та мисляча квіти» Ван Даньхунь, натхненням для створення якого став відомий в Китаї рядок з поезії Лі Бая «Цін Пін Ле»: «Хмари думають про одяг, а квіти – про зовнішність»[11]. Ці слова є важливою змістовною конотацією твору, що підтверджує важливість поезії в ролі своєрідного чинника програмності. Остання стає фактором особливого поводження композиторки з музичним матеріалом, внаслідок чого «Мислячі хмари та мисляча квіти» може бути визначений як сучасне ліричне оповідання, основною якого стає вишукана мелодія, огорнена в яскраві та колоритні гармонічні послідовності.

«Хуа Мулан» Гу Гуаньженя також є не менш виконуваним твором для піпи та фортепіано, який базується на літературному джерелі. Опус був

[11] Цей поетичний рядок часто використовується композиторами. Наприклад його використовує Чжоу Юйго у творі «Одяг хмар», що буде розглянутий далі.

створений ще у 1979 році, проте досі залишається репертуарним. В його основі – поема Юефу «Мулан Ці» з Північної та Південної династій. Для того, щоб підкреслити національну ідентичність твору, композитор звернувся до мелодії оригінальної пісні Юефу, яку написав Бай Цзунвей під час Революції 1911 року. Вона стає центральною темою всієї композиції.

Ансамбль Цзя Гопіна для піпи та фортепіано з ударними інструментами – «Розбита тінь» (2003) є прикладом твору, в якому композитор намагається максимально удосконалити кожний прийом гри на піпі, демонструючи його самостійну виразність та долаючи штучність нововинайдених методів роботи зі звуком. Водночас Цзя Гопін зосереджується на традиційному звучанні музики, яка перетворюється на враження, змішане з власним естетичним досвідом та суб'єктивними емоціями композитора. Окремої уваги заслуговує програма твору. Тінь в цьому випадку сприймається потойбічним символом, що створює навколо себе недостовірне, інфернальне, ілюзорне середовище. Відділена від об'єкту реальності тінь ніби матеріалізується, набуває фізичних якостей, що розширює смислові межі наданої програми та надає волю уяві слухача. Зупинимося на цьому творі більш детально, адже в ньому композитор виходить за рамки звичних смислових та тембрових характеристик піпи та створює нетиповий для китайської інструментальної музики ансамбль.

Музична структура «Розбитої тіні» складається з п'яти розділів, які умовно можна позначити зважаючи на тип превалюючої композиторської техніки, як сонорний (A), мелодизований (B), репетитивний (C) та моторний (D). Завершується твір репризою (E). Між цими п'ятьма розділами з'являється тематичний фрагмент, який постійно повторюється, утворюючи рондоподібну конструкцію. Композитор таким чином уникаючи певної загальноприйнятої музичної структури винаходить індивідуальну більш гнучку композиційну модель, яка дає нові естетичні переживання та новий слуховий досвід. Окремо треба відзначити роль ударних інструментів, які безумовно стають важливим колористичним та звукотворчим чинником.

Вони допомагають представити більш повно образи твору та огорнути музичне звучання в характерні «інфернальні відтінки».

Група струнно-смичкових інструментів у дуетах з фортепіано представлена здебільшого банху та ерху, які за темброво-фонічним ефектом дуже нагадують дуети скрипки та фортепіано, що мають давню історію. Інструменти в цьому дуеті гармонічно поєднуються з урахуванням їхньої тембрової та динамічної сумісності.

У творах для ерху та фортепіано важливим чинником стає концертність, що проявляється як в жанровому відношенні, так і в особливостях музичної мови. Репертуарним твором для ерху та фортепіано є четвертий номер з циклу «Капричіо для ерху», створеного відомим виконавцем на ерху Гао Шаоцином. У цьому опусі композитор поєднав традиційні прийоми письма з сучасними техніками композиції, демонструючи музичні пейзажі пустелі Гобі. Це досягається також використанням специфічних прийомів (гра на двох струнах, швидке арпеджіо, гра в надзвичайно високій теситурі), які збільшують та ущільнюють звуковий простір музичної тканини твору, який набуває концертних ознак.

«Незламні духи Сніжної гори» – це одночастинний концерт ерху з фортепіано Чень Цзивеня, який був створений у 2006 році до 70-ї річниці перемоги Великого походу китайської Червоної армії. Меморіальний статус опусу обумовив особливості його програми. Твір умовно поділяється на чотири розділи, названі «Подорож», «Снігова гора», «Товариші» та «Чжаося». Таким чином в «Незламні духи Сніжної гори» ознаки послідовної програмності сполучаються з елементами репрезентативної музики (наприклад, імітація дзвонів у першій частині; соло ерху, що підіймається у верхній регістр у другій частині, який малює образи гірських висот тощо). Композитор у творі вдається також до цитування, використавши народну тему «Десять подарунків Червоної армії» у третій частині, та пісню Шеньсі

«Шандандан квітучий червоний і блискучий» у фіналі, що підкреслюють патріотичні настрої та проявляють національну специфіку опусу.

У дуетах банху та фортепіано також велике значення має використання елементів музичного фольклору. Такі опуси виявляються укоріненими у традиції та поєднуються із сучасними прийомами композиції. Типовим прикладом цього є «Банху» Сюе Шоучжуна і Сунь Джіонга. Дует заснований на народній пісні Шаньсі «Спостерігаючи за Янко» та музичному матеріалі опери Цинь. Важливе значення в опусі отримує рапсодичний вступ, в якому імпровізаційні фрази банху підтримуються імпресіоністичними акордами фортепіано. Основна пісенна тема (квадратна за своєю структурою) з'являється після вступу, проходить через весь твір. Її висотне положення та ритмічне оформлення часто змінюється, нагадуючи прийоми варіантного розгортання. Фортепіано виконує важливу доповнюючу функцію, часто «договорюючи» фрази банху та створюючи загальний гармонічний ландшафт. Твір поділяється на два великі контрастні підрозділи (де перший є ліричним, а другий – дієво-танцювальним), обрамлені розповідним квазіімпровізаційним вступом та заключенням, що в цілому може вважатися традиційним для китайської інструментальної музики.

У творах для банху та фортепіано композитори часто вдаються до використання складних гармонічних послідовностей. Прикладом цього є дует «Весільна сукня» Лі Бочана, в якому початкова тема твору в процесі розвитку насичується складними гармоніями та різноманітними ритмами, які сприяють мінливості емоційного забарвлення дуету. В цьому опусі краса та своєрідність стилістики традиційної китайської музики поєднуються зі складними за структурою гармонічними комплексами на основі септакордів, породженими європейською музичною практикою та різкими ладо-тональними зсувами, типовими для гармонії сьогодення.

Не менш прогресивним є поєднання фортепіано та інструментів сімейства цимбал або цитр. Ці темброво характеристичні дуети все частіше використовується китайськими композиторами. Регулятором форми

всередині таких творів стає програма, яка демонструє міцний зв'язок з жанровим каноном. Зважаючи, що дуети для янциня та фортепіано будуть розглядатися у підрозділі 2.4, залишимо тут посилання на авангардний ансамблевий твір «Exuviation» (2021) Зі Тао Чуа (Zi Tao Chua)[12], в якому сполучення європейських та китайських інструментів набуває концептуального значення. Цей цикл з п'яти танців для скрипки, янциня та фортепіано був створений Зі Тао Чуа у співпраці з хореографом Деном Квоком. Основою програми циклу стала теорія американського психолога Елізабет Кюблер-Росс, яка у 1969 році запропонувала концепцію психологічної допомоги вмираючим хворим, що переживають п'ять етапів на шляху до прийняття свого стану: заперечення, гнів, торг, депресія та прийняття. Композитор своїм опусом підкреслює нелінійність цього процесу, не залишаючи назв частин, проте прописує їх виконання у встановленому партитурою порядку. Таким чином Зі Тао Чуа дозволяє слухачам вільно інтерпретувати пережиті стани, в чому вбачається алеаторичність саме програмного задуму.

У музичному плані регулятором подій стає полістилістичний принцип. Твір складається з п'яти частин, які хоча й називаються танцями, проте не мають жодних жанрових посилань. Перша частина народжується зі звукового хаосу, в який пірнає слухач. Музика розвивається протягом ряду фрагментів, кожний з яких неначе містить різних персонажів, схожих своєю невизначеною енергією. Друга частина «Exuviation» створює різкий контраст своїми сонористичними якостями особливо на початку, де ми чуємо душероздираючі ковзання по струнах янциня, що змінюються розрідженою та нестабільною фактурою, обмеженим використанням тембрів та висот (наближення до пуантилізму). Третя частина нагадує репетитивну музику Стіва Райха. Постійне повторення матеріалу створює простір для зростання інтенсивності ритмів, що переплітаються формуючи поліритмічну «живу» звукову масу, яка доводиться до кінцевої вибухової кульмінації.

[12] Exuviation. URL : https://www.youtube.com/watch?v=xldfJUdTlqE (дата звернення 28.07.2023)

Четверта частина починається attacca, відновлюючи нестабільний звуковий світ за допомогою різкого sul ponticello, перкусійного шелесту на фортепіано та янцині, швидкого скрипкового стаккато та гучних акордів. Музика перетворюється на численні струнні глісандо, перш ніж вибухнути у нестримному та шаленому наступному розділі. Ця частина характеризується постійною зміною внутрішнього поділу розміру 11/8 при постійному зростанні динаміки, що призводить до шаленого шквалу звучності. Фінал виявляється знову контрастним. Його відкриває звучання, схоже на церковний хорал, який розвивається контрапунктично, а голоси вільно переплітаються перш ніж перейти в унісон на звуці *до*. Це пронизує всю останню частину, дозволяючи музиці досягти останньої «точки спокою» без встановлення тонального центру.

«Exuviation» безумовно є дуже незвичним в колекції творів для янциня. В ньому немає й натяку на національну характеристичність інструмента, адже янцинь трактується як яскравий та колоритний тембр, який, доречі, дуже нагадує звучання препарованого фортепіано у сонорних фортепіанних п’єсах Генрі Кауела.

Відносно жуаня ситуація складається неоднозначно, адже цей інструмент, як ми можемо переконатися, зовсім недавно з’явився на великій сцені, доводячи конкурентоспроможність в контексті світового музичного мистецтва.

Фактично репертуар для жуаня почав формуватися у 90-х роках XX століття, і лише у новому тисячолітті з’явилася достатня кількість оригінальних творів. Переосмислюються й раніше створені композиції, які набувають нової інтерпретації. Таким чином жуань у XXI столітті часто трактується композиторами та виконавцями не тільки як солюючий інструмент, а й як частина різнотембрового ансамблю. Все більший інтерес у авторів викликає не традиційне поєднання жуаня з інструментами китайського народного оркестру, а застосування його з класичними інструментами. У поєднанні нестандартних тембрів композитори

відкривають незвичайну палітру фарб, нове коло ідей, образів, розширюють коло виконавських прийомів. Показовим виявляється сполучення в рамках дуету таких інструментів як жуань та фортепіано. Через різну природу звуковидобування, диспропорцію динамічної потужності композитори до цього виду дуету звертаються дуже обережно, проте інколи отримують цікаві результати.

Дуети фортепіано з жуанєм складають аналог дуетів фортепіано та гітари, які мають не таку давню історію в європейській практиці. Як відомо, ансамбль фортепіано та гітари вважається одним з найскладніших видів дуетів через особливості динамічного балансу, що вимагає від піаніста філіровки звуку, а від гітариста – об'ємного звуковидобування, особливої артикуляції, виходу за межі звичного динамічного діапазону тощо. Зважаючи на органологічну специфіку жуаня та його слабкі динамічні можливості в рамках ансамблевої взаємодії з фортепіано, ці недоліки можуть ставати ще відчутнішими, що складає неабиякі труднощі для виконавців в дуеті.

Одним з популярних дуетів для жуаня та фортепіано, які часто виконуються на китайській сцені, є твір «Цвітіння» Су Веньцина, в якому сполучаються ознаки китайського та західного музичних стилів. Твір починається зі стилістично індиферентної мелодії, проте незабаром проявляється її синтетичні якості, адже в темі сполучаються китайський і західний колорит. Всередині твору звучать фрагменти, які нагадують європейську гітарну музику та вальсові ритми, хоча ладові характеристики адресують слухача до китайської пентатоніки. Твір достатньо віртуозний, в ньому присутні швидкі пасажі й послідовності, що вимагає від виконавця високого рівня володіння інструментом.

Отже, підсумовуючи панорамний огляд дуетів для фортепіано з традиційними струнними інструментами китайських композиторів, конкретизуємо основні спостереження:

- різновекторність творчих методів композиторів – від традиційного трактування тембрів в рамках фольклорної стилістики до

розуміння унікальності «голосу» інструмента задля втілення концептуальних ідей;

- різні стратегії поєднання тембрів традиційного інструмента та фортепіано – відокремлення або злиття;
- композиційна подібність творів (поєднання контрастних розділів, обрамлення, фазовий розвиток);
- проявлення ознак європейських жанрів (концерт, капрічіо тощо);
- полістилістичність творів;
- використання китайського музичного фольклору;
- варіантність розвитку тематичного матеріалу;
- тенденція до пошуку різноманітних прийомів гри на традиційних інструментах та незвичних тембрових фарб;
- поєднання ознак стилістики китайського фольклору з сучасними техніками композиції;
- особлива увага до сонористичних якостей матеріалу;
- виключне значення програмності як координуючого імпульсу твору.

Серед багатьох інших дуетів для фортепіано зі струнним традиційним інструментом окремої аналітичної уваги заслуговують відомі опуси для жуаня, гучженя та янциня, що найбільш яскраво репрезентують сучасні жанрові, стильові та виконавські тенденції, а також є частиною концертного репертуару автора дослідження.

2.2 Образ «дзвонів» в ансамблях за участю фортепіано й жуаня Нін Юна та Фан Кок Цзюна

Розглядаючи твори для жуаня та фортепіано, неможливо не відзначити спорідненість смислових конотацій, що виявляються у програмних заголовках цих опусів. Прикладом образного паралелізму є твори за участю жуаня та фортепіано «Верблюжий дзвін Шовкового шляху» Нін Юна та «Віддалені дзвони» Фан Кок Цзюна, об’єднані темою дзвонів.

Культура китайських дзвонів має довгу історію. Їх велике розмаїття – як у формі, так і в призначенні – відображує специфіку історії та мистецтва різних етнічних груп. Китайські дзвони можна поділити на два типи залежно від способу звуковидобування: чжун і лін. Чжун створює звук, завдяки удару зовні, а лін – з середини. Дзвони мають різноманітне застосування: як музичні інструменти, ритуальні, статусні, святкові, інформаційні. Започаткування історії китайських дзвонів пов'язане з керамічними різновидами інструментів (221–206 до н.е.). З появою в Китаї буддизму дзвони увійшли до складу важливих ритуальних атрибутів храмових служб.

Отже, семантика дзвонового звучання в рамках китайської культури є близькою до європейської. В широкому смислі це символ духовного просвітлення та прийняття. Невипадково словосполучення «дзвонові образи» часто зустрічається на сторінках китайської поезії, а тембри дзвонів стають органічною частиною звукового простору Піднебесної. Дзвони є типовою належністю даоських і буддійських храмів. Крім того, у центрі старих китайських міст часто споруджувалася спеціальна «дзвонова вежа» з якої подавасигнал на сході та при заході сонця, а також у разі надзвичайних подій.

Маленькі дзвіночки також розповсюджені у різних країнах світу. Їхня основна функція – сигнальна. Верблюжі дзвоники виконували, окрім сигнальної, також і функцію оберегу, захищаючи мандрівників протягом довгої виснажливої подорожі.

Дзвін стає центральним образом одного з популярних творів для дажуаня (басового жуаня) та фортепіано **Нін Юна**[13] (Ning Yong, народився у 1949 році) «**Верблюжий дзвін Шовкового шляху» («Silk Road Camel Bell»)**. Головна ідея опусу – це зв'язок Сходу та Заходу. Композитор намагається поєднати у простій, на перший погляд, композиції два

[13] Професор Нін Юн – сучасний китайський композитор та виконавець, випускник Центральної музичної консерваторії (1982), який пише здебільшого музику для жуаня.

контрастних світи[14]. Нін Юн глибоко занурюється в особливості національної китайської музики, відображає історичні події, пов'язані з Китаєм[15]. Треба відзначити, що цей твір, як й інші опуси композитора, має свої специфічні стильові ознаки: індивідуальність музичної мови підкреслена філософським бекграундом, колористичністю гармонії та генетичним зв'язком музики з традиціями уйгурського фольклору[16].

«Верблюжий дзвін Шовкового шляху» Нін Юна був вперше опублікований у 1985 році. Історія написання твору пов'язана з роками навчання композитора. Цей твір був опублікований для багатьох різновидів жуаня та представлений на китайських та закордонних сценах, невдовзі набувши популярності у всьому світі. Дещо пізніше з'явилася версія для жуаня та фортепіано, яка не поступається та навіть виграє у певному смислі у порівнянні з сольними композиціями. Інколи для поглиблення атмосферності до партитури твору виконавцями додаються ще й синьцзянські бубни або дзвони.

Композиція породжує багатий асоціативний ряд та міцний зв'язок з певними образами, що зазначаються у вигляді авторських приміток та позначень у партитурі. Загалом програму, до якої вдається композитор у «Шовковому шляху», можна віднести до послідовно-сюжетного типу. Починається твір невеликим фортепіанним вступом у тональності ре мінор. Перші акорди фортепіано у низькому регістрі відтіняються малою секундою у другій октаві та повторюється двічі, викликаючи асоціацію з тяжкою ходою верблюдів, яку супроводжує бряжчання дзвіночків на їхніх шиях. Цей ілюстративний момент змінює схвильоване фортепіанне тремоло, яке

---

[14] Окремої уваги заслуговує образ Шовкового шляху, що також постає в опусі. Він є важливим концептом китайської культури, адже мав величезний вплив на формування політичного, ділового, культурного устрою Китаю.

[15] До речі, Нін Юн виріс у сім'ї митців. Його дід Нін Фоу (Ning Fou) був відомим художником школи живопису Чанань. Саме це нині неіснуюче місто було старовинною столицею кількох китайських держав та місцем призначення торгових караванів, які приходили по Великому шовковому шляху до Китаю. Сьогодні на місці Чананя розташоване місто Сіань.

[16] Уйгурська культура має дуже довгу історію, а музичні традиції цього регіону відобразили вплив різних релігійних вірувань та мусульманських уявлень. Саме через територію проживання уйгурів пролягав Великий Шовковий шлях. Як вказує Ван Дон Мей, музика уйгурів відіграла важливу роль у розвитку музичного мистецтва країн Азії [24].

обходить автентичну гармонічну послідовність. Цікавим є підкреслювання збільшеної секунди в басу в рамках нетрадиційного переходу від домінанти до субдомінанти, що адресує слухача до особливостей музики близького Сходу, насиченої геміолами (Приклад 2.1).

Приклад 2.1

Нін Юн. «Верблюжий дзвін Шовкового шляху», тт. 1–7.

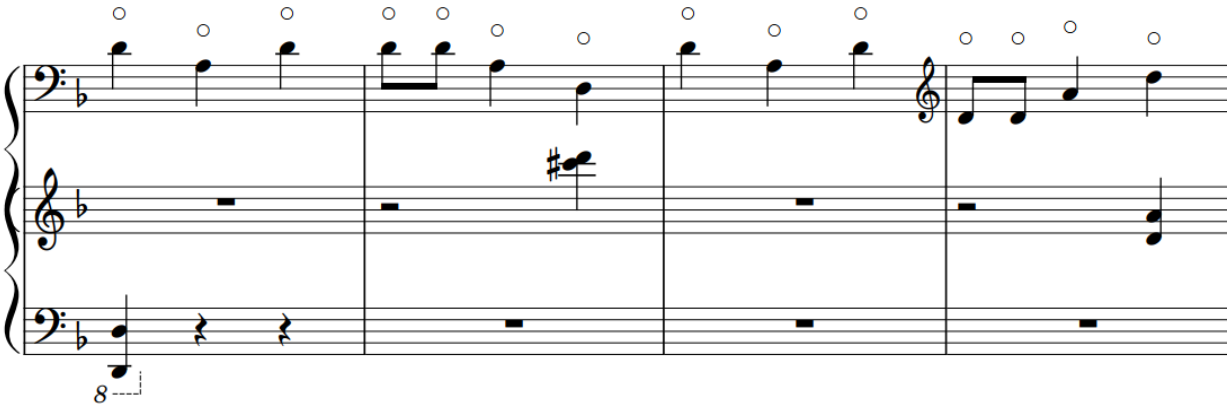
Далі вступає дажуань[17], який спочатку займає провідну у тембровому відношенні позицію. Партія фортепіано в цьому дуеті має доповнюючу, проте драматургічно важливу в рамках програмного задуму функцію, продовжуючи імітувати дзвоники. Вступний характер партії дажуаня підкреслюється грою щипком кварт і квінт по відритих струнах, що створює цікавий акустичний ефект та підкреслює вступний характер розділу. В образному відношенні цей сегмент твору асоціюється з рухом каравану пустелею, який поступово наближається до слухача. Невипадково композитор виставляє ремарку в нотах «від далекого до близького, від слабкого до сильного».

Цю частину виконавці також називають «Сліди верблюда», адже акценти на кожній долі такту нагадують своєрідну повільну ходу верблюда в пустелі. Протяжні фортепіанні баси неначе зображують те, як копита верблюда постійно занурюються в пісок і тварина із зусиллям витягує їх, щоб зробити наступний крок (Приклад 2.2).

[17] У партитурі цей сегмент позначається літерою А.

Приклад 2.2

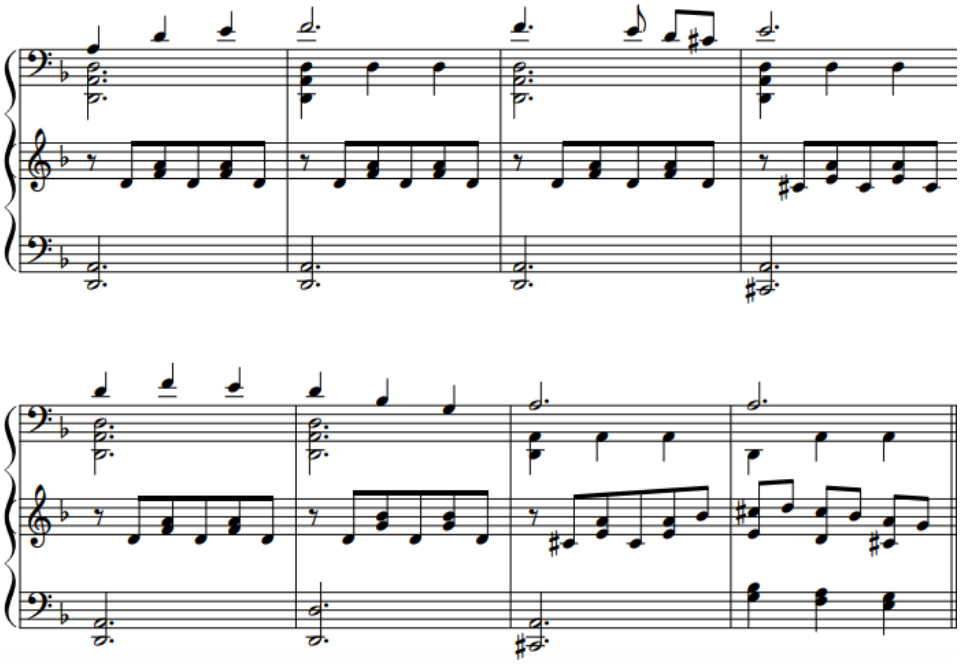
Нін Юн. «Верблюжий дзвін Шовкового шляху». «Сліди верблюда»



У другій частині (в партитурі позначена B) композитор від картинного зображення верблюдів в пустелі переходить до образу торгівців, які супроводжують караван. Мелодія цього розділу написана в сіньцзян-уйгурському стилі. Особливу роль відіграє партія фортепіано, в якій спостерігаємо бурдонні квінтові педалі *ре-ля*, що йдуть у розріз з гармонією дажуаня, формуючи, таким чином, функціональне протиріччя між соло та акомпанементом та створюючи фонічне напруження (Приклад 2.3).

Приклад 2.3

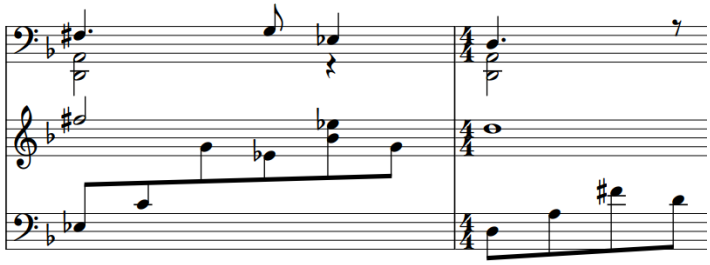
Нін Юн. «Верблюжий дзвін Шовкового шляху». Розділ B



Завдяки прийому тремоло мелодія жуаня звучить плавно та наспівно, нагадуючи пісню, а короткі форшлаги імітують народну манеру музикування. За формою розділ В можна назвати тричастинною композицією. Перший розділ представляє собою період з трьох речень з продовженою будовою (abc) та рівнозначними за масштабом реченнями (8+8+8 тактів). Середній розділ – повторене два рази речення (dd – 8+8 тактів). Тут композитор як і у попередньому розділі підкреслює геміольну інтонацію. Збільшена секунда утворюється між другим низьким та третім високим ступенем, що співставляється з тонікою у наступному такті. Це – яскравий модалізм, який акцентує уйгурську природу цієї мелодії (Приклад 2.4).

Приклад 2.4

Нін Юн. «Верблюжий дзвін Шовкового шляху». Розділ В, тт. 62–63.



Нарешті реприза повертає тематичний матеріал початку розділу В, який звучить більш емоційно та пристрасно. Такий ефект виникає завдяки акомпанементу фортепіано, в партії якого з’являються шістнадцяті та пунктирний ритм, що посилюють образ зусиль верблюдів. Окрім того змінюються й структурні параметри розділу. Замість восьми тактів кожного речення звучать тільки чотири та два такти «дзвіночків» (*ре-ля-ля* на піцикато), в наслідок чого схема цього розділу виглядає наступним чином:

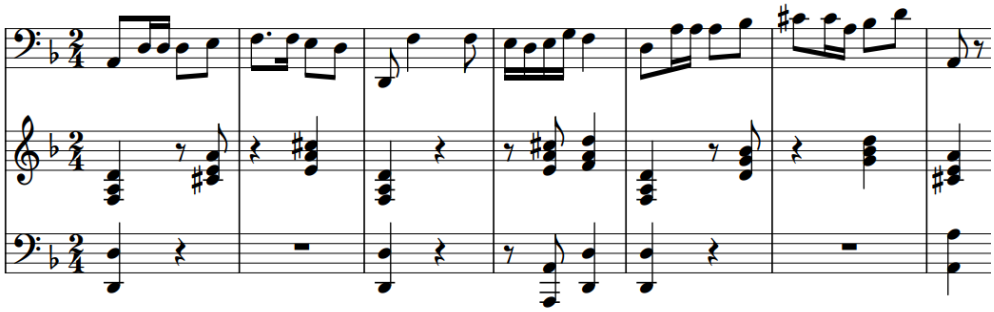
- за тематичним матеріалом: abc (редуційовані);
- за кількістю тактів: (4+2)+ (4+2)+ (4+3).

Третій розділ (С) асоціюється у виконавців з образом вітру та піску. Темп музики прискорюється, в партії фортепіано звучать різкі акорди, а

мелодія жуаня набуває віртуозності внаслідок швидкого темпу, змін штрихів та синкопованого ритму (Приклад 2.5).

Приклад 2.5

Нін Юн. «Верблюжий дзвін Шовкового шляху». Розділ С

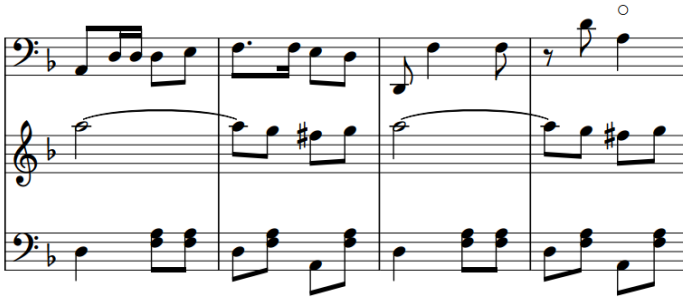


Завдяки жвавому темпу та пружним ритмічним інтонаціям з виділенням першої долі такту тема набуває танцювальних Приклад Особливості мелодики пов’язані також з уйгурською традиційною музикою. За формою ця тема квадратна: після двотактового фортепіанного вступу, проведеного двічі, звучить період продовженої будови (8+8) з варіантним повтором.

Далі мелодична лінія переходить до фортепіано, яке виконує фразу в *ре мажорі*, у той час як акомпанемент звучить в *ре мінорі*, створюючи цим переченням особливий ладовий відтінок та вносячи в музику елементи гри. За характером цей фрагмент звучить більш лірично та граціозно (Приклад 2.6).

Приклад 2.6

Нін Юн. «Верблюжий дзвін Шовкового шляху». Розділ С



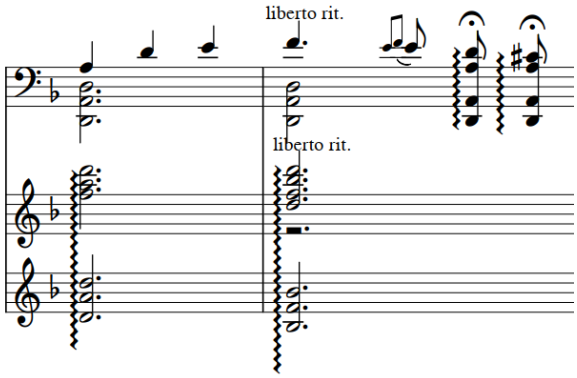
Це речення займає 8 тактів, після чого воно зміщується на іншу висоту, де спостерігається аналогічна гармонічна ситуація, але з акордом

субдомінанти (*соль мінор*). Проте у другому реченні цей конфлікт підсилюється ще й партією дажуаня, який рухається по звуках домінанти. В наслідок цих нашарувань музика звучить дещо «фальшиво», нагадуючи звучання традиційного жуаня. Друге речення розширюється до 10 тактів завдяки повторному кадансуванню, змінюючись наступним *accelerando* (4 такти), яке виконує функцію поєднання двох розділів твору.

Четвертий розділ (D) отримав назву «Багаття на заході сонця». За тематичними параметрами він представляє собою варіацію розділу B, який звучить більш пристрасно та чуттєво внаслідок ущільнення фактури та посилення динаміки. В кінці розділу композитор виставляє ремарку *liberto rit.* та використовує різке згасання динаміки та низхідний рух мелодії, що в купі асоціюється з заходом сонця (Приклад 2.7).

Приклад 2.7

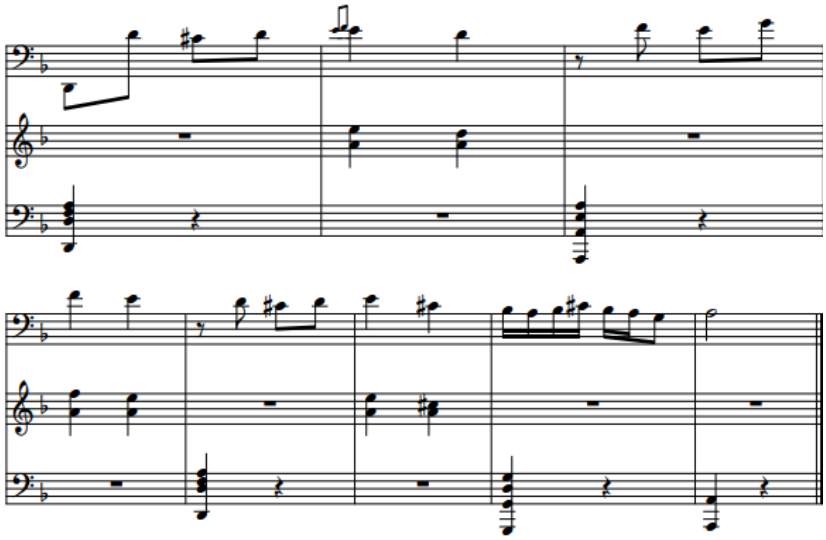
Нін Юн. «Верблюжий дзвін Шовкового шляху». Розділ D



Наступний розділ E отримав назву «Піщана буря» та позначений ремаркою *Adagio Affettuoso*. За формою – це період з трьох речень, кожне з яких будується як фраза та її варіант, відтворюючи знову особливості будови уйгурських пісень. Треба вказати на тематичну спорідненість розділів E та C за метроритмічними та ладовими параметрами (також використовується перечення), адже тут знову з’являються образи піску та вітру, які переходять зі статичного пейзажу до динамічної стихії. На початку розділу E звук йде неначе здалеку: повільно та достатньо тихо (Приклад 2.8).

Приклад 2.8

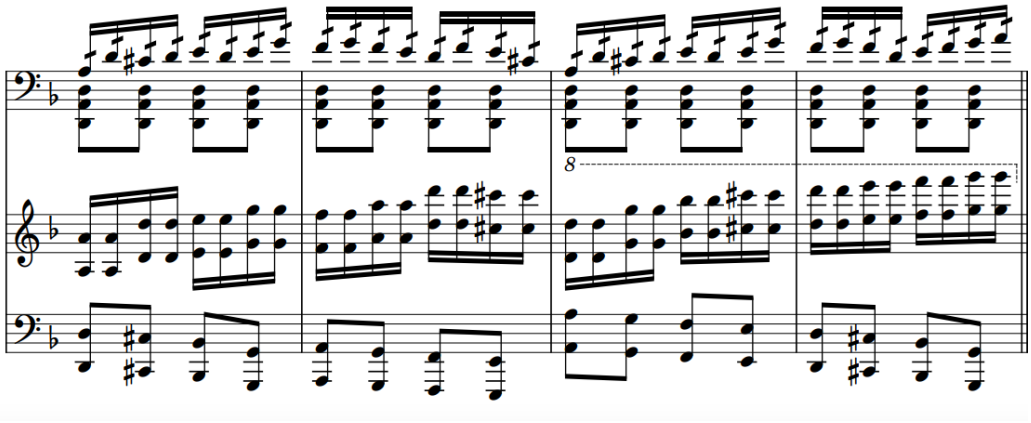
Нін Юн. «Верблюжий дзвін Шовкового шляху». Розділ Е



Поступово прискорюється темп (*equalmento brio*) та посилюється динаміка. Дажуань грає віртуозні швидкі пасажі шістнадцятими без жодної паузи, переходячи у такті 217 на гру тремоло шістнадцятих та підвищуючи теситуру, що є технічно складним виконавським завданням (Приклад 2.9).

Приклад 2.9

Нін Юн. «Верблюжий дзвін Шовкового шляху». Розділ Е

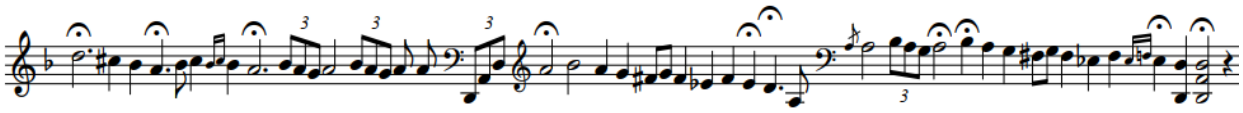


У тематичному відношенні це – новий, ще більш динамізований варіант теми розділу С. Зміни відбуваються як через варіювання мелодії солістом, так і через зміну особливостей акомпанементу фортепіано (синкопи, гра октавами, акцентовані акорди тощо).

Невелика сольна каденція дажуаня має квазі-імпровізаційний характер. Композитор використовує численні фермати та прикраси, щоб максимально наблизити звучання до народних зразків (Приклад 2.10).

Приклад 2.10

Нін Юн. «Верблюжий дзвін Шовкового шляху». Розділ E



У наступному розділі (F) повертається тема A, яка символізує продовження руху верблюдів, адже знову з'являється ритм першого розділу, який починає звучати важче й міцніше. До музики вплітаються й окремі інтонації теми розділу B, пов'язаного з образом торговців. І знову лунає піцикато з теми A, символізуючи кроки верблюдів та звучання дзвіночків, які поступово віддаляються, ніби «приховуючись за черговим барханом».

Підсумовуючи аналітичний розгляд цього твору, можна зазначити, що композиційно він складається з низки сегментів, які пов'язуються інтонаціями уйгурської мелодики та представляють собою варіації на дві теми, обрамлені темою «верблюжої ходи». У схематизованому вигляді композиційна структура твору «Silk Road Camel Bell» Нін Юна виглядає наступним чином (Таблиця 2.1):

Таблиця 2.1

Композиційна будова твору «Silk Road Camel Bell» Нін Юна

Драматургічні характеристики	Сліди верблюда	Купці	Пісок та вітер	Багаття на заході сонця	Піщана буря	Розпач купців	Віддалення каравану
Позначення розділу в партитурі	A	B	C	D	E		F
Такти	1–31	32–80	81–138	139–164	165–227	228	229–261
Розділи форми	Вступ	Тема 1	Тема 2	Варіація на тему 1	Варіація на тему 2	Каденція соліста	Тема вступу+тема 1+тема вступу

В якості виконавської версії твору була розглянута інтерпретація опусу дуетом Ша Цзіньшань (Sha Jinshan[18] – дажуань) та Чен Хуей (Cheng Hui – фортепіано). Ша Цзіньшань вдається продемонструвати глибокий ліричний тембр дажуаня та проінтонувати екзотичну мелодику твору з особливим шармом. «Верблюжий дзвін Шовкового шляху» у виконанні Ша Зціньшань характеризується багатим та енергійним звуком. З точки зору навичок гри, вона дуже професійно виконує тремоло, широкі стрибки, пасажі в швидкому темпі, емоційно інтерпретуючи всі події, пов'язані з п'єсою. Окремо зазначимо гармонійність діалогічних відносин фортепіано та дажуаня. Виконавицям вдається подолати динамічні та темброві диспропорції та створити єдине музичне полотно, в якому партії опиняються взаємозалежними одна від іншої. Фортепіано значно розширює образні характеристики твору, доповнюючи та посилюючи основні образи.

Ще одним показовим твором для дажуаня, який пов'язаний з темою дзвонів, є «**Віддалені дзвони**» (**«Distant Bells») Фан Кок Цзюна (**Phang Kok Jun**)**[19]**.** Цей твір має декілька версій, серед яких основною вважається версія для жуаня та оркестру, проте часто він виконується й у камерному складі, залучаючи окрім жуаня та фортепіано ще й віолончель та ударні, які створюють скоріше колористичний ефект та не виявляють формотворчих функцій, отримуючи другорядне значення в ансамблі. Основне драматургічне навантаження лягає на дует дажуаня та фортепіано. Саме тому, а також в наслідок обмеженої на цей момент кількості ансамблевих творів, що сполучають жуань з європейськими тембрами, «Distant Bells» Фан Кок Цзюна можна віднести до розряду дуетів із залученням додаткових інструментів та доречно буде розглянути в цьому підрозділі.

Твір «Distant Bells» для дажуаня та фортепіано був створений молодим китайським композитором Фан Кок Цзюном (Phang Kok Jun) у 2012 році. Це

[18] https://www.bilibili.com/video/BV1R3411c7uU/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.1 (Дата звернення 24.06.2023)

[19] Первісний варіант написання імені композитора – Фанк Кок Юн – був використаний при написанні статті автором дисертації [70].

– дуже цікава композиція, яка викликає велику кількість питань, спроба відповідей на які допомагає прояснити деякі особливості ансамблевої музики сучасних китайських композиторів. Фан Кок Цзюн (1989) – відомий сучасний китайський композитор, творчість якого охоплює багато жанрів, зокрема концертну, театральну музику та мультимедіа. Фан Кок Цзюн навчався композиції в Музичній консерваторії Йонг Сью Тох (Сінгапур), а також в інституті Пібоді (США). Молодий композитор часто звертається до жанрів камерної музики, а також співпрацює з відомими камерними колабораціями[20]. Фан Кок Цзюн визнаний композитором, який легко і «з комфортом втілює різноманітні китайські, західні та популярні музичні ідіоми» [21]. За свої твори він отримав нагороди як у Китаї, так і за кордоном.

Широта творчого діапазону Фан Кок Цзюна, його відданість окремим жанрам та інструментальним складам при безперечній національній ідентичності напряму проявляється у творі «Distant Bells». Твір містить ряд смислових інтонаційних і тембрових імпульсів, коріння яких сягають традиційної китайської музичної культури. Це відображено у програмній назві, характерних образах, інструментальному складі, жанровому найменуванні та навіть музичній формі.

Назва «Distant Bells» у перекладі означає «Віддалені дзвони»[22]. Більшість творів Фан Кок Цзюна є програмними, що традиційно для китайського інструментального музикування[23]. Навіть в умовах відсутності співу, слова, поетичного джерела така назва втілює символіку і релігійно-філософський зміст, модус споглядання як головну концепцію світовідчуття

[20] Як зазначається на сайті композитора – це австралійський духовий квінтет (Australian Brass Quintet), квартет «T'ang», тріо «I-sis» та «Заборонений міський камерний оркестр» (Forbidden City Chamber Orchestra).
[21] Phang Kok Jun. URL: https://www.phangkokjun.com/about (accessed: 05.05.2020).
[22] Ця назва у європейського слухача одразу пробуджує в уяві ряд асоціацій, пов'язаних із дзвоновими традиціями фортепіанної та оркестрової музики («Дзвони» С. Рахманінова, «Руські дзвони» Р. Щедріна тощо).
[23] Ідеться про роль програмності у творах із репертуару не тільки китайського, а й будь-якого народного оркестру, що є ключем до сприйняття та розуміння музики без слова.

китайського народу[24]. Результатом стає використання особливого узагальнено-несюжетного або умовного типу програмності, свого роду «програмності споглядання».

У програмі, яку надали виконавці в коментарях до відеозапису композиції, зазначено: «У нічній тиші композитор почув здалеку звуки дзвонів. Він почав уявляти, що таке дзвони і звідки вони можуть надходити. Цей твір написаний чотирма безперервними блоками, поєднаними повторюваним мотивом, що окреслює музичну інтерпретацію композитором образів, які виникають в процесі споглядання»[25].

Програмний зміст «Віддалених дзвонів» втілює специфіку національного «гіперпростору духовності» й спонукає до виникнення цілого ряду понадтекстових асоціацій та художніх образів, закодованих у назві.

Відзначимо особливості музичного простору твору та прийоми його вибудови: ефекти наближення та віддалення (що досягаються динамічними та фактурними засобами); відлуння (перегуки між різними інструментами); «розсіювання звучності» (ефекти китайського дзвону, обумовлені тембровими можливостями ударних інструментів, а також струнно-щипкових внаслідок використання нетипових виконавських прийомів). В результаті у сприйнятті слухача виростає яскрава картина багатого китайського ландшафту, на фоні якого випливають різні картини буденних реалій. Об’єднуючим стрижнем усіх уявних картин стає духовний набат великого дзвону. Не випадково композитор структурує музичні події твору, асоціюючи окремі теми з різними дзвонами.

Фан Кок Цзюн виписує чотири частини – окремі розділи злитно-циклічної композиції, розподіл на які є програмним завданням: Вступ «Храмові дзвони»; «Дзвіночки на нозі танцюриста»; «Дзвони біля приморського будинку»; Фінал «Дзвони небезпеки». Реалізація цієї програми

---

[24] На більшості території КНР сповідається даосизм. Дао — це закон буття, космосу та універсальна єдність світу. Саме споглядання та медитація є важливими практиками в рамках світоглядної системи даосизму.

[25] 饶思铭 — 大阮 — 钟声随想 | Jonathan Rao — Daruan — Distant Bells https://www.youtube.com/watch?v=rKhp6iriQAo

своєрідно відображується у жанровій та структурній площині твору. Перша визначена композитором жанровою назвою «Концерт для дажуаня з ансамблем традиційних інструментів» (дізі, шен, суона, янчін, лічін, піпа, ґучжен, перкусія та струнні). Саме так спочатку виглядала інструментальна палітра оркестрової версії твору. Ймовірно мобільність ансамблевого виконання та тяжіння до камерного складу призвели до того, що композитор зробив перекладення концерту для фортепіанного ансамблю з дажуанем, віолончеллю та перкусійним сетом.

У такому вигляді твір успішно існує сьогодні на концертній сцені. Цікаво, що цей інструментальний склад вже не наслідує попереднє жанрове ім'я, хоча виглядає це дещо дивним, адже інтонаційна природа матеріалу викладення залишається незмінною. Додамо, що в обох версіях зв'язок з академічним європейським жанром умовний. У китайських версіях немає грандіозного концертного розмаху, змагальності між солістом й оркестром чи інших ігрових атрибутів усталеного жанру. Це свого роду концерт «в мініатюрі», у якому є каденція соліста, медитативний вступ, танцювальний рух, лірична серцевина й віртуозний фінал. Європейському слухачеві це може нагадувати маленьку фігурку японського нецке або зменшену копію буддійських богів. Така специфічна мініатюрна «китайська модель» концерту легко транспонується в умови камерно-інструментального виконання.

Виходячи з типології Ірини Польської [105], тип інструментального складу ансамблю, використаного в «Distant bells», можна визначити як фортепіанний ансамбль з використанням перкусії. За якісними характеристиками він виявляється темброво-контрастним (акустичний параметр) змішаним ансамблем (органологічний параметр) з нетиповим (неакадемічним) складом. Нестійкість кількісних і якісних характеристик цього складу, за словами дослідниці, веде до кристалізації релятивних жанрів з нестабільною «персоніфікацією рольових відносин у ансамблі» [105, 71]. В цьому випадку відбувається «перенесення» жанрових параметрів концерту

для сольного інструменту в рамки ансамблю з більш вираженою паритетністю відносин між учасниками. Цікавим виявляється факт вибору до солюючого дажуаню «інструментів-компаньйонів» – фортепіано та віолончелі, які виступають носіями інших культурних традицій та цінностей.

Отже, жанрові особливості твору, так чи інакше, зберігають зв'язок з інструментальним концертом, доля якого в китайській музиці є цікавою та вкрай незвичною. Концерти для соліста з оркестром створюють своєрідну суміш традицій східного музикування та європейських жанрових канонів. Китайські композитори, які спочатку були зорієнтовані на моделі європейського типу, налаштували свій концертний «модус гри» для традиційних інструментів. За словами Су Юйчена [134], з середини XX століття почали з'являтися одночастинні програмні концерти зі стійкими композиційно-драматургічними особливостями[26].

Концертність є потужним, проте прихованим жанровим струмом. Вона заряджає твір «іншою енергією» східної імпровізації, яка надає можливість вільного поєднання навколо солюючого дажуаня різноманітних барв акомпануючих традиційних інструментів.

Окрім наявності солюючого інструменту, у «Віддалених дзвонах» є цілий набір «концертних якостей». Серед них – ігрова логіка побудови твору: композитор ніби грає з основними темами, значно перетворюючи їх. Концертність також проявляється у чергуванні виконавських сил – традиційна модель комунікації між солістом та акомпануючою групою. До того ж в опусі відзначається атмосфера святкової піднесеності, в рамках якої

---

[26] До речі, жанр концерту за участю традиційних китайських інструментів містить великий масив творів, які можна об'єднати у такі групи:
1) концерти для традиційного інструмента з симфонічним складом оркестру (Концерт для піпи з оркестром Чао Джипінга (Zhao Jiping), Концерт для перкусії «Tears of Nature» Тан Дуна (Tan Dun));
2) концерти для традиційного інструменту з камерним складом (Концерт для піпи та струнних Тан Дуна (Tan Dun), Концерт для гужень з оркестром Тан Цзянпіна (Tang Jiang Ping));
3) концерти для традиційного інструменту з оркестром традиційних інструментів (Концерт для піпи з оркестром «Щастя та благополуччя» Чжао Цуна (Zhao Cong), Концерт для піпи з оркестром «Степові сестри» У Цзусяна (Wu Zuxiang), Лю Дехая (Liu Diehai), Ван Янцяво (Wang Yangqiawo), Концерт для піпи з оркестром Є Сяогана (Ye Xiaogang));
4) концерт для класичного інструменту з оркестром традиційних інструментів (Концерт для віолончелі з китайським традиційним оркестром «Сон Чжуан Чжоу» Чжао Цзипіна (Zhao Jiping), Концерт для перкусії «Cang Cai» Тан Цзянпіна (Tang Jianping).

виконавець має всі шанси для демонстрації свого віртуозного володіння інструментом. Численні соло постійно переривають потік музичної думки. Спираючись на ідеї Олени Самойленко [119], можна визначити твір як одночастинний сольний віртуозний поліжанровий концерт, атиповий за формою, з паритетно-сольним розподілом драматургічних сил (у партіях дажуаня та фортепіано). Водночас у творі відчутний вплив класичних принципів розвитку – наявність наскрізних інтонацій, перетворення тем, які є проявом варіантного розвитку, звичного для китайського музичного мислення.

Форма твору виявляється нетиповою для жанру концерту і демонструє яскравий колаж тем різних стильових шарів – тут і національно забарвлені епізоди, і джазові інтермедії, вбудовані в структуру цілого на основі принципу співставлення. В цьому вбачається певна кінематографічність, монтажність, мозаїчність, притаманна китайській інструментальній імпровізації. Схематично форму твору можна відобразити наступним чином (Таблиця 2.2):

Таблиця 2.2

Схема будови «Віддалених дзвонів» за тематичними показниками

Тема	Тема дзвона	A	соло	B	Тема дзвона	A_1	Тема дзвона	соло	B_1/C	Тема дзвона
Такти	1–27	28–53	54–70	71–125	126–134	135–168	169–176	177–194	195–286	287–300
Цифри	1	2-4	5	6-11	12	13-16	17	18	19-24	25
Назва частини	Храмові дзвони			Дзвіночки на нозі танцюриста		Дзвони біля приморського будинку			Дзвони небезпеки; Фінал	

У композиції закладені імпульси різних принципів формотворення. Є ознаки обрамлення, яке центрує форму (цифра 17). Його значущість виявляється програмною назвою. Саме тут звучить «тема великого дзвону», що стає над-ідеєю, структурує та скріплює внутрішні події «Віддалених дзвонів».

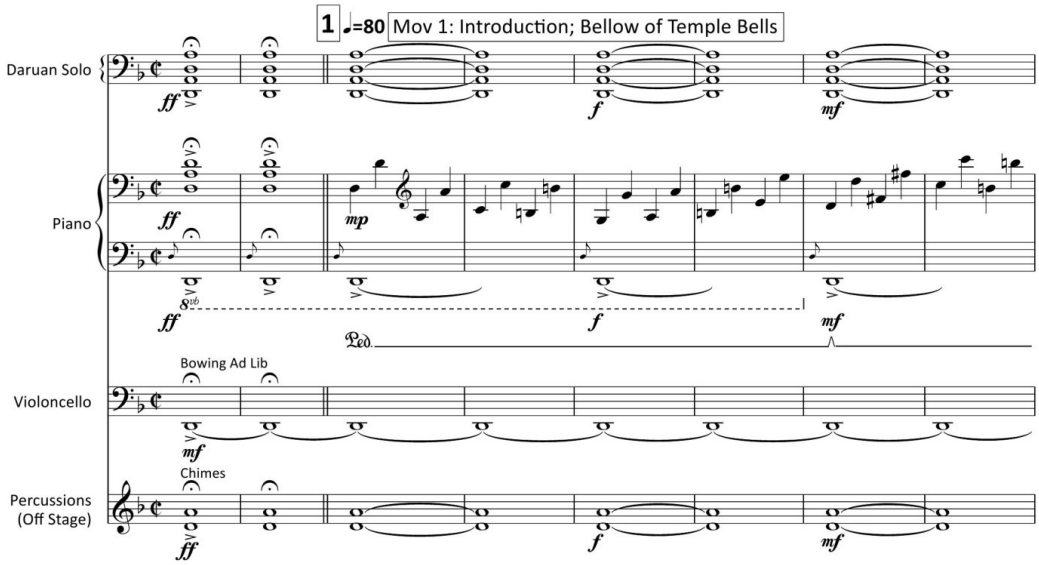
Всередині звукового простору спостерігаємо ознаки подвійної двочастинної форми ABA_1B_1 зі вступом та кодою, хоча двочастинність не є поширеною формою у традиційній китайській музиці. Більш типовою є так звана циклічна форма (цюйпайлянчжуй ти), що є характерною для китайського театру сіцюй і будується з кількох розділів. Значне перетворення матеріалу розділу B_1 надає можливість позначити його певними літерами латинського алфавіту, що наближає композицію до східних музичних форм.

На тематичному рівні у «Віддалених дзвонах» відзначається вплив циклічної форми традиційної китайської музики. Функція вступного розділу (теми дзвонів) є об'єднуючою (гоцюй), а основні музичні образи зосереджені у наступних розділах *B, C, D* та *E,* які виступають як контрастні теми (чжуцюй). Окрім того, тематичні утворення пов'язані за принципом варіаційності. Це – аналог варіацій баньши [123], коли основна тема чи мелодія, проходячи ряд змін, постає у зовсім новому музичному образі.

За стилістичними показниками «Віддалені дзвони» займають також граничну позицію між Сходом та Заходом. Тема дзвонів, яка відкриває опус, з одного боку, побудована на акустично активних кварто-квінтових обертонових співзвуччях всього ансамблю. Композитор додає підзаголовок до цієї теми «*Bellow the Temple Bells*» («Під храмовими дзвонами»). Звучання розсіюється, немов відображуючись на воді концентричними колами, та розчиняється у просторі (Приклад 2.11).

Приклад 2.11

«Distant Bells». Перша частина, тема дзвонів



Ця тема нагадує прелюдію «Затонулий собор» Клода Дебюссі – не стільки за фактурними характеристиками, скільки за своєю просторовою динамікою. Розширюючись, вона переростає у картину пробудження природи.

Наступна тематична ланка «першої частини» (*A*) – сувора, стримана мелодія дажуаня. У ладовому відношенні вона не зовсім звична: пентатоніка доповнюється звуком бянь-гун [113] та отримує сумарний вигляд, що нагадує дорійський лад *ре*, про енергію якого свідчить наявність квінтової педалі на *ре*. Тим не менш, у інтонаційному плані мелодія створює пентатонічні ланки – формули поспівок безпівтонової структури (Приклад 2.12).

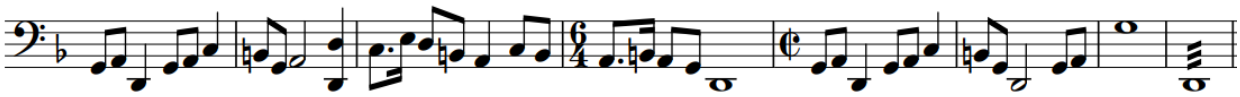
У зовсім новому вигляді вона з’явиться у цифрі 13. Тут мелодія звучить у романтично-піднесеному ключі, поширюючи спокій та умиротворення (третій розділ «Дзвони біля приморського будинку» – «*Bells Chiming by a Seaside House*»).

Ритмічна складова залишається незмінною, проте інтонаційно тема значно перетворюється: пентатонний колорит майже зовсім зникає, хоча у мотивних групах все ж відчувається уникання півтонових інтонацій. Цього разу першість виконання належить фортепіано, за яким вступає дажуань, ніби наслідуючи енергію європейського інструменту. Додаткової чарівності

ця частина набуває завдяки включенню музичних повітряних дзвоників (wind chimes).

Приклад 2.12

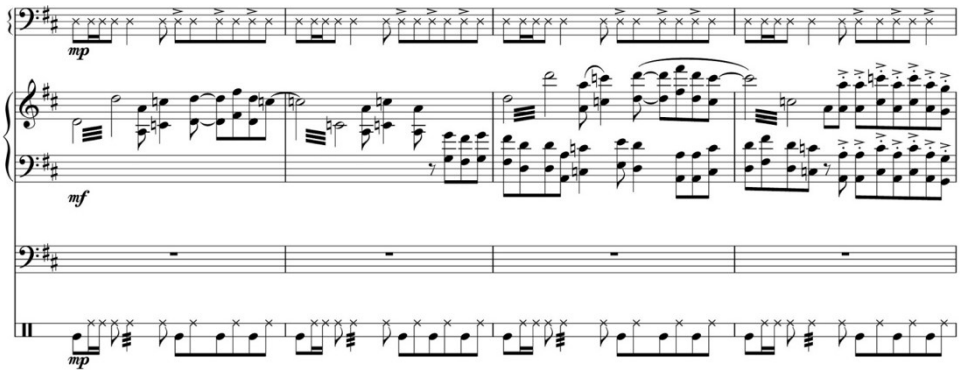
«Distant Bells». Перша частина, тема дажуаня



Інша тема (*B*) – активної природи, носій енергії «янь» наступного розділу «Дзвінчання дзвіночків на ногах танцюриста» («Jingling Bells on Dancer's Feet») – саме так композитор позначає початок нового танцювального фрагменту. Мелодія з'являється на фоні зарядженої енергії перкусійної секції, що має подібність до ритмів джазової музики. Синкоповані стрибки та метрична акцентність мелодії стає її головною рисою. Тема проводиться спочатку у фортепіано, потім передається віолончелі і вже після цього доручається дажуань, що підхоплює пружні танцювальні інтонації (Приклад 2.13).

Приклад 2.13

«Distant Bells». Друга частина, тема «Дзвінчання дзвіночків на ногах танцюриста»

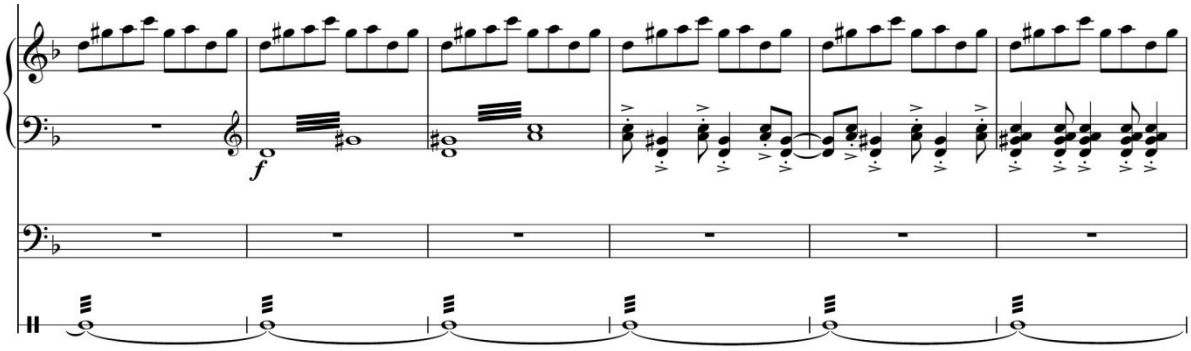


Ця тема набуває нових якостей у фіналі «Дзвони на небезпеку» («Ringing Bells on Danger») (ц. 19), стаючи агресивною та більш механістичною. Від неї залишається лише єдиний елемент – синкопований ритм, який перетворюється в руйнівну силу. Не випадково композитор вдається до використання мінімалістичних прийомів письма – репетитивної техніки з паттерном *ре – ля – соль-діез – до*, який виникає у горизонтальному та вертикальному вигляді.

У цій інтонаційній формулі вже зовсім немає місця пентатоніці, яка поступається жорстким малосекундовим та тритоновим співзвуччям (Приклад 2.14).

Приклад 2.14

«Віддалені дзвони». Фінал



З одного боку, елементи репетитивної техніки є природньою частиною старовинних культур, об'єднаних категорією *non-Western tradition.* Статика споглядання та внутрішньої концентрації є характерною рисою філософської школи Китаю. Тим не менш, в контексті програми цього твору ідея репетитивності набуває дещо інакшого смислу, символізуючи один із проявів дзвоновості, – не у статичному медитативному, а у динамічному розгортанні.

Отже «Distant Bells» Фан Кок Цзюна демонструє яскравий приклад концертного діалогу традиційного китайського дажуань з європейськими фортепіано, віолончеллю і перкусійною групою. Зважаючи на те, що первинна версія була написана як концерт для дажуань з традиційним оркестром, його альтернативна камерно-інструментальна інтерпретація набула не меншої популярності і з успіхом виконується сучасними ансамблями музикантів. Саме у такому випадку, коли традиційний оркестр замінюється фортепіанним ансамблем, діалог сольного китайського інструменту з ним набуває нового, більш значущого статусу, уособлюючи діалог західної та східної музичних традицій. Це творче «опонування» відбивається на жанровому та композиційному рівнях твору. Концертність реалізується як ігровий принцип та яскраво проступає у численних соло-епізодах, мініатюрних каденціях. Структурні розділи форми доповнюються

дією традиційних китайських принципів формотворення – імпровізаційною варіантністю тематизму. Камерно-інструментальне переорієнтування первинного оркестрового задуму, з доданням європейських тембрів, підіймає на поверхню сприйняття цілу низку алюзій європейського походження, які вступають до активного діалогу з традиційним китайським мелосом.

2.3 Характерні композиційні та виконавські риси творів для ґучжена і фортепіано (на прикладі «Одяг хмар» Чжоу Юйго)

Серед сучасних дуетів гучженя та фортепіано твір «Yun Shang Su» («Одяг хмар») Чжоу Юйго (Zhou Yuguo), написаний у 2002 році, представляє значний інтерес завдяки виразній творчій реалізації програмності, жанрово-стильовій багатомірності, а також майстерному використанню тембрально-технічних якостей ґучжена.

Чжоу Юйго – доцент Сіаньської музичної консерваторії, керівник кафедри національної інструментальної музики, композитор, диригент. Його найвідомішими творами є національна оркестрова сюїта «Чотири кадри народних картин Дянсян», концерт для жуаня «Горні рими», концерт для ґучжена, твір для ґучжена «Думи осінньої ночі», твір для янциня та оркестру «Пам’ять».

У китайській енциклопедії [216] зазначається, що твір «Одяг хмар» Чжоу Юйго заснований на його більш ранньому опусі під назвою «Сільскьий вірш» (《乡韵》) і пов’язаний з відомою музичною поемою «Пісня вічного жалю» (《长恨歌》). Слово «yunshang», запозичене композитором, походить від вірша Лі Бая «Три вірші Цінпін Дяо Ці» [27] (《清平调词), що складається з трьох строф (Таблиця 2.3).

[27] «Три вірші Цінпін Дяо Ці» («Qingping Tiaoci») – це група віршів Лі Бая, великого поета династії Тан, що складається з трьох віршів Юефу, що складаються із семи знаків.

Таблиця 2.3

Вірш Лі Бая з буквальним перекладом

云想衣裳花想容，春风拂槛露华浓。 若非群玉山头见，会向瑶台月下逢。	Хмари думають про одяг і квіти, а весняний вітерець віє. Якби не гора Цюнью, я зустрів би Яотая під місяцем.
一枝秾艳露凝香，云雨巫山枉断肠。 借问汉宫谁得似，可怜飞燕倚新妆。	Гілочка яскравої роси і згущеного аромату, хмари і дощ Ушань розбиті серцем даремно. Чи можу я запитати, хто схожий на Палац Хань, бідний Фейян І Сіньчжуан.
名花倾国两相欢，长得君王带笑看。 解释春风无限恨，沉香亭北倚阑干。	Відомі і прекрасні квіти, закохані один в одного, і вони виглядають, як король з усмішкою. Пояснюючи нескінченну ненависть до весняного бризу, павільйон Ченьсянь спирається на поручні на півночі.

У творі «Одяг хмар» використана сюжетна програмність, пов’язана з історією відносин танської наложниці Ян Юйхуань (або Ян Гуйфей, Yang Yuhuan) і імператора Сюаньцзуна (Xuanzong), описана в поемі великого китайського поета Бо Цзюй (Bai Jui) «Вічна печаль». Перша частина ілюструє любов між ними; друга частина описує «повстання Ань-ши» (або заколот Ань Лушань), в ході якого імператор Тан Сюаньцзун був змушений вбити Ян Гуйфей; нарешті, третя частина передає глибоку тугу імператора за коханою, що відображено у словесних нотатках до твору.

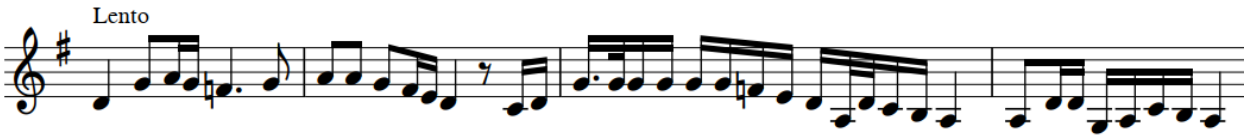
Зв’язок твору з історичними подіями епохи Тан підкріплюється зверненням композитора до тембру ґучжена як специфічного національного китайського інструмента, що здобув популярність саме за часів династій Тан насамперед на території сучасної провінції Шаньсі (батьківщина композитора, а також поета Бо Цзюй).

В «Одязі хмар» фортепіано виконує оркестрову функцію[28]. Воно доповнює, підтримує і в якомусь сенсі відтіняє орієнтальний тембр ґучжена. Звучання фортепіано дозволяє домогтися більш тісного контакту західної і східної традиції музикування, додаючи в звучну версію європейський відтінок «рапсодичності».

На початку твору мелодія в партії ґучжен знаходить філософський відтінок. Вона написана у темпі Lento та має риси рапсодичності завдяки широким ходам та вільному ритмічному рисунку (Приклад 2.15).

Приклад 2.15

Чжоу Юйго. «Одяг хмар». Фрагмент першого розділу



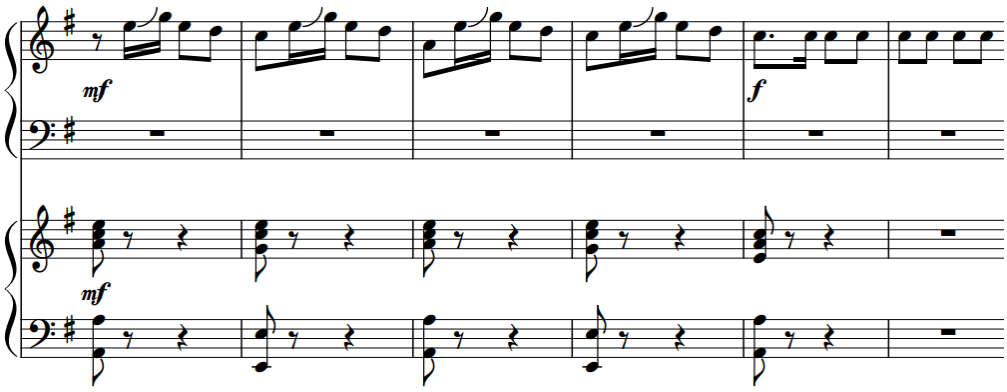
У музиці першого розділу в якості музичного матеріалу використовується цитата зі старовинної опери провінції Шаньсі під назвою Ваньваньцян (Wanwanqiang). Опера Ваньваньцян (дослівно – «спів чаш») названа на честь мідних чаш, що використовувалися в ній, та характеризується ліричністю музичного супроводу. Ці якості проявляються й у пластичній темі першої частини «Одяг хмар», в той час як вібрато ґучжена нагадує звучання музичних чаш.

У другій частині твору рух пожвавлюється, а мелодія – динамізується. Тема насичується пружними ритмічними послідовностями, що повторюються. В купі з пунктирним ритмом та репетиціями музика починає віддалено нагадувати образи кінної скачки. (Приклад 2.16).

[28] Зауважимо, що існують і версії цього твору для ґучжена і оркестру традиційних інструментів.

Приклад 2.16

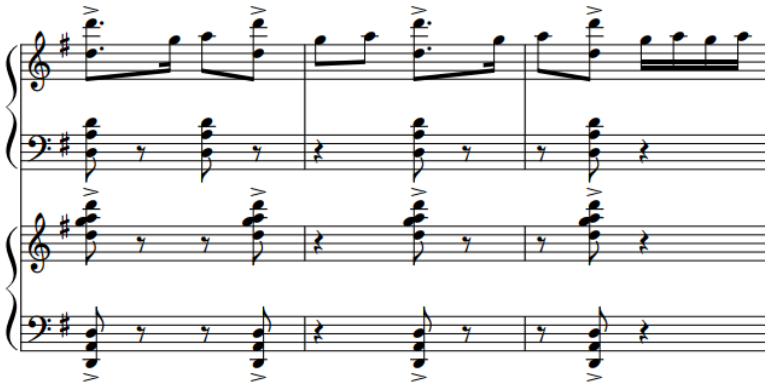
Чжоу Юйго. «Одяг хмар», фрагмент другої частини



У кульмінації мелодія насичується різкими інтонаціями – широкими стрибками, грубими інтервальними послідовностями, ритм стає більш наполегливим. Звуки гучжена стають більш різкими, що позначено у акцентованих акордах, що додають музиці драматизму (Приклад 2.17).

Приклад 2.17

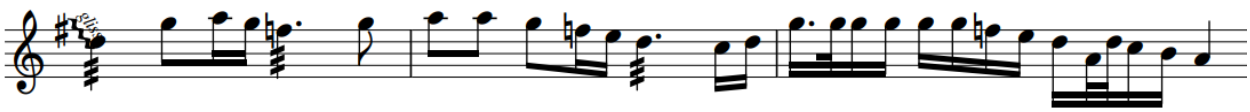
Чжоу Юйго. «Yun Shang Su». Кульмінація



Остання частина музики повертає до Adagio першої частини, мелодію якого ґучжен «співає» ще більш проникливо, лірично. У партії ґучжена безперервно використовуються щемливе вібрато, ковзання до опорних тонів мелодії. Виникає відчуття подорожі в минуле, ремінісценції (Приклад 2.18).

Приклад 2.18

Чжоу Юйго. «Одяг хмар». Реприза



Ладовою основою опусу стає пентатоніка від «d», доповнена широкими можливостями мікротонових орнаментів. Розвиток тематичного матеріалу в «Одязі хмар» відбувається завдяки прийомам мотивної роботи і орнаментального варіювання, вельми характерних для китайської музики. Твір представляє собою віртуозну тричастинну репризну композицію з контрастними в тематичному, темповому і образному плані розділами А і В, епічною інтродукцією-вступом, яскравою каденцією, репризою першої теми і кодою (Presto). Жанрова основа твору нагадує рапсодію.

Рапсодія в європейському розуміння – вокальний або інструментальний твір вільної форми, що складається з послідовності різнохарактерних або гостроконтрастних епізодів. Для рапсодії типові використання оригінальних народно-пісенних тем, а епічний дух рапсодії відтворює звучання народного співака-рапсода. Чжоу Юйго звертається до жанру рапсодії тому, що цей жанр має свободу форми та здібний втілити епічні події, про які йдеться у програмі. Особливість використання жанру рапсодії Чжоу Юйго полягає у поєднанні європейського жанру з китайськими національними засобами музичної мови. Епічні риси твору проявляються через наявність сюжетної програми, використання фольклорного матеріалу та принципи роботи з ним, а також композиційні параметри. Форма твору будується на контрасті повільно–швидко–повільно де перша і третя частина (Lento) пов’язана з вираженням почуттів та емоцій, а друга (Allegro) – із зображенням дії.

У той же час в «Одязі хмар» не менш рельєфними є риси концертності як барвистого, віртуозно-репрезентативного типу інструменталізму, в якому відсутня боротьба-протистояння двох інструментальних сфер і відзначається їх врівноважене співіснування, обумовлене особливостями епічної драматургії.

Звертаючись до особливостей виконання твору, слід зазначити, що «Одяг хмар» є дуже репертуарною композицією. Однак при написанні статті була використана інтерпретаційна версія твору Юань Ша (Yuan Sha) -

найвідомішої виконавиці і педагога гри на ґучжені, члена професійного комітету ґучжена Китайського національного оркестрового суспільства, професора Центральної консерваторії музики, віце-президента Китайсько-європейського гуманітарного комітету і мистецтв. Юань Ша є лауреатом конкурсів в Китаї і за кордоном. Її виконання «Одягу хмар» [29]позначено емоційністю, надзвичайною технічністю, тембровою колористичністю, а також активною взаємодією з партією супроводу.

Один із частих прийомів виконання, до якого вдається Юань Ша в «Одязі хмар», це глісандо. Воно може бути хвилеподібним, нагадуючи звучання арфи (тт.4-5, тт.189-191, тт.202, тт. 236-239) або однонаправленим (тт.8, тт.22-23), що підкреслює певні звуки мелодії; швидким або повільним, коротким або протяжним.

Іншим прийомом гри в «Одязі хмар» є вібрато для лівої руки. У першій частині у виконанні Юань Ша вібрато звучать при закінченні фраз (в партитурі вібрато прописано не скрізь), підкреслюючи співучість теми, адже теми широкого дихання виявляються складним завданням для ґучжена (враховуючи, що це насамперед струнно-щипковий інструмент). Для виконавця гра вібрато пов’язана з певними складнощами. Разом з тим рухи лівої руки Юань Ша дуже точні, що дозволяє їй впоратися з інтонаційними особливостями ліричної теми. Крім точності висоти звуку при грі також особливо важливим є контроль за амплітудою вібрато – від цього безпосередньо залежить багатство тембру. Техніка ковзання, що забезпечує мікротонові «підйоми» при виконанні нот, яку Юань Ша використовує в крайніх частинах «Одягу хмар», не тільки сприяє ліризації мелодії, а й підкреслює особливості стилю музики Шаньсі.

Юань Ша також звертається до довгого вібрато, що використовується при виконанні мелодії, довгих і коротких тонів. Довге вібрато також як і вібрато лівої руки дозволяє надати ліричній темі «Одяг хмар» співучості.

---

[29]Yun Shang Su. URL: https://www.youtube.com/watch?v=IApZoOuhH8k&list=RDIApZoOuhH8k&start_radio=1&rv=IApZoOuhH8k&t=8 (Дата звернення 24.06.2023)

Ще один показовий прийом, до якого вдається Юань Ша в п'єсі, це портаменто лівою рукою. (т. 5 і т. 28). У партитурі для цього використана ремарка «великий», що відображає особливості гри на ґучжені в провінції Шаньсі і позначає те, що ця нота повинна бути отримана шляхом натискання на струни великим пальцем лівої руки. Використовуючи цей прийом, Юань Ша досягяє точного ритму і уникає випадкового натискання на струни у швидкій темі середньої частини. Тут також використана «техніка подрібнення» – повторення звуків для підкреслення подвійних нот, коли пальці нібито зісковзують з струн, дозволяючи виконавиці домогтися потрібного драматичного ефекту при швидкій грі.

Окремо треба сказати про втілення виконавицею програмного задуму. Юань Ша ніби «веде» слухача історією, що покладена в основу «Одягу хмар». Так, у першому розділі рапсодична мелодія ґучжен ніби демонструє роздуми імператора про долю країни та малює зародження почуттів до наложниці Ян Гуйфей; у другому розділі ми неначе чуємо, як імператор тікає з наложницею в супроводі війська, а в кульмінації поринаємо у роздуми імператора про рішення вбити свою кохану. Нарешті у репризі – розділяємо з імператором його тугу за Ян Гуфей. Таким чином розуміння програмності стає важливим фактором адекватного розуміння твору.

В кульмінації твору виконавиця застосовує прийом «подвійної підтримки», що додає драматичності (цифра 5). Разом з цим, ефект ковзання в лівій руці робить кульмінацію темброво багатшою, додаючи їй чарівності народної музики провінції Шаньсі.

Таким чином, твір «Одяг хмар» Чжоу Юйго поєднує в собі художню концепцію концертного музичного твору з особливостями музики провінції Шаньсі. Це проявляється у використанні «плачучих» інтонацій, а також техніки ковзання і швидкого вібрато, які виразно передають емоційний настрій сюжету. Музика твору малює пейзаж, одночасно відображаючи думки й почуття «героїв», а також їх подальшу трансформацію. Цьому сюжетові підпорядкована і «класична» форма твору – складна тричастинна з

контрастною серединою і динамізованою репризою, наповнена орнаментальним тематизмом. Тема першої частини з її плавними лініями, що нагадують витончену фігуру наложниці Ян, пов'язана з мелодією національної опери провінції Шаньсі. Середній розділ, що відображає картину погоні, побудований на синкопованих ритмах і пентатонних інтонаціях. Реприза, в якій повертається тема першої частини, динамізується насамперед через виконавські ремарки. Інтерпретація «Одягу хмар» Юань Ша відрізняється високим ступенем технічності і емоційності. Майстерне володіння виконавиці широким спектром прийомів гри на ґучжені дозволяє їй втілити зміст твору, відобразити особливості виконання музики в провінції Шаньсі, при цьому зберігаючи архітектоніку концертної форми. Гармонійне поєднання в «Одязі хмар» звучання національного музичного інструменту з тембром фортепіано є ще одним успішним прикладом міжкультурного діалогу, який відтворюється у різних сферах творчості сучасних китайських композиторів.

2.4 Дуети для янциня з фортепіано Ван Се та Ван Даньхун: жанрово-стильова специфіка та інтерпретаційні аспекти

Янцинь довгий час використовувався в Китаї лише для супроводу пісень та оперної музики. В останні десятиліття твори для янциня опинилися в зоні уваги професійних музикантів. Саме через це мистецтво гри на янцині сьогодні набуває ознак стрімкого розвитку. Проте є й деякі проблеми, адже кількість існуючих творів для «китайських цимбалів» залишається все ще небагаточисельною.

Музикантом, який очолив «революцію» в академічному репертуарі для янциня, вважається композитор та виконавець, викладач Центральної музичної консерваторії, а також виконавчий директор офісу Професійного комітету янциня Китайського національного оркестрового товариства **Ван Се (Wang Se)**. Стиль Ван Се ґрунтується на поєднанні китайської музичної спадщини та композиційних інновацій сучасної музики.

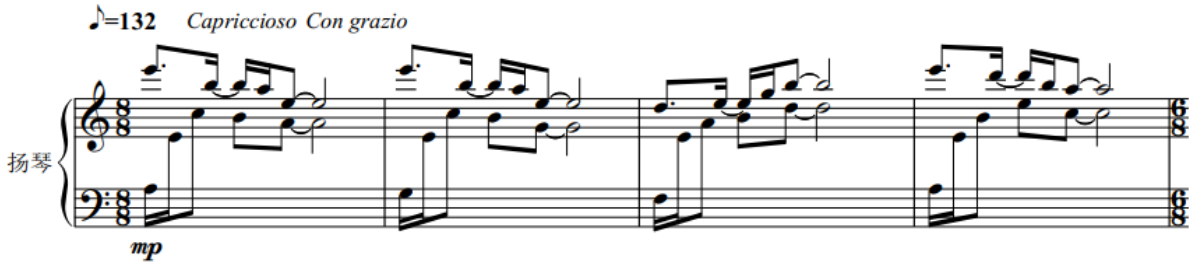
Твори Ван Се характеризуються використанням оригінальних прийомів гри, адже він як концертуючий виконавець створює композиції, які є, з одного боку, зручними для виконання, а з іншого – потребують високого рівня професіоналізму. Композитор сміливо використовує новітні виконавські техніки, що дозволяють краще розкрити можливості янциня як віртуозного музичного інструменту. Треба також зазначити, що твори Ван Се виявляються надзвичайно сучасними, адже художня концепція змісту творів відповідає естетичним потребам аудиторії сьогодення. Розглянемо його найбільш відомий дуетний опус.

«Падаючі квіти. Ніч» (落花·夜) Ван Се написана для дуету янциня з фортепіано. Утворений з інструментів єдиної групи (струнно-ударні) дует мав би представляти собою варіант монотембрового ансамблю (або органологічно однорідної інструментальної групи). Проте в опусі Ван Се тембрового злиття не відбувається. Янцинь, зважаючи на свій яскравий тембр, позиціонується композитором як солюючий, у той час як фортепіано відводиться роль акомпануючої партії, а отже інструменти не виступають в якості функціонально рівноправних.

«Падаючі квіти. Ніч» – це лірична пейзажна замальовка, яка, втім, передбачає віртуозне володіння янцинєм. З перших тактів слухач занурюється у світ меланхолії завдяки ніжній мелодії з відтінками пентатонічного ладу. Цьому сприяє тембр янциня у високому регістрі та розповідний тон музичного висловлювання. Провідне положення в ансамблі від початку займає янцинь, а фортепіано визначається як інструмент-акомпаніатор, що резонує звучанню соліста (Приклад 2.19).

Приклад 2.19

Ван Се. Falling Flowers. Night. Вступ



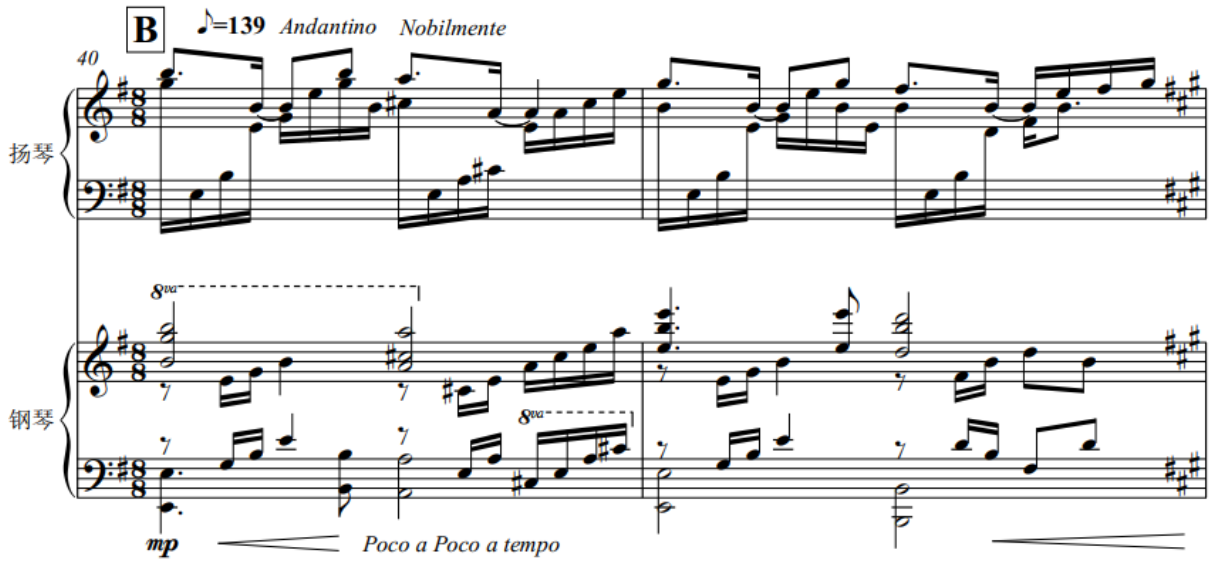
Твір написаний у репризній формі, проте реально складається з п’яти розділів, які об’єднані у контрастно-складену конструкцію з ознаками двочастинної та тричастинної композиції. Така формотворча стратегія є типовою для китайської народної музики, в якій твори складаються або за принципом контрастного співставлення декількох розділів, або представляють собою композицію з кількох хвиль розвитку. У такому разі у процесі розгортання мотивів додаються нові тембри, відбувається ритмічне варіювання, а музичний простір ущільнюється. Водночас проявлення формотворчих принципів можна вважати результатом впливу європейських тенденцій побудови форми. Цікава синтетична композиція, яка формується від поєднання означених формотворчих принципів у «Ніч. Падаючі квіти», може претендувати на визнання її жанротворчою, адже вона повторюється у камерно-фортепіанних ансамблях китайських композиторів за участю традиційних тембрів.

Перші два розділи мають ліричний характер. Третій розділ – віртуозно-технічний, звучить у швидкому темпі, з різкими синкопами, ритмічними збивками та зміною розмірів, що додає музиці динамічності, яскравості. Завершується твір ремінісценцією – темою першого розділу.

Композитор підкреслює темброву спорідненість інструментів, дозволяючи фортепіано продовжувати фрази янциня. При чому це відбувається настільки органічно та майстерно, що інколи на слух дуже складно зрозуміти скільки грає інструментів – один чи два. Однак Ван Се не оминає можливості й підкреслити індивідуальність кожного інструменту. У цьому творі композитор одразу підкреслює тембр янциня у його специфічному звучанні. Так, у другому розділі (умовно В) янцинь виконує тремоло, що нагадує звучання балалайки, далеке від фортепіанного тембру. Імпровізаційні награші та коливання звучання янциня, його проникливий та сумний спів в оповідальних розділах створює інтимний ліричний простір твору (Приклад 2.20).

Приклад 2.20

Ван Се. Falling Flowers. Night. Розділ B



Цікавим виявляється й гармонічний план опусу, далекий від простого «обігрування» пентатонічних інтонацій. У крайніх розділах відчувається вплив неоромантичної гармонії, з її колористичними переливами та неочікуваними секундовими або терцієвими акордовими співставленнями.

Аналізуючи виконавські версії, треба зазначити, що виконання Ван Се[30], безумовно, є еталонним. Як виконавець він має всі необхідні якості – артистизм, харизматичність та безумовну технічну майстерність. Йому вдається «витягнути» з інструменту найтонші динамічні та темброві нюанси, в результаті чого твір починає буквально мерехтіти різними тембровими барвами. Вражає також здатність виконавця взаємодіяти з фортепіанною партією, що робить темброві переходи надзвичайно плавними, майже «безшовними». Звучання янциня виблискує різними фонічними барвами, в яких вгадується тембр фортепіано, тембр балалайки, тембри ударних інструментів тощо. Виконавцю вдається побудувати єдину композицію, в якій контрастні частини поєднані плавними переходами та темброво-динамічною логікою.

[30]Виконання Ван Се: https://www.youtube.com/watch?v=UA4R_eVxXnA (дата звернення 22.07.2022)

Друге, не менш яскраве виконання твору, обране для компаративного аналізу, належить пані Ван Юйцзює (Wang Yuijiuye)[31] – одній з визнаних молодих виконавиць на янцині. Вона навчалась у Центральній музичній консерваторії, у класі професора Хуан Хе – вчителя Ван Се. Талант та професіоналізм виконавиці підтверджений золотими медалями у трьох найпрестижніших китайських конкурсах «Wenhua Award», «CCTV Folk Music Competition» та конкурсі музичної асоціації «Golden Lusheng». Прочитання твору «Ніч. Падаючі квіти» Ван Юйцзює технічно досконале та не поступається інтерпретації Ван Се. Чітко простежується те, що обидва виконавця є представниками класу одного вчителя. В якості відмінностей можна підкреслити у виконанні Ван Юйцзює більшу активність та сильнішу атаку звуку, а також виразні динамічні хвилі наростання та спаду напруги. Водночас звучання янциня в ліричних темах набуває більш масивного, густого фонічного забарвлення, ніж у Ван Се, дотик якого характеризуються відстороненістю, легкістю та прозорістю. Якщо Ван Юйцзює переживає емоції тут і зараз, то Ван Се неначе занурюється в глибини пам'яті, пригадуючи певні образи або події.

Інший, не менш яскравий твір для янциня та фортепіано – «Рапсодія» відомої в Китаї композиторки **Ван Даньхун** (Wang Danhong, 1981)**.** Музика Ван Даньхун охоплює величезну палітру музичних жанрів (народна музика, симфонія, танці, а також музика для кіно й телебачення) та є популярною у Китаї та за кордоном.

Серед її відомих камерних творів – Рапсодія для янциня з фортепіано (авторська версія твору для янциня та оркестру), яка сполучає в собі красу китайської мелодії та гармонії зі стильовими ознаками неоромантизму, кіномузики, мінімалізму, а також естрадно-джазові інтонації та сонористично забарвлені епізоди, що сплітаються в рамках техніки полістилістики. Яскраве поєднання різних стильових ознак у Рапсодії демонструє майстерне

[31]Виконання Ван Юйцзює: https://www.bilibili.com/video/BV1fE411t7qX/ (Дата звернення 22.07.2022)

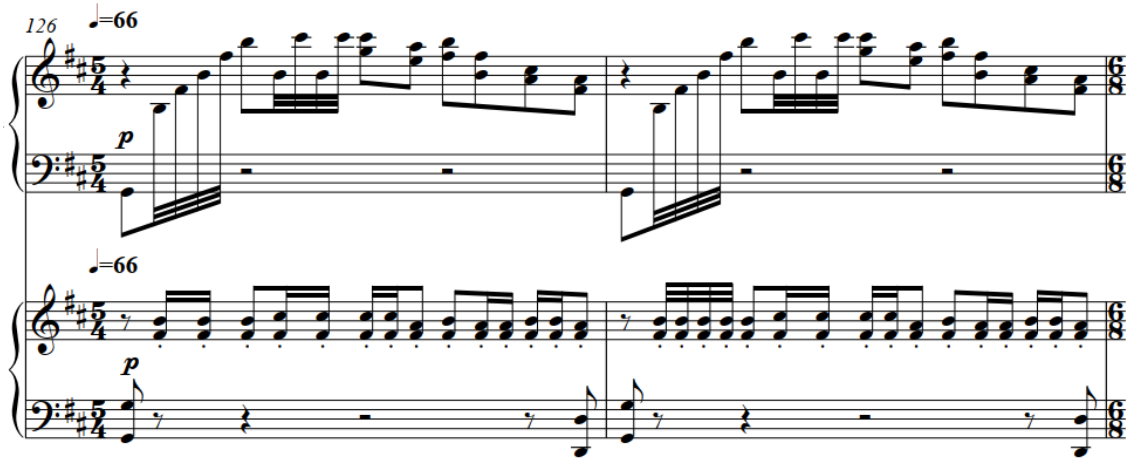
володіння композиторки засобами виразності, обізнаність сучасними техніками композиції та талант у побудові форми.

Архітектонічний профіль твору своєрідний, проте вписується у визначені нами раніше рамки двочастинних композицій. Її складові сполучаються за допомогою принципу контрастного співставлення двох різнохарактерних фрагментів форми. Перша частина героїко-епічного характеру представляє тричастинну репризну форму з контрастною ліричною серединою та імпровізаційним соло в рамках репризи. В її основі – пентатонічні інтонації на тлі ритмічно активного акомпанементу. До речі, партія фортепіано приймає на себе функції гармонічної та ритмічної підтримки, проте вона виступає не менш важливою складовою ансамблю.

Друга частина – це своєрідний стильовий «коктейль». Вона складається з декількох хвиль, починаючись з імпресіоністичного танцю (такти 126–170) в дусі творів Е. Саті та К. Дебюсі з характерною ритмічною та гармонічною статикою (Приклад 2.21).

Приклад 2.21

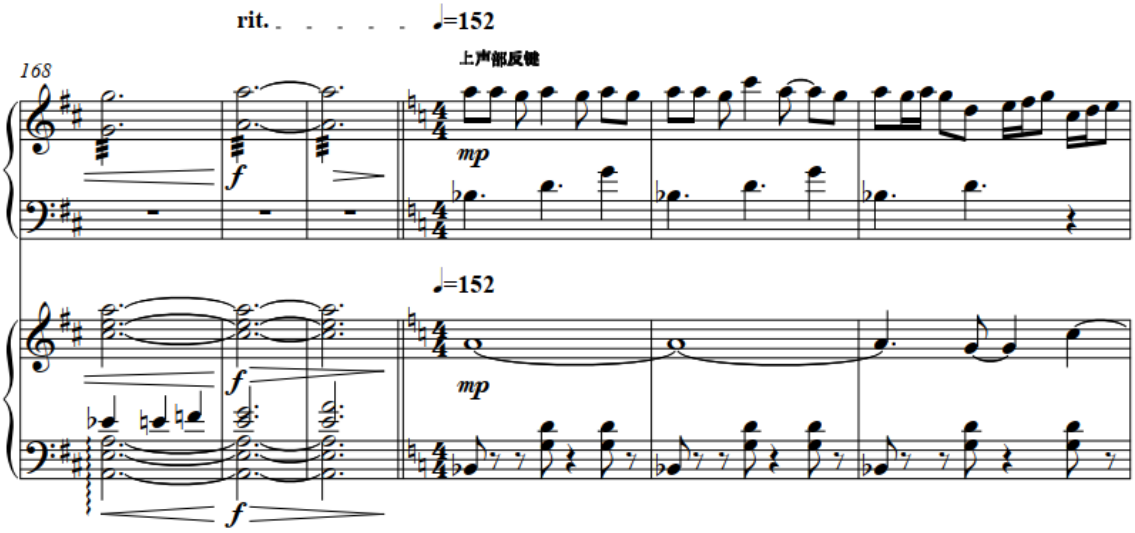
Ван Даньхун. Рапсодія. Такти 126–127



У 171 такті цей танець переростає у насичений вальс з джазовим гармонічним присмаком (Приклад 2.22).

Приклад 2.22

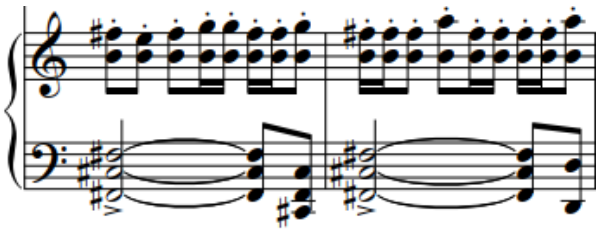
Ван Даньхун. Рапсодія. Такти 168–173



Далі з’являється нова тема (т. 209), що нагадує мінімалістичні полотна Ф. Гласа. Постійне нагнітання та накопичення енергії за рахунок повторення призводить до яскравого, проте невеликого соло янциня, після якого неначе з новою силою починає розгортатися мінімалістична тема в партії фортепіано (Приклад 2.23).

Приклад 2.23

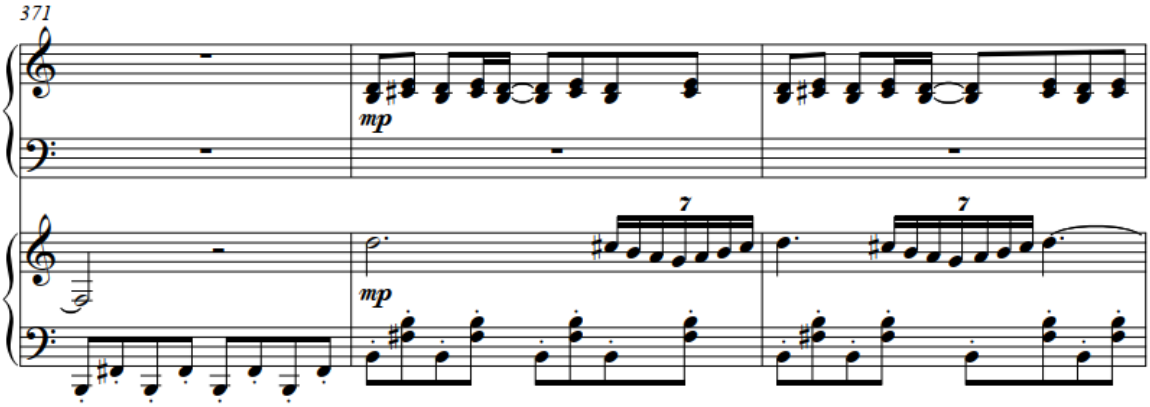
Ван Даньхун. Рапсодія. Такти 274–275



Цей фрагмент завершується більш яскравою та динамічно насиченою кульмінацією. На тлі повторення типових інтонацій та чіткого ритмічного акомпанементу неначе калейдоскопом проходить низка інтонацій: ремінісценції тем з другого розділу, своєрідний «танець маленьких лебедів», фрагмент у стилі К. Орфа (Приклад 2.24), що призводить до масштабної та гучної кульмінації, якою Рапсодія й завершується.

Приклад 2.23

Ван Даньхун. Рапсодія. Такти 371–373



Отже, Рапсодія Ван Даньхун демонструє прагнення китайських композиторів до радикального оновлення інструментальної музики, що досягається через всеосяжний синтез західного та східного, через створення унікальних музичних творів як продуктів глобалізованого суспільства та культури.

Виконання фортепіанної версії Рапсодії у Ма Інцзюнь (Ma Yingjun)[32] та оркестрової – у Ван Юйцзює[33] значно відрізняється, адже оркестровий варіант природним чином звучить більш яскраво та динамічно. Проте навіть у камерному виконанні Ма Інцзюнь вдається побудувати повноцінний ансамбль, в якому відчувається спроба реалізації оркестрового масштабу та драматургії. Для повноти звучання до версії Ма Інцзюнь доданий ще перкусійний сет, що темброво збагачує та урізноманітнює звукове полотно. Водночас в камерній версій відзначається більша темброва єдність, відсутність фонічної строкатості у взаємодії янциня та фортепіано, яке констатується у повній оркестровій версії, де присутні як традиційні китайські, так і європейські концертні інструменти. Однак самому янциню на тлі такої тембрової рівновазі вдається більш рельєфно продемонструвати всі

[32]Дуетна версія у виконанні Ма Інцзюнь: https://v.youku.com/v_show/id_XNDQ3MDEzMTEyMA==.html?spm=a2h0c.8166622.PhoneSokuUgc_3.dscreenshot (дата звернення 22.07.2022)

[33]Оркестрова версія у виконанні Ван Юйцзює: https://v.youku.com/v_show/id_XMTU1MTU0NzU0OA==.html?spm=a2h0c.8166622.PhoneSokuUgc_2.dscreenshot (Дата звернення 22.07.2022)

свої технічні та фонічні якості. Звучання наближається і до клавесину, і до арфи, і до цимбалів, і до балалайки, кожного разу постаючи у новій тембровій якості.

Відзначимо, що у подібних творах, коли є камерна та оркестрова версії, особливо помітними стають лінії перетину між великими концертними жанрами і камерно-інструментальною музикою, що сполучають риси європейського постмодерну й американського мінімалізму з елементами китайської традиційної культури.

У розкритті проблеми ансамблевої взаємодії в розглянутих творах ми спираємось на класифікацію І. Польської, яка виділяє три типи функцій фортепіано у камерно-ансамблевих жанрах – ансамблеву (рівноправність виконавських партій), опорну (виконання провідної ролі в ансамблі, а також ритміко-гармонічна опора) та функцію акомпанементу – (ієрархічно підпорядкована роль по відношенню до солюючих партій). То ж в обох випадках партія фортепіано сполучає принаймні два типи взаємодії – ансамблеву та опорну, адже в певних фрагментах композиційної побудови фортепіано займає провідну позицію, а в деяких – відходить на задній план.

Висновки до Розділу 2

Дует традиційного китайського струнного інструменту з фортепіано – це один з репрезентативних прикладів малого інструментального ансамблю за участю клавішного інструменту в сучасній китайській музиці. Суттєвою його ознакою є *подолання тенденції традиційного трактування* тембрів народних інструментів, які вбудовуються в незвичні для них жанрово-стилістичні реалії. Використання ж композиторами фактурних та тембрових можливостей фортепіано в дуетах з народним інструментом дозволяє останньому на правах «європейського представника» адаптованих жанрових традицій набувати статусу важливого учасника ансамблю. Разом з тим потужні зв’язки з етнічними традиціями народного музикування та оновлення музичної палітри сприяють резонансу дуетної сфери творчості

китайських композиторів з новітніми течіями в музичному мистецтві. Підтвердженням тому є імпресіоністичність музичної мови «Late Autumn» Лі Бочана; підвищення ролі літературного першоджерела як регулятора музичних подій в «Thinking Clouds and Thinking Flowers» Ван Даньхунь, та «Hua Mulan» Гу Гуаньженя; пошук та удосконалення новітніх виконавських прийомів в «Розбитій тіні» Цзя Гопіна; поєднання традиційних прийомів письма з сучасними техніками композиції та специфічною виконавською технікою в «Капричіо для ерху» Гао Шаоцина; використання жанрових рис концертності для вираження патріотичних йдей в «The Indomitable Spirits of the Snow Mountain» Чень Цзивеня; особливості використання фольклорних тем у «Banhua» Сюе Шоучжуна і Сунь Джіонга; увага до гармонічної складової у «Весільній сукні» Лі Бочана; авангардне сонорне трактування тембру в «Exuviation» Зі Тао Чуа.

Поглиблений аналіз низки дуетів призводить до висновку про те, що використаний композиторами тип ансамблевої взаємодії дуетів за участю традиційних струнних щипкових та молоточкових інструментів можна визначити, за термінологією І. Польської, як *релятивно-константний*. Важливим чинником музичних подій твору є послідовно-сюжетна програмність, яка є превалюючим типом з додаванням елементів репрезентативної музики.

У творах для жуаня «Верблюжий дзвін Шовкового шляху» Нін Юна та «Distant Bells» Фан Кок Цзюна яскравим чином відбивається концепт концертного діалогу традиційного китайського інструменту з «європейським» фортепіано. У творі Нін Юна партії фортепіано відведена переважно акомпануюча роль, що підтримує партію жуаня у послідовному втіленні програмного задуму, значно збагачуючи та посилюючи основні образи опусу.

В авторській камерній версії «Distant Bells» Фан Кок Цзюна заміна оркестру традиційних інструментів фортепіанним ансамблем веде до підвищення комунікативного зв’язку жуаня з фортепіано, взаємодія яких

набуває статусу діалогу західної та східної музичних традицій на жанрово-стильовому та композиційному рівнях твору. Звідси – посилення концертності як ігрового принципу, що поєднується з імпровізаційною варіантністю тематизму як ознакою китайської традиційної манери письма.

В «Одязі хмар» Чжоу Юйго для дуету фортепіано з ґучженем традиційна музика Шаньсі вплітається в концертний музичний твір європейського зразка. Важливим чинником виявляється використання синтетичного типу програмності.

Рапсодія для янциня з фортепіано Ван Даньхун демонструє прагнення китайської композиторки до радикального оновлення китайської інструментальної музики завдяки всеосяжному синтезу жанрово-стильових ознак західної та східної культури музикування.

Таким чином у дуетах за участю китайських традиційних струнних інструментів та фортепіано відзначається прогресуюча тенденція до пошуку композиторами індивідуальної творчої стратегії у кожному творі. Працюючи в контексті новітніх тенденцій світової музики, композитори залишаються вірними національним традиціям. В результаті з’являються твори, які зазнають впливу сучасних технік композиції (полістилістика, мінімалізм, оригінальні прийоми звуковидобування) та західних культурно-естетичних напрямків, проте не втрачають інтонаційної та композиційної спорідненості з традиційною китайською музикою.

РОЗДІЛ 3
ДУЕТИ КИТАЙСЬКИХ ТРАДИЦІЙНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ З ФОРТЕПІАНО: ПРОЕКЦІЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

Дуети традиційних духових інструментів з фортепіано складають масивну, проте неоднорідну сферу музичної творчості Китаю сьогодення. Її специфічність багато в чому обумовлена зв'язком творів з віковими традиціями гри на народних духових інструментах, скоригованих впливом європейських норм музикування.

Чисельна неоднорідність дуетів фортепіано з традиційними китайськими духовими інструментами обумовлена низкою чинників. З одного боку, академічний шлях більшості народних інструментів Китаю почався лише наприкінці минулого століття. З іншого – органологічна недосконалість цих інструментів та міцний зв'язок з традиційними жанровими канонами китайської музики стає реактивним, уповільнюючим фактором формування репертуарної маси творів. У більшості випадків такі опуси є тембровим або виконавським експериментом, що відкриває потенціальні можливості для подальших творчих здобутків композиторів.

Так, треба зазначити, що композитори, звертаючись, наприклад, до *шена* здебільшого намагаються опанувати нові темброві якості цього інструмента, пристосовуючи його до сольної або ансамблевої концертної практики. Твір «Згадуючи сніг» Лі Бо, написаний у 2009 році, є в цьому відношенні дуже показовим. Композитор створює широкі мелодії, не типові для опусів за участю шена, застосовує постійні зміни метроритму, різноманітні складні гармонічні переходи «західного зразка», які потребують від виконавця використання нестандартної аплікатури. Також показовим є намагання композитора вирішити проблему ансамблевої рівноваги між шеном та фортепіано, адже це темброве поєднання можна вважати відносно новим. Він розробляє гармонійний взаємодоповнюючий зв'язок цими інструментами, передбачаючи їхню темброву інтеграцію.

Аналогічна ситуація спостерігається й серед дуетів для фортепіано та сони. Прикладом такого твору є «Зелений бамбук і червоний клен» молодого та дуже талановитого виконавця, викладача Чжецзянської консерваторії Цзяо Дянь Цзяня (Jiao Dian), який за цей дует у 2019 році отримав Національну премію провінції Чжецзян у галузі інструментальної музики за визначні творчі досягнення. Головною темою твору став по суті діалог північної та південної культур Китаю, проявлених як різні стилі гри на соні.

У іншому творі Цзяо Дяня «Тінь, що танцює» тембровий окрас сони представлений в новому світлі – він стає ніжним та м'яким, що не є типовим для його традиційної інтерпретації. Цей твір зображує красиву та зворушливу сцену танців під місяцем. Зазначимо, що композитор звертається до високої сони (або *ре*-сона), яка використовується зазвичай для виконання музики драматичного характеру. Проте Цзяо Дянь своїми експериментами зі звучанням сони намагається розширити смислові кордони інструмента.

Інший досвід використання сони у незвичному амплуа є твір «Wildness» (2019) Лі Юаньцина (Li Yuanqing) для фортепіано, сони та перкусії, де тембри інструментів поєднуються в рамках естрадної стилістики, що виводить сону за межі традиційного образного та жанрового поля. Лі Юаньцину, шанхайському композитору нового покоління, вдалося створити новаторський твір, який є цікавим експериментом. Поєднуючи сону з фортепіано та ударними, Лі Юаньцин використовує у композиції дві латиноамериканські жанрово-стильові основи – невимушену босанову з джазовим забарвленням та нестримне танго, успішно інтегруючи стилістику «далекого Заходу» в репертуар для сони. Незважаючи на свій естрадний характер, твір видається достатньо складним та віртуозним, адже вимагає від виконавця на соні нетипового музикування – швидких темпів, поєднання різних штрихів, тощо.

Інакша ситуація склалася в зоні дуетів для фортепіано та дізі. На сьогоднішній день можна констатувати наявність міцної сформованої репертуарної бази дуетів для дізі та фортепіано – від етюдів та вправ до

високохудожніх творів, які набули світового визнання. Ймовірно появу таких творів інспірувала поява європейської флейти в Китаї на межі XIX – XX століть та популяризація академічної музики для дуетів флейти з фортепіано, починаючи з середини XX століття.

Фортепіано та дізі можна вважати темброво сумісними. Симптоматично, що дуетні опуси постійно привертають увагу як композиторів, так і виконавців. Разом із загальним зростанням професійних вимог зростає складність репертуару для цього інструменту, а популярність такого ансамблю призвела до його поступової академізації. Репертуар дуету для дізі та фортепіано зі стадії аранжування й адаптації перетворився на професійну композиторську творчість. Однак велика кількість відповідних ансамблевих творів не репрезентує китайського традиційного музичного колориту, а деякі навіть настільки «західні», що публіці (особливо китайській) важко зрозуміти, що виражає ця музика. Саме тому надзвичайним попитом користуються ті твори, які звернені до традиції, незважаючи на сучасну музичну мову. Надзвичайно важливою виявляється й наявність програмного пояснення, яке допомагає слухачам та виконавцям правильно зрозуміти зміст твору.

У XXI столітті фортепіанний ансамбль за участю дізі отримав суттєвий розвиток. Такі дуети впроваджують сучасні методи композиції та постійно інтегрують нові інтернаціональні елементи в традиційну китайську творчість, значно збагачуючи різноманітність музичного репертуару виконавців.

Отже, у китайському музичному мистецтві сьогодення існує велика кількість дуетів дізі з фортепіано, тому доречним уявляється вивчення найпоказовіших опусів, які демонструють розвиток та оновлення цієї сфери творчості, з урахуванням власного виконавського досвіду. Зважаючи на фокус дисертаційного дослідження, були виділені три значущі групи творів: дуети композиторів «нової хвилі»; твори композиторів-виконавців та опуси сучасних авторів.

3.1 Китайське капричіо №1 «Східне враження» Ван Цзяньміна – сучасне втілення європейського жанру в творчості композитора «нової хвилі»

Серед відомих творів для дізі та фортепіано необхідно відмітити Китайське капричіо №1 «Східне враження» Вана Цзяньміна (Wang Jianmin, народився у 1956 році в регіоні Усі, Цзянсу) – яскравий дует для фортепіано та дізі, в якому композиторові вдалося продемонструвати віртуозні можливості дізі та майстерно залучити інструмент до тембрового діалогу з фортепіано. Ван Цзяньмін вважається одним з найвідоміших китайських композиторів. За низкою творчих параметрів його відносять до композиторів «Нової хвилі» разом з іншими всесвітньо відомими китайськими митцями, серед яких: Тан Дун, Лі Сіан, Цюй Сяосун, Е Сяоган, Сюй Чанцзюнь та інші.

Течія «Нова хвиля» об’єднала прогресивних китайських композиторів (та інших митців) кінця 1970-х років. Маніфестом цього напрямку було освоєння досягнень Заходу та звернення до давніх традицій власної культури у спробі їх синтезу з новими реаліями. Музика композиторів «Нової хвилі» характеризується поєднанням типових ознак національної музичної культури із сучасними композиторськими техніками. Автори шукали нові шляхи написання музики, використовуючи додекафонію, атональність, мінімалізм, алеаторику, електронну музику тощо, заклавши базу китайського авангарду. Як зазначають дослідники [169], естетика «Нової хвилі» формувалася починаючи з 1985 року. Хоча формально термін «Нова хвиля» сьогодні майже втратив актуальність, естетика цього напряму та художні прийоми продовжують використовуватись й нині.

Жанрова палітра творчості Ван Цзяньміна дуже широка й містить симфонічні, камерні твори, пісні та танцювальну музику. Його роботи неодноразово отримували нагороди на конкурсах. Після закінчення музичної школи за класом тромбона та віолончелі композитор вступив на музичний факультет Нанкінського університету мистецтв та закінчив його за

спеціальністю «композиція». Ван Цзяньмін також навчався у Шанхайській консерваторії, отримавши диплом як композитор.

Ван Цзяньмін у своїй творчості, як і більшість китайських композиторів «Нової хвилі», застосовує елементи китайського фольклору з різних регіонів країни. Однак він не вдається до прямого цитування, зазвичай виокремлюючи мелодичне ядро, тональні та ритмічні особливості народної музики, встановлюючи лише своєрідні посилання до певного регіону.

Особливу увагу Ван Цзяньмін приділяє інструментальним ансамблям. Так сталося, що становлення композитора припало на час Китайської культурної революції та роки після неї, які були ознаменовані змінами у музичній творчості. І хоча Цзяньмін не навчався на Заході, але він дуже активно почав залучати до своїх творів західні інструменти, поєднуючи їх з традиційними китайськими тембрами. Популярністю користуються його дуети для ерху, ґучжена, дізі та інших інструментів з фортепіано.

Капричіо, за визначенням дослідника Чжан Тяньтянь [159] − це «невелика інструментальна п’єса (часто програмного змісту) з віртуозним, «вередливим» характером. Має зазвичай вільну форму. Капричіо часто насичене несподіваними зворотами та зіставленнями; можливий також гострий, «пікантний» ритм» [159, с. 34]. Важливою властивістю капричіо – є акцент на ефекті несподіваності, незначні масштаби та безліч контрастів. Важливим жанрореформуючим періодом для капричіо було XIX століття: «епоха романтизму, – за словами Чжан Тяньнянь, – розвивала та акцентувала поривчасту, стихійну сутність капричіо, несподівані й різкі зіставлення тематизму, його романтичний порив та свободу форми. Капричіо XIX століття означає невелику, суперечливу за характером, швидку, віртуозну інструментальну п'єсу (для інструменту-соло або оркестру), яка синтезує різні жанрові ознаки» [159, с. 4]. Особливість використання жанру капричіо Ван Цзяньмінем полягає у поєднанні європейського жанру з китайською музичною стилістикою.

Китайське капричіо No.1 «Східне враження» було створено на замовлення Шанхайського національного оркестру у 2011 році[34]. Але його авторський камерний варіант[35] (2014) користується не меншою популярністю серед виконавців. Тематичний матеріал твору заснований на музиці народів півдня Китаю (наприклад, Пінтань (Pingtan)[36]) у поєднанні з сучасними техніками композиції. Як твір віртуозного типу, він містить складні та різноманітні прийоми гри на дізі, що є додатковим чинником його популярності серед виконавців та слухачів.

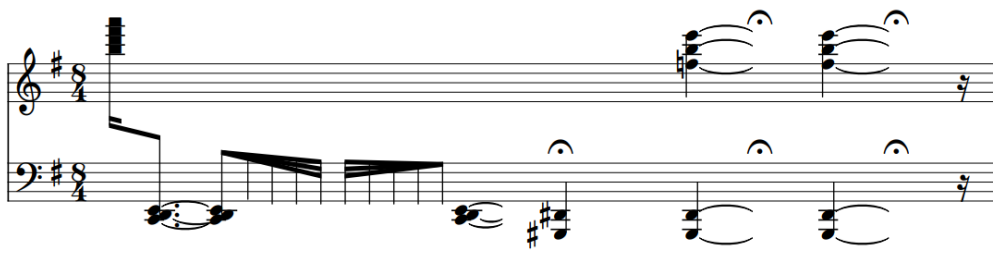
Починається твір з фортепіанних кластерів на *sf* у вільному темпі (*ad libitum*), що надають музиці різкості та тональної невизначеності. Слідом за кластерами з'являються не менш ладово-індиферентні співзвуччя – квінта соль *дієз–ре дієз* та квартакорд з тритоном *фа-сі-мі*, які продовжують «розхитувати» гармонічний стрижень твору (Приклад 3.1).

Після гармонічно невизначеного вступу з'являється тема дізі. Її мелодія нагадує імпровізаційний награш народного музиканта, адже вона сповнена численними форшлагами та звучить у вільному метро-ритмі. Фоном для цієї квазі-імпровізаційної мелодії стає багатократне повторення тризвучної поспівки фортепіано – *мі – ре – до дієз*. (Приклад 3.2).

Приклад 3.1

Ван Цзяньмін. Китайське капричіо No.1 «Східне враження».

Початкові акорди



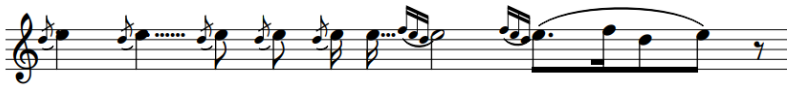
[34] «Східне враження».URL : https://www.youtube.com/watch?v=2Cvt4e0YQk4 (Дата звернення 23.06.2023)

[35] Східне враження».URL : https://www.bilibili.com/video/BV1iD4y1M7wM/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.-1 (Дата звернення 23.06.2023)

[36] Пінта́нь — повіт міського округу Фучжоу провінції Фуцзянь (КНР).

Приклад 3.2

Ван Цзяньмін. Китайське капричіо No.1 «Східне враження». Тема дізі



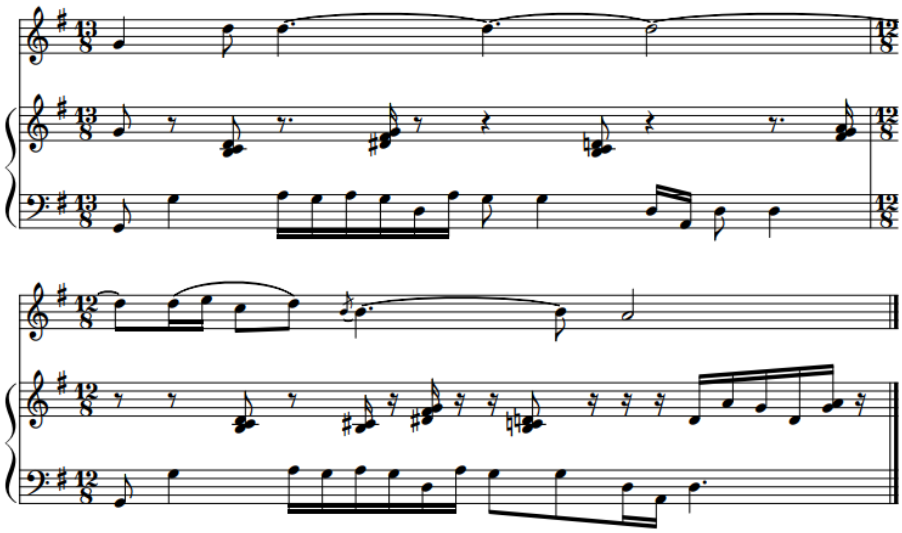
Ця структура може бути названа умовно реченням, адже вона буде повторена фактурно, проте на іншій висоті та відмежована дисонуючими фортепіанними пасажами, що вміщують секундові співзвуччя. Внаслідок цього вступ з 11 тактів отримує форму, побудовану за схемою аа1 з варіантним повторенням другого речення.

За імпровізаційним вступом звучить танцювальний епізод, де фортепіано виконує функцію остинатної підтримки, не змінюючи ритмічну формулу протягом усього розділу. Нова рухлива та граціозна тема з’являється у дванадцятому такті в тональності *соль мажор*. Особливої терпкості їй надають секундові тризвуки в партії фортепіано. Разом з тим тут відзначається тональна логіка в гармонічних послідовностях та простота мелодики. Примхливості темі надає постійна зміна розміру – 12/8 та 13/8 (Приклад 3.3).

Приклад 3.3

Ван Цзяньмін. Китайське капричіо No.1 «Східне враження».

Танцювальний сегмент



Ця тема звучить 8 тактів, після чого вона повторюється, проте у зміненому вигляді, вкладаючись формально у структуру квадратного періоду повторно-продовженої будови. Розвиток цієї теми призводить до першої сольної «каденції» дізі з елементами алеаторики (Приклад 3.4):

Приклад 3.4

Ван Цзяньмін. Китайське капричіо No.1 «Східне враження».

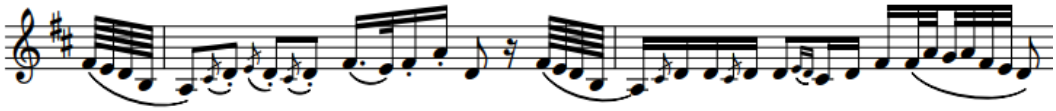
Сольна каденція дізі

Нова тема Adagio написана в розмірі 4/4 в тональності *ре мажор*. Вона весела та має грайливий характер. Цей сегмент твору розпочинається невеликим фортепіанним вступом. Сама мелодія дізі звивиста, сповнена стрибками, оспівуваннями, оформленими у різноманітні ритмічні групи з дрібних тривалостей (шістнадцяті, тридцять другі, шістдесят четверті). Вона нагадує китайські народні наспіви Пінтань, проте композитор не цитує жодної традиційної теми. Як і у вступі мелодія містить багато прикрас та коротких пасажів, що імітують вільну імпровізаційну гру (Приклад 3.5).

Приклад 3.5

Ван Цзяньмін. Китайське капричіо No.1 «Східне враження».

Тема Adagio

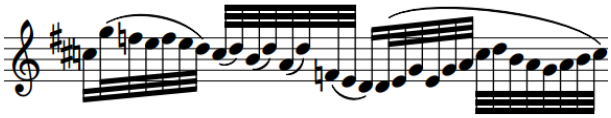


Цей сегмент (умовно розділ B) займає 30 тактів та будується за принципом нанизування на ініціальне речення інструктивно-розробкових фраз, поданих на різній висоті та скріплених фортепіанною фактурою. Наведемо основні «формули» (Приклад 3.6).

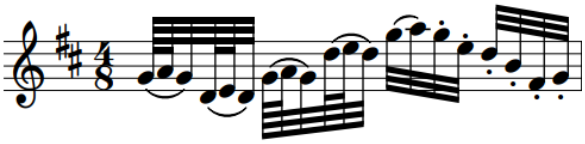
Приклад 3.6

Ван Цзяньмін. Китайське капричіо No.1 «Східне враження». Розділ B

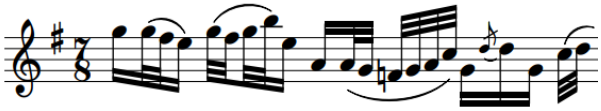
1)



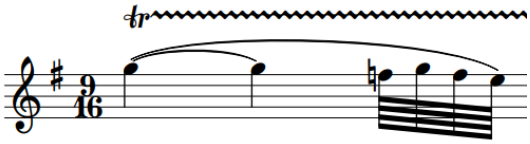
2)



3)



4)

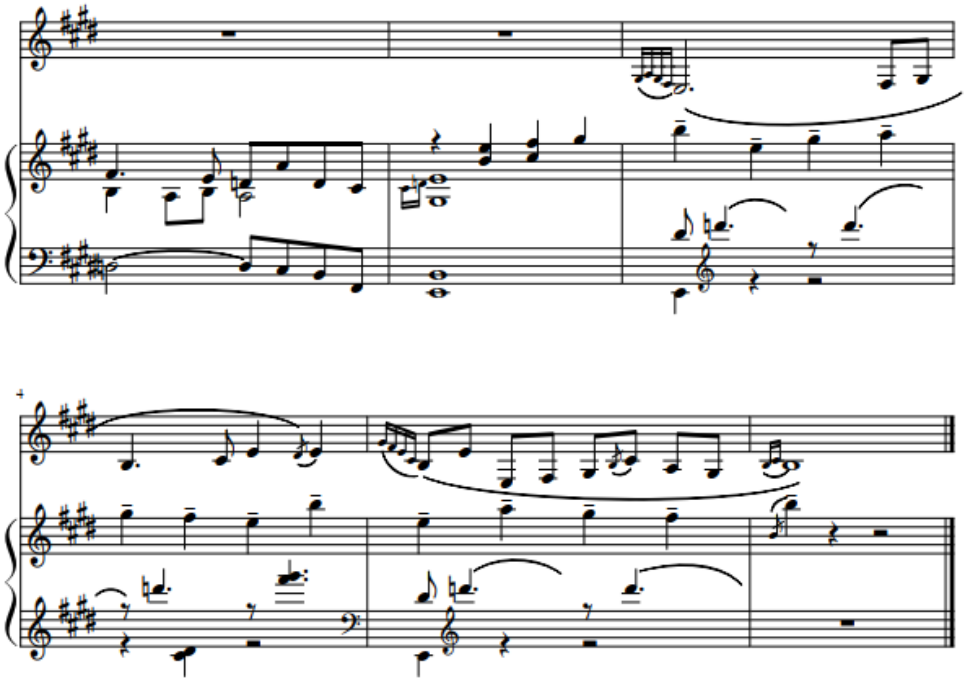


Завершується *Adagio* низхідним фортепіанним пасажем, який переходить у новий розділ *Lento* в тональності *мі мажор*. В цьому розділі виконавець змінює інструмент на альтовий дізі. Це є, до речі, звичним явищем для виступів китайських музикантів на традиційних інструментах. З одного боку, зміна інструменту протягом твору може розширити темброво-регістрові показники твору, а з іншого, є показником обмеженості інструменту та виступає відволікаючим моментом.

Тема нового розділу (C) – лірична та протяжна, звучить у середньому регістрі. Вона супроводжується аналогічним акомпанементом, який рухається четвертними нотами та повідомляє музиці розміреність та оповідальний характер. Стабілізуючим фактором стає тонічний органний пункт у першому періоді (Приклад 3.7).

Приклад 3.7

Ван Цзяньмін. Китайське капричіо No.1 «Східне враження». Розділ С



Тема має квадратну будову та тональну визначеність. У ній чітко відмежовані структурні одиниці метричними та гармонічними засобами. Проте, незважаючи на ці тональні якості, мелодичний контур теми залишається наближеним до традиційних безпівтонових зворотів китайської музики. Схематично її структуру можна позначити наступним чином:

2 + (4 +4) +(4 +4).

Слідом за цим розділом йде невеликий фортепіанний відіграш у тональності *до мажор*, який з'являється як співставлення. Тематична функція переходить до фортепіанної партії, у той час як дізі лише акомпанує йому, прикрашаючи фактуру. За масштабами цей фрагмент становить вісім тактів.

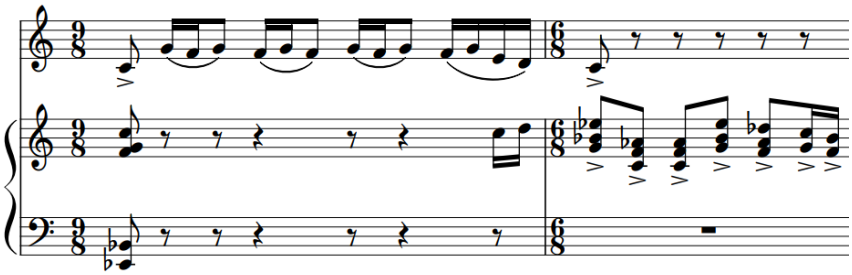
Наступний розділ має розвиваючий характер, адже мелодія дізі нагадує тему з розділу С. Проте вона її не повторює буквально, а огортає в різноманітні оспівування. Протяжна мелодія супроводжується розливами прозорих фортепіанних секстолей, що надає музиці романтичних відтінків. У тональному відношенні основною тональністю розділу С може вважатися *ре мажор*, який виступає на цьому проміжку стабілізуючим фактором.

Новий розділ Allegro починається з такту 108. Зі зміною темпу та тональності відбувається й зміна характеру музики. Вона знову набуває танцювально-гумористичних Приклад Це підкреслюється перемінністю метру майже в кожному такті – 4/4, ¾, 2/4, 3/4 , 10/8, 5/8, 9/8, 8/8, 7/8, 8/8, 4/8, 11/8, 10/8, 8/8, 7/8, 6/8, 5/8, 2/4.

Цікавим з точки зору дуетної взаємодії в цьому розділі є діалог фортепіано та дізі, акцентований дисонуючими політональними співзвуччями у фортепіано (Приклад 3.8).

Приклад 3.8

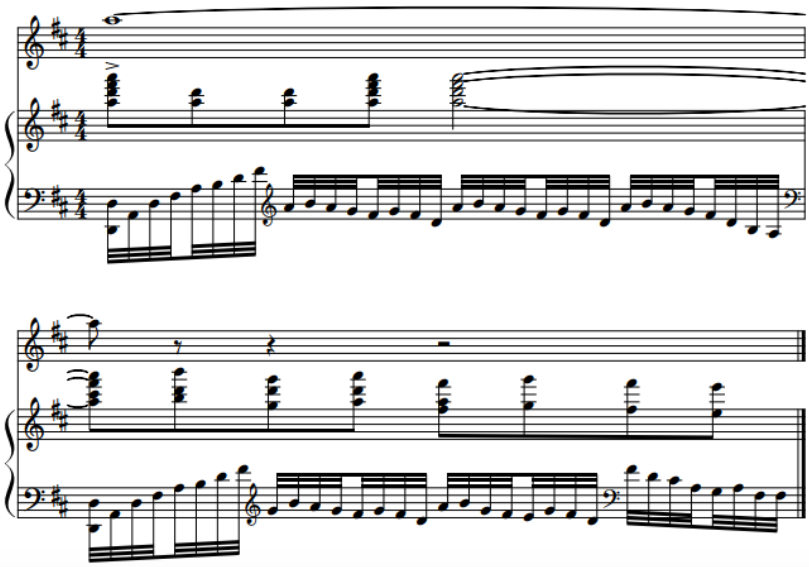
Ван Цзяньмін. Китайське капричіо No.1 «Східне враження». Allegro



Новий розділ *Largo*, що займає всього 15 тактів, звучить у фортепіано в тональності *ре мажор*. Це – кульмінація, яка стилістично дуже нагадує лістівську або навіть рахманінівську фактуру, з розливистими арпеджованими пасажами, дрібними тривалостями та масивними акордами (Приклад 3.9).

Приклад 3.9

Ван Цзяньмін. Китайське капричіо No.1 «Східне враження». Largo

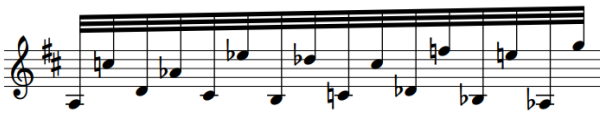


Сольний фрагмент у фортепіано дозволяє повною мірою розкрити можливості європейського інструменту. Цей розділ викликає асоціації із звучанням оркестру *tutti* у концертах для солюючого інструменту з оркестром. Тут домінує динаміка *f* і *ff*, використана велика, насичена фактура (багатозвучні акордові комплекси, широкі пасажі, crescendo) та яскравий тематизм партії.

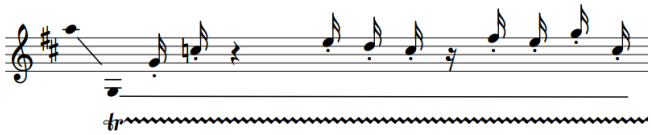
Наступний матеріал – сольна каденція дізі, яка покликана для того, щоб виконавець також міг продемонструвати свої навички володіння інструментом. Каденція виписується композитором та містить достатньо складні виконавські прийоми. Назвемо основні з них:

1) швидкі пасажі (Приклад 3.10);

2) стрибки на широкі інтервали (Приклад 3.11);

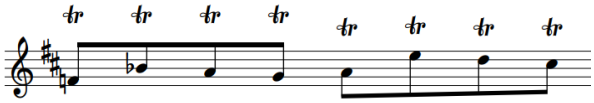


3) трель у сполученні з мелодичними нотами (двоголосся) (Приклад

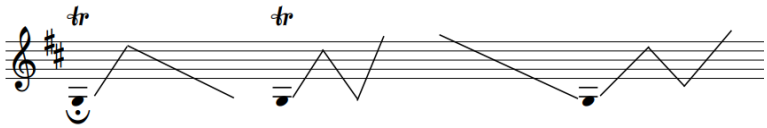


3.12);

4) послідовність трелей (Приклад 3.13);



5) пасажі з глісандо та трелей (Приклад 3.14).



Останній розділ – Presto – реалізований в мажорних ладових відтінках. Він також є дуже віртуозним – дізі на замовкає ані на мить. Її життєствердне *perpetum mobile* «змітає все на своєму шляху». Особливо складними видаються репетиції шістнадцятих з виділенням нот у різних регістрах. Фортепіанна партія також грає шістнадцятими, доповнюючи рух дізі та підкреслюючи окремі долі в тактах дисонуючими співзвуччями, секундами та секундовими акордами. Завершується твір яскравим пасажем дізі до *соль мажорного* септакорду, який ставить фінальну крапку у бурхливому вихорі подій цього твору.

Таким чином, загальна форма твору є послідовністю шести різнохарактерних сегментів, зціплених за допомогою сюїтного принципу, що утворюють цілісну композицію. Схематично це можна представити наступним чином (Таблиця 3.1):

Таблиця 3.1

Будова Китайського капричіо №1 ««Східне враження»

вступ	I розділ	II розділ	III розділ	IV розділ	V розділ	VI Розділ (кода)
Ad Lib.	*Andantino*	*Adagio*	*Lento*	*Allegro*	*Largo+rubato*	*Presto*
Тт. 1–11	Тт. 12–33	Тт.34-66	Тт. 67–107	Тт. 108–209	Тт. 209–234	Тт. 235–286

Капричіо Ван Цзяньміна, як і інші його твори, має типовий темповий план – від повільних темпів до швидких, з «ліричним відступом» перед фінальним епізодом Presto. Характерною є й наявність каденцій у дізі та достатньо великі сольні епізоди у партії фортепіано. Капричіо починається з вільного за темпом імпровізаційного розділу, де фортепіано виконує сонорно-фонічну функцію, створюючи барвисті звучності за допомогою кластерів, глісандо на педалі та інших прийомів. Фортепіано у капричіо Ван

Цзяньміна виконує різні функції, поєднуючи роль акомпаніатора і соліста. Часто воно наслідує звучання традиційних інструментів китайського народного оркестру на кшталт цитри, флейти сяо або ударних, про що свідчать особливості фортепіанної фактури. Наприклад, можна спостерігати в партії фортепіано фактуру, що нагадує піцикато струнно-щипкових китайських інструментів (тт. 34–41, 243–250). Іноді фортепіанна фактура викликає асоціації з гонгом (такти 208–209). Також можна бачити характерну фактуру та діапазон китайської арфи (тт. 87–94). Окремо треба сказати про алеаторичні квадрати в партії фортепіано (тт. 2, 5), або дізі (т.32), які, з одного боку, дають простір для імпровізації, а з іншого – повинні бути чітко узгоджені з інструментом-партнером.

Ван Цзяньмін майже не залишає в партитурі динамічних вказівок. Він виставляє позначення тільки в ключових моментах на початку нового розділу. І саме від фортепіано залежить динамічна крива у кожному розділі. Динаміка також пов’язується безпосередньо з регістровим положенням тем фортепіано та дізі і це варто враховувати при побудові динамічного балансу виконавцями.

Композитор вдається й до поліфонічних прийомів. Проте це не класична поліфонія в європейському розумінні. Іноді фортепіано отримує можливість виконати власну тему паралельно з дізі, утворюючи таким чином контрапунктичний дует, побудований на основі підголоскової поліфонії. Так, у тактах 25–30 учасникам дуету необхідно звернути увагу на досягнення звукової рівноваги, визначаючи провідну партію, адже головним інструментом тут виявляється фортепіано, а дізі звучить на другому плані, вплітаючись у музичну канву окремими підголосками.

З погляду ансамблю цікаво використання прийому імітації партії фортепіано (тт. 78–83). Кожна фраза соліста не точно імітується у партії акомпанементу. Отже початок кожної імітації необхідно зробити рельєфнішим, щоб підкреслити діалог між інструментами.

Інколи Ван Цзяньмін змінює місцями функції учасників ансамблю і фортепіано стає солістом, а дізі – акомпануючим інструментом. Це яскраво чутно у тактах 87–95. В оркестровій версії цей фрагмент звучить дуже колоритно завдяки тому, що мелодична партія відається китайському органу – шен. Серед великої кількості інтерпретацій Капричіо Ван Цзяньміна вкажемо записи відомих китайських виконавців:

1) дізі Хан Хуейхуей (Han Huihui) та фортепіано Сюн Чжуанчжуан (Xiong Zhuangzhuang)[37];
2) дізі Кан Цзихань Гоінь (Kang Zihan Guoyin)[38];
3) дізі Луо Цзин (Luo Jing)[39]
4) дізі Хан Чженьюй (Han Zhengyu)[40];
5) дізі Чжан Цзіньцзі (Zhang Jingjie) та фортепіано Чжоу Чженьї (Zhou Zhengyi)[41].

Така популярність твору підкреслює його художню цінність та значущість в рамках китайської музики. Кожна з інтерпретацій виявляє свої індивідуальні риси, проте всі вони демонструють вільний підхід до трактування темпоритмічної складової твору та мелодичну розкутість (проявляється у додаванні прикрас), що може вважатися типовою стильовою рисою китайських виконавців дуетів для дізі та фортепіано.

3.2 Специфіка дуетів для дізі та фортепіано в творчості композиторів-виконавців

Суттєва частина сучасного академічного репертуару для дізі створена самими виконавцями. Досконале знання специфіки інструменту, розуміння композиційних законів та природній талант таких митців забезпечує появу

[37] «Східне враження». URL: https://www.bilibili.com/video/BV1iD4y1M7wM/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.-1 (Дата звернення 23.06.2023)
[38] «Східне враження». URL: https://www.bilibili.com/video/BV1Rg41197mZ/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.-1 (Дата звернення 23.06.2023)
[39] «Східне враження». URL: https://www.bilibili.com/video/BV1n64y1R7EF/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.-1 (Дата звернення 23.06.2023)
[40] https://www.bilibili.com/video/BV1E44y1W7mF/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.3 (Дата звернення 23.06.2023)
[41] https://www.bilibili.com/video/BV1pB4y1y7Jk/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.7 (Дата звернення 23.06.2023)

оригінальних віртуозних опусів, які користуються популярністю на китайській сцені.

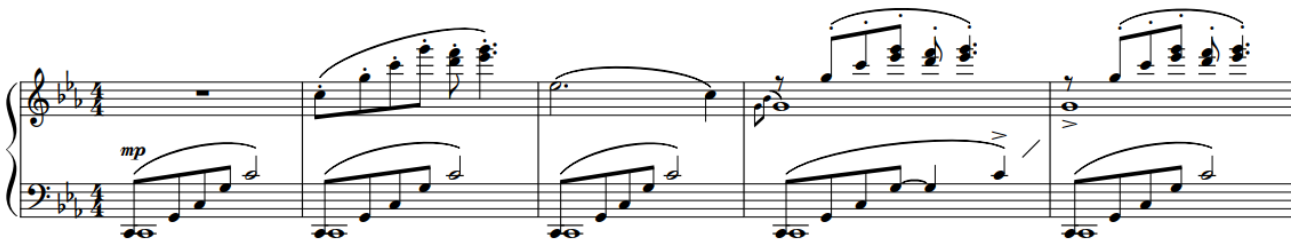
Показовою є п’єса **«Повернення ластівки» (Return of Swallow)** для дуету дізі з фортепіано, написана китайським виконавцем та композитором Ван Цихенем (Wang Ciheng). Він є основним солістом і керівником секції духових інструментів Центрального китайського оркестру китайської музики у Пекіні. Ван Цихен грає на різних духових інструментах – сяо, баву, хулусі, сюнь, окарині та пише музику для них, яку виконують як у супроводі оркестру, так і фортепіано.

Натхненням для створення «Повернення ластівки» стала пісня «Silk-Washing Stream», написана Янь Шу (Yan Shu) за часів Північної Династії Сун. Ця яскрава пісня розповідає про весну, коли життя починає розквітати і повертаються ластівки. Це – пісня про надію людей на краще життя.

Починається твір традиційно – невеликим вступом фортепіано, який налаштовує на споглядальний лад та встановлює тональний центр – *до мінор.* Разом з цим, інтервальні відношення між звуками в мелодії виявляють зв’язок з пентатонікою (Приклад 3.15).

Приклад 3.15

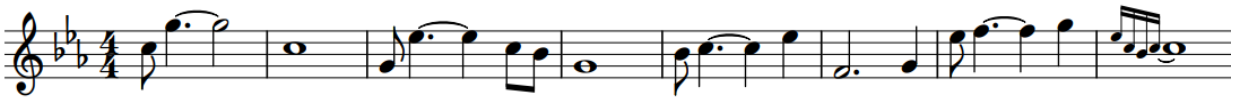
Ван Цихен. «Повернення ластівки», вступ



Після вступу звучить основна тема у дізі. Вона написана у повільному темпі, розгортається дуже неспішно та протяжно, має в своїй інтервальній структурі широкі стрибки на початку фраз, що додає їй повітряності (Приклад 3.16).

Приклад 3.16

Ван Цихен. «Повернення ластівки», тема дізі



Структура теми – квадратна (8 тактів). Вона містить й елементи репрезентативної музики, до яких можна додати імітацію співу птаха між темою та її повторенням (8 тактів). Наступний квадрат – це розвиток інтонацій першої теми як в гармонічному, так мелодичному планах.

Другий розділ твору – активний та жвавий. Він простягається на 20 тактів, в яких флейта займає лідируючу позицію. Після проведення теми лунає її варіант (22 такти). Середній розділ «Повернення ластівки» має віртуозний характер. Виконавець на дізі тут демонструє широку палітру технічних можливостей інструменту.

Нарешті третій розділ – тематична реприза. Повертається основна тема та встановлюється первісний філософсько-споглядальний настрій.

Для порівняння з інтерпретацією дуету у виконанні Дін Сяокуя (Ding Xiaokui)[42] було цікаво співставити авторську версію твору з оркестром традиційних народних інструментів[43]. Звичайно, що оркестровий супровід має більше тембрових можливостей. Так, починається твір зі звучання дзвіночків, марімби та китайського шена, малюючи просторовий пейзаж десь в китайській долині. У подальшому, коли підключається соло дізі, оркестрові партії набувають функції акомпанементу, гармонічної підтримки, що співпадає з ефектом, який досягається фортепіано. Тому принципової різниці між версією з фортепіано та оркестром майже немає.

Звичайно виконання солістів також різняться. Звучання Дін Сяокуя – більш дзінке та яскраве. Він грає енергійніше та легше. Водночас Ван

[42] «Повернення ластівки». URL : https://www.youtube.com/watch?v=MtAVHudNBZk (Дата звернення 23.06.2023)

[43] «Повернення ластівки». URL : https://www.youtube.com/watch?v=qNsuGilSckI (Дата звернення 23.06.2023)

Цихену вдається досягти більшої тембрової різнобарвності в рамках кожного окремого звуку. Він створює майже невловиме вібрато, яке насичує звучання додатковими обертонами та дещо змінює загальний тембровий баланс.

Цікаво порівняти як виконавці зображують спів птаха – трель у Дін Сяокуя дзвінка та легка, проте однорідна за звучанням. У той же час Ван Цихен знижує звук в кінці цього елементу, створюючи ефект просторової реверберації, викривлення звучання при віддалені. Його підхід здається більш вільним та колористичним.

Рухливий другий розділ в оркестровій версії інструментований дуже яскраво. Важливу роль відіграють ударні та духові інструменти, які вносять додаткових фарб. Особливо явно це стає, коли тема ненадовго (4 такти) переходить до партії оркестру. В цьому випадку фортепіанна партія, на жаль, програє за тембровими характеристиками, звучить менш яскраво та національно нейтрально. Різняться й манери виконання солістів – Дін Сяокуй використовує багато фрулато, у той час як Ван Цихен грає без нього, вдаючись до більш рівного звуку. Проте у подальшому, коли тема дізі накладається на *tutti* оркестру, соліст в оркестровому варіанті ніби розчиняється у такому різноманітті тембрів та фарб, і тому фортепіанна версія тембрально і фактурно звучить більш розмежовано та збалансовано.

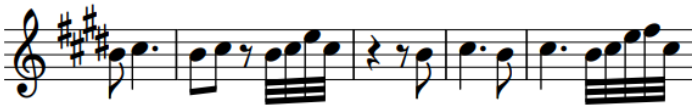
У репризному проведенні у фортепіанній партії зроблена спроба відтворення звучання різних інструментів – ерху, духових, що додає версії яскравості по відношенню до експозиційного розділу. Порівнюючи виконання солістів, можна зазначити, що інтерпретація Ван Цихеня більш вільна, розлога з імпровізаційним характером. Це цілком відображується у таймінгу – 8 хвилин у Ван Цихена проти 6.37 у Дін Сяокуя. Дін Сяокуй, у свою чергу, виконує твір дуже чисто та акуратно, стримано поводячи себе у повільних фрагментах форми, і блискуче відтворюючи технічно віртуозні розділи, які потребують високого рівня майстерності.

Дуже цікавою та незвичною є п’єса **«Encounter»** («Зустріч»), написана у співавторстві Чжан Вейляна з композитором Гао Вейцзе (Gao Weijie). Твір

«Encounter» вирізняється оригінальністю і своєрідністю у трактуванні тембру традиційного інструменту та його поєднанням з фортепіано[44]. Композиція опусу складається з трьох частин – рухливої першої, повільної другої та репризи. Перша частина побудована на варіюванні висхідної безпівтонової мелодичної фрази, яка постійно обертається як в партії дізі, так і в партії фортепіано. Основна тема має мажорний ладовий відтінок (*мі мажор*) та гострий синкопований ритм, що надає їй грайливого відтінку. Починає частину фортепіано, з інтонації *сі–до дієз–мі*, яку підхоплює дізі та поступово розвиває, починаючи з першої великої секунди та повторюючи її декілька разів. На фоні остинато *сі – до дієз* звучить тема флейти, яка також виростає з цієї секунди. Вона поступово «розкручується» у висхідному напрямку та починає нагадувати імпровізаційні награши народних музикантів. Завдяки постійним повторенням цей розділ отримує ознаки мінімалістичної композиції (Рис 3.17).

Приклад 3.17

Гао Вейцзе, Чжан Вейлян. «Encounter», початок



Ця ситуація не є випадковою, адже Гао Вейцзе є композитором-експериментатором, який багато зробив для китайської прогресивної академічної музики. Авангардна спрямованість у творі «Encounter» позначається у тому, що музична мова його першого розділу виявляється дуже простою по відношенню до задіяного матеріалу.

Композитори також використовують репетитивну техніку, яка змикається з принципом адитивного нарощування статичних мотивних мікроструктур. Разом з тим, в першій частині немає прямої повторності, характерної для репетитивної техніки, проте відзначається постійне

[44] Серед виконавських інтерпретацій було обрано версію Чжан Вейляна (Zhang Weiliang) з піаністкою Цзинь Цзюецзяо у 2021 році : https://www.youtube.com/watch?v=3__sNME4MnM (Дата звернення 23.06.2023).

повернення до вихідної теми та її обертання. Таким чином принцип репетитивної повторності зливається з принципом варіантного перетворення та поліфонічного розгортання. Це проявляється у тому, що вихідний мотив, повторюючись декілька разів, розвивається у непрогнозованому напрямку, демонструючи щоразу інакший звуковий об'єм (адицію). Водночас фіксуються й такі прийоми роботи з паттерном, як обернення та дзеркальне відображення по вертикалі.

Перший розділ привертає увагу також й ознаками джазової стилістики. Це проявляється у використанні гострого синкопованого ритму як в партії соліста, так й в акомпанементі завдяки ефектним дисонантним співзвуччям з доданими тонами у фортепіано, що нагадують джазові гармонії. Окрім того, важливу роль в цьому відіграють також акценти в партії дізі, які розташовуються неначе випадково, поза метричною сіткою, додаючи музиці грайливого, граціозного відтінку та джазового забарвлення.

Дуже цікавим є реалізація доволі паритетного ансамблевого співвідношення між дізі та фортепіано. Партія фортепіано містить цементуючий мотивний зворот, який повторюється багато разів. Водночас це не просто акомпанемент. Фортепіано та дізі то вільно обмінюються репліками, то об'єднуються в спільному русі. Проте утворений спільними зусиллями звуковий простір не має тональної визначеності. Форма, яка складається в рамках першого розділу, також своєрідна та може бути позначена схемою aa1b, де критерієм відокремлення розділів стає повторення (розділи a та a1) або фактурна зміна (b).

Середній розділ – більш спокійний за темпом та делікатний за характером звучання. В його основі – пентатоніка, доповнена граціозними гармонічними зворотами та синкопованими ритмами. Особливістю другого розділу є використання різноманітних виконавських прийомів гри на дізі. Серед них – глісандо, фрулато, різкі динамічні зміни, стрибки. За загальною формою – цей розділ містить два структурних підрозділи, відокремлених цікавим кадансам з фрулато дізі у низькому регістрі.

Взагалі внутрішня структура середини п’єси обумовлена ідеєю розгортання. Музика примхлива, містить багато стрибків в партії солюючого інструменту, що нагадує пуантилістичну техніку. У цьому розділі партія фортепіано виконує переважно акомпануючу роль та лише зрідка «договорює» фрази соліста. Середній розділ «Encounter» відсилає слухачів до сцен традиційних вистав китайського театру, в яких відносини між учасниками дійства оповиті завісою певної недомовленості та символічності. У репризі повертається тема першого розділу твору. Вона скорочена до одного проведення, але в кінці композитор додає заключення, основою якого є стрімкий висхідний пасаж дізі та заключні акорди фортепіано.

У виконанні Чжан Вейляна та піаністки Цзинь Цзюецзяо п’єса «Encounter» звучить надзвичайно характеристично. Виконавцям вдалося побудувати стрункий ансамбль з неконфліктними, проте контрастними розділами. Відчувається висока стилістична культура та творча індивідуальність виконавців. Роль фортепіано не вичерпується тільки акомпануючою функцією, адже попри відсутність рельєфної мелодичної лінії воно «задає тон» музичному висловлюванню, підтримує ритм та формує цілісний гармонічний фон. Проте звичайно, що в ансамблі особливо виділяється роль дізі у виконанні самого майстра. Його інтерпретація характеризується яскравою творчою індивідуальністю. Прочитання нотного тексту є переконливим, кожний розділ «Encounter» наділяється окремою образною характеристикою, що проявляється не тільки у зміні параметрів музичної композиції, але й у різних якостях звуку – легкому та грайливому у першому розділі та ліричному та протяжному у другому. Автор безумовно поводить себе на сцені дуже вільно, проявляючи артистичний темперамент та харизму. Чжан Вейлян демонструє віртуозну свободу, зокрема й у використанні різних виконавських прийомів, які відповідають стилістиці твору та особливостям його інструменту.

Дует виконавців розуміє та тонко відчуває стилістичні особливості твору, в якому окрім традиційної китайської музичної мови сполучаються

особливості європейської неакадемічної стилістики – джазу та естрадно-танцювальної музики. Водночас, особливо у середньому розділі, виконавці зберігають умовність театральної ситуації, характерної для китайського традиційного театру, досягаючи майже зримих образів.

Чжан Вейлян та Цзинь Цзюецзяо з розумінням підходять і до реалізації форми твору. Загальна архітектоніка «Encounter» вибудовується через контраст-співставлення на межі крайніх розділів та середини, що проявляється у темпі, характері звуковидобування, якості штрихів. Внутрішня будова кожного з розділів підпорядковується феномену циклічності – коли структурні елементи повторюються без відчутних змін на кшталт драматизації або перетворення. Це певним чином відображає й особливості програмного заголовку п'єси. В ній вимальовуються ознаки послідовної або сюжетної програмності.

Інший твір – **«Пливуть хмари і тече вода» («Floating Clouds and Flowing Water»**) для дізі та фортепіано – також написаний Чжан Вейляном у співавторстві з композитором Гао Вейцзе і базується на інтонаціях кантонської музики.

П'єса «Пливуть хмари і тече вода» складається з двох розділів, контрастних у темповому та образному відношенні. Композитори дотримуються традицій європейської музики, проте у творі відчувається спроба відтворення імпровізаційного колориту китайської національної музики. Це проявляється власне у будові теми, особливостях фактурної організації, ритмічній складовій тексту.

Окремо зупинимося на трактуванні програмного заголовку. Хмаринки або туман в китайському містичному світобаченні – це первинний феномен, межа всякого бачення. Хмари, що пливуть (floating clouds) – це алегорія життєвого шляху та легкості просвітленого духу. Водночас – це низка звершень земного буття. Вода також є важливою категорією китайської філософії. Осмислення образу води в китайській культурі базується на ідеї її безформності та здатності змінюватись залежно від зовнішніх обставин. Вода

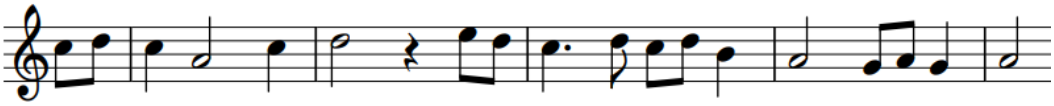
може виступати як руйнівним початком, так і творцем. Це – джерело життя та родючості.

Починається твір з невеличкого вступу, поданому в імпресіоністичному ключі. На тлі витриманих нот дізі звучить арпеджована послідовність ряду обернень септакордів у фортепіано (малий мажорний секундакорд, малий зі зменшеним терцквартакордом, малий мінорний терцквартакорд), що нагадують сторінки з фортепіанної музики Дебюссі. Фонізм та колористичність акордів в цьому вступі висуваються на перший план, у той час як їхнє функціональне навантаження стирається. Однак імпресіоністична тенденція у подальшому не зберігається.

Перша тема твору – лірична та споглядальна. Контури окремих мелодичних зворотів п'єси нагадують пентатоніку, хоча у гармонічному відношенні тема вписується у тональність з розвинутою системою відхилень у споріднені висоти (Приклад 3.18).

Приклад 3.18

«Пливуть хмари і тече вода», перша тема



Ю. Холопов [150] відносить китайську ладову структуру до типу інтервальних систем «терцієвої суміжності», що усвідомлюється як модальне явище. Проте у творах сучасних композиторів при збереженні пентатонних інтонацій використовуються й більш об'ємні лади, які утворюються внаслідок розширення ангемітонної пентатоніки, до якої включаються додаткові тони. І такий процес в сучасній китайській музиці вже може вважатися тенденціональним, таким, що свідчить про змішування елементів китайської та європейської ладових систем.

Розпочинається твір у тональності *ля мінор*, проте невдовзі він модулює в *ре мінор*, з поверненням невдовзі до *ля мінору*. І все це відбувається на тлі пентатонічного ладового «флеру». Звичайно, що перехід

до нової опори не може вважатися функціональним. Відбувається неначе балансування між тоніками двох звукорядів, які лежать на відстані кварти (квінти) – *ля-ре.* Це нагадує принципи домінантового ладу, характерного, наприклад, для іспанської музики, або різновид змінного ладу, який характеризується двоїстістю головного устою.

Відхилення та переходи до інших тональностей, які зустрічаються у подальшому, дуже цікаві. Це – або мелодичні модуляції, коли поява нової висоти обумовлюється рухом мелодії, або так звані «капельмейстерські» модуляції, коли перехід до нової висоти позначається лише одним акордом – домінантою нової тональності з розв'язанням у нову тоніку, що безумовно виступає показником «спрощення» музичної мови твору.

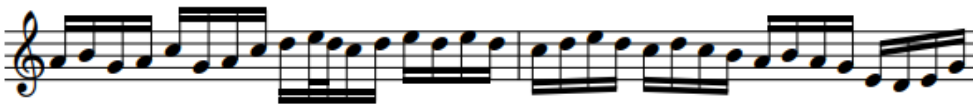
Роль фортепіано у першому розділі – це підтримка (у тому числі гармонічна) теми дізі. Воно звучить дуже прозоро та не заважає вільному руху мелодії. Інколи фортепіано договорює фрази дізі, проте майже ніколи не виходить на передній план.

Форма першого розділу укладається у тричастинну структуру (aba), де кожний з підрозділів відокремлюється один від одного фортепіанними ритурнелями. Проте всі три підрозділи не складають контрасту, а середній розділ є логічним продовженням першого. Реприза починається аналогічно до першого розділу, за виключенням того, що дізі звучить октавою вище, проте повторення не є точним і тема розвивається за власним сценарієм.

Другий великий розділ п'єси – швидкий та віртуозний. Він також звучить у тональності *ре мінор – ля мінор*, як і перший розділ. Партія дізі не зупиняється протягом частини ані на мить (Приклад 3.19).

Приклад 3.19

«Пливуть хмари і тече вода», друга тема



Чжан Вейлян дуже майстерно розподіляє дихання, беручи його майже непомітно. При цьому йому вдається вибудувати яскраві крещендуючі злети та кульмінації. Зважаючи, що фактура дізі насичена загальними формами руху, основна тема звучить в партії фортепіано, а отже воно починає виконувати не акомпануючу, а тематично активну функцію.

За композиційними особливостями другий розділ не можна поділити на структурні одиниці. Тут є повтори окремих фраз, проте скріплюючим фактором стає саме тема дізі, яка не припиняє руху, стираючи тим самим межі структурних одиниць. Можна говорити скоріше про наявність декількох хвиль розвитку, що пов'язано з повторенням фраз або зміною регістрів та фактури. Спочатку тема розташовується достатньо низько в партії фортепіано і лише в середині розділу вона «проявляється» у верхньому регістрі, потім знову поринає в нижні шари музичної фактури. Такий звукопис не випадковий, адже, не слід забувати, що програмний заголовок пов'язаний із стихією води, а отже відсилає до репрезентативної музики.

У масштабному відношенні два розділи не виявляються рівнозначними. Перший розділ звучить п'ять з половиною хвилин, у той час як другий – дві. Проте таку невідповідність частково компенсує швидкий темп, адже подієва щільність другого розділу виявляється значно вищою, а отже і її протяжність – достатньою.

Як бачимо на прикладі розглянутих творів, в основі китайських музичних форм відбувається поєднання двох різнохарактерних розділів, які протиставляються в рамках єдності. Як зазначає багато дослідників, основою традиційної китайської музики є мелодія, яка виступає головним чинником у передачі почуттів та різних емоцій. Сяньлян Чжан [144] зазначає, що характерною рисою музичного мислення китайців є пошук золотої середини та безпристрасності. Саме тому мелодія отримує плавний малюнок, в ній відсутні стрибки або різкі ходи.

З формою відбувається те ж саме. Слідуючи закономірностям розвитку, композиційно твори виявляються вельми одноманітними. Основною

стратегією є створення теми та її варіантів з імпровізаційним характером, в яких може змінюватися ритм або темп. В музиці немає драматичного конфлікту на кшталт європейських романтичних традицій письма. В китайській музиці бачимо протиставлення характерів, тембрів, темпів, тональностей, емоцій, голосів, частин, фраз або мотивів. «Для митців чуттєві переживання та естетичний досвід, винесені з практичної музичної діяльності, здаються дуже важливими, – стверджує Сяньлян Чжан. – Вони можуть стати джерелом натхнення, але водночас складовою їх естетичної психіки. У процесі творчості автори під впливом власного художнього мислення усвідомлено чи несвідомо запозичують музичну мову та засоби виразності для того, щоб додати чуттєві переживання у художній твір, тим самим висловлюючи у ньому деякі музичні риси» [144, с. 95].

Дуже влучним є на наш погляд порівняння особливостей музичної композиції китайських композиторів з методом китайського живопису та матеріалами, що використовуються в ній – пензликом, тушшю і папером, зробленого Сяньлян Чжаном [144]. Дійсно, туш, зважаючи на її властивості, не можна наносити шарами на китайський папір. Вона навіть не дозволяє наносити коригування. Це призвело до появи розмаїття ліній та їх комбінацій, динаміки та інших художньо-виразних засобів, не атрибутивних європейському живопису. У китайському образотворчому мистецтві не застосовуються об’єм та форми, тіні, не дотримуються пропорції, а кольори не мають виразності. Вони монохромні чи представляють собою лінійний малюнок.

Аналогічно до цього п’єса «Пливуть хмари і тече вода» Чжан Вейляна та Гао Вейцзе побудована неначе в одній площині, одним крупним штрихом. Мелодії – плавні, без суттєвих контрастів, основними подіями стають переходи музики від повільного до стрімкого темпу, від прямого до звивистого типу руху тощо.

Тип взаємодії фортепіано та дізі можна охарактеризувати як паралелізм та доповнення. Аналізуючи цей твір, бачимо, що фортепіано не

протиставляється мелодичній лінії дізі. Амплітуда його значень наближається до паралельної взаємодії з дізі або навіть його контрастному сполученню. Твір характеризується високим ступенем тематичної та інтонаційно-тембрової автономності партії дізі при загальній дуже високій діалогічності висловлювання. У фортепіанній партії «Floating Clouds and Flowing Water» сполучаються різні ролі фортепіано, серед яких: координуюча, функція загального «інтонаційного знаменника», гармонічної підтримки та структуруючого компонента. Також не можна оминути стороною таку функцію фортепіано як репрезентативну. Вже з перших тактів фортепіано розташовує смислові кордони. Це не стільки гармонічне налаштування, скільки своєрідний мальовничо-імпресіоністичний епіграф, який позначає основну думку твору та дає поштовх для подальшого розвитку. Фортепіано створює відповідну атмосферу, яка передує появі основного тематичного матеріалу. Фортепіанні засоби, які використовуються у «Пливуть хмари і тече вода» – це арпеджіо на початку, що створюють гармонічний фон, та тонке динамічне й темброве нюансування.

Функція розділення та об’єднання дуже чітко прослідковується на межах розділів та підрозділів, адже партія фортепіано відокремлює структурні елементи твору. Особливо показовим це стає, зважаючи на мелодико-гармонічні особливості твору, в якому немає традиційних кадансів або звичних для західного слухача композиційних рамок.

Не менш цікавим твором є дует фортепіано з дізі «Весняний приплив» (**«Spring Tide»)** (Liu Xijin) Лю Сіцсінь, виконаний також Чжан Вейляном.

«Весняний приплив» – один з популярних опусів Лю Сіцсіня для дуету фортепіано та китайської традиційної флейти дізі. В ньому віддзеркалилися як традиції китайської музики, так і риси європейського інструменталізму. Це особливим чином проявляється у гармонічному плані та на рівні побудови форми.

Дослівно у перекладі «Spring Tide» – «весняний приплив», або «королівський приплив». Відомо, що океанські припливи на Землі

контролюються силою тяжіння Місяця та Сонця: на припливи та відпливи впливають річні та місячні орбіти цих тіл. З фазами місяця і пов'язані весняні припливи. Вони відбуваються на молодий або повний місяць, а отже весняний приплив відбувається двічі на місяць. Весняний приплив – це історичний термін, який зазвичай помилково сприймають як посилання на сезон весни. Насправді це не має відношення до весни, тому що воно відбувається цілий рік, у всі пори року. Цивілізація Китаю формувалася в долинах річок та міжріччях Хуанхе та Янцзи, а сам ареал країни межує з водами Індійського та Тихого океанів. Тому не дивно, що припливи завжди мали важливий сенс для країни. Не випадково в китайській міфології існує навіть окремий бог, який слідкував за припливами в упорядкованому космосі. Його ім'я – У Цзи Юй. І саме ідея водної стихії дуже рельєфно втілена у п'єсі Лю Сіцсіня.

Загальна форма «Весняний приплив» – тричастинна репризна, що вміщується у схему (aba). Починається твір невеликим імпровізаційним вступом, що можна вважати тенденційною рисою такого роду композицій. Відкривають п'єсу квартові ходи фортепіано, які нагадують краплі на воді, на кшталт живописних імпресіоністичних замальовок. Ці ходи виростають з умов мажорної пентатоніки, проте створюють не стільки гармонічний, скільки сонорний ефект. Після цього вступає дізі, партія якої насичена прикрасами – форшлагами, трелями, вільними обігруваннями окремих співзвучь тощо. Імпровізаційний характер розділу підкреслений вільним ритмічним малюнком в партії дізі, темповими відхиленнями та нерівномірною пульсацією. Перший розділ, що звучить у тональності *до мажор*, за формою представляє ряд декількох фрагментів.

Гармонічний план цього розділу вкладається в натуральний мажор, проте інтонаційно в мелодії дізі звучить пентатоніка. Акордова схема першого розділу може бути представлена наступним чином (редукція):

C-a-C-G-a-C-F-D-E-C-a-C – G-a-D-G-e-G-e-G-a-G-e-G – C-a-C-a-H-E-a-F-G-C-G – C-G-C-G-C (кода)

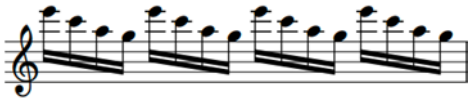
У тонально-гармонічному відношенні складається тричастинна форма з розвиваючою серединою в домінантовій тональності. Проте в тематичному плані реприза не відбувається – сполучаються три «секції», які розвивають вихідну пентатонічну гармонічну ідею. Перша секція займає 10 тактів та складається з двох речень (4+6), що завершуються тонікою *до мажору*.

Другий розділ починається з тональності домінанти. Він не відрізняється за характером значною мірою від першого розділу та представляє собою розвиток інтонаційних ідей першого.

Наступна секція форми – це повернення до *до мажору* в новому фактурному варіанті – арпеджіо дізі та діалог дізі з фортепіано. В цьому розділі задіяні акорди першого ступеня спорідненості основної тональності, які утворюють схожу на перемінну мажоро-мінорну ладову конструкцію. Акорди плавно зміщуються, змінюючи мажор на мінор та навпаки, проте скріплюючою ланкою в цьому нестабільному гармонічному процесі стає мелодичний патерн, що звучить у високому регістрі в партії фортепіано та нагадує рух води (Приклад 3.20).

Приклад 3.20

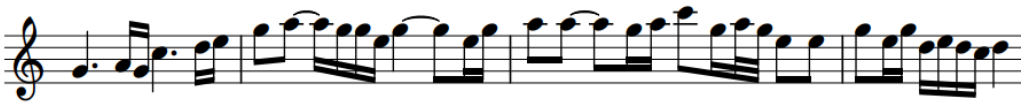
Лю Сіцсінь «Весняний приплив», фрагмент партії фортепіано 1 розділу



Ця фраза з одного боку не містить півтонів та представляє собою верхню частину мажорного пентатонічного звукоряду, а з іншого – об’єднує декілька функцій – тоніку, тризвук VI ступеня, субдомінанту та домінанту. Тема дізі також національно своєрідна, адже виявляє пентатоніку у горизонтальній площині (Приклад 3.21).

Приклад 3.21

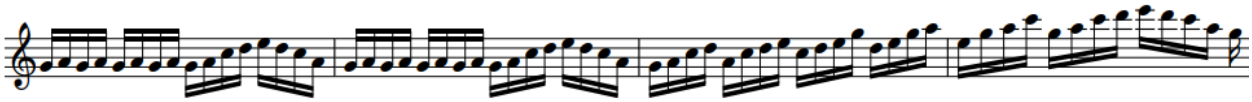
Лю Сіцсінь «Весняний приплив», тема першого розділу



Перший та другий розділи сполучаються невеликою імпровізаційною каденцією дізі, сповнену трелями у високому регістрі, після чого настає жвавий другий розділ. В ньому ніби змальований момент припливу: музика починає вирувати, з'являються синкопи, яскраві гармонічні сплески. Партія фортепіано також наповнюється широкими пасажами, які нагадують рух води. Другий розділ аналогічно до першого складається з ряду секцій, різних за фактурним оформленням, проте скріплених модусом мажорної пентатоніки. Частина достатньо віртуозна – як завдяки швидкому темпу, так і внаслідок використання різних технічно складних прийомів гри на флейті (Приклад 3.21).

Приклад 3.21

Лю Сіцсінь «Весняний приплив», тема першого розділу



У репризному розділі повертається перша тема, яка символізує циклічність природніх процесів. Рух музики сповільнюється, проте гармонія змінюється незначним чином: додаються акорди, які виводять за межі діатоніки. Скорочуються і масштаби цього розділу: звучить тільки перша секція, яка недостатньо врівноважує архітектоніку масштабної першої частини. Отже формою другого плану можна вважати двочастинну форму з контрастними частинами та кодою-репризою, що в цілому є типовим для китайської інструментальної музики фреймом.

Цікавим здається особливий тип контрасту між розділами «S Весняний приплив». Тут не відбувається образних зсувів, що можуть вести за собою зрушення в тонально-гармонічному плані. Навпаки, композитор неначе занурює слухача в межі єдиної водної стихії, яка демонструється з різних боків – і як спокійна, і як бурхлива, неначе інь та янь. В цьому допомагає особливий ладовий стан пентатоніки, яка має одночасно і мажорний, і мінорний відтінок.

Твір для дізі та фортепіано «Весняний приплив» Чжан Вейлян виконав разом з піаністкою Цзинь Цзюецзяо (Jin Yuejiao) у 2022 році[45]. Виконання відзначається надзвичайною легкістю та професіоналізмом. Чжан Вейлян демонструє свою майстерність у володінні динамічної градації звуку та тонкому відчутті метроритму. Його інтерпретація є колористичною та емоційною. Виконавець дуже яскраво позначає темброву різницю між різними розділами та частинами п'єси. У першому розділі Чжан Вейляну вдається створити образ «безкінечної» мелодії, навіть незважаючи на паузи. Мелодичні фрази змикаються на тембровому рівні, утворюючи єдиний звуковий простір.

Виконавцю у «Весняний приплив» вдалося продемонструвати основні риси китайського стилю гри на дізі, який можна характеризувати як колористично-пейзажний. Основним засобом виразності у таких творах є тембр, завдяки якому формується музична драматургія. Виконавець дуже вміло користується диханням, яке само по собі стає важливим засобом виразності, адже допомагає утворювати якісний звук. Звичайно, що дізі не настільки технічно досконала, як, наприклад флейта Бьома, механізм якої дозволяє досягати рівності всіх регістрів, однак технічна майстерність Чжан Вейляна допомагає у достатній мірі продемонструвати всі можливості інструмента. Твір затребує від виконавця не тільки віртуозності у технічному відношенні, але й легкості та барвистості звукової палітри. Технічність п'єси стає базою для адекватного відображення її образного змісту.

Окремої уваги заслуговує ансамблева взаємодія фортепіано та дізі. Чжан Вейляну та Цзинь Цзюецзяо вдається вибудувати збалансований ансамбль. Кожний з митців узгоджує характер проведення своєї партії з творчими інтенціями партнера, що обумовлює стрункість виконання в цілому. Зважаючи на наявність різних ансамблевих типів, в цьому випадку формується так званий колегіальний або паритетний тип ансамблю, в якому

[45] Весняний приплив. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_bhnAHQsMRk (Дата звернення 23.06.2023)

партнери мають можливості реалізувати свій потенціал. Чжан Вейлян та Цзинь Цзюецзяо розуміють художній замисел твору та його стилістичні особливості, формують єдиний музичний потік в сумі темпів, динаміки та штрихів. Учасники ансамблю, спираючись на особливості фактури твору, чітко визначають роль та значення партії, яку вони виконують в кожний момент часу. Їхня ансамблева взаємодія характеризується чіткою координацією, яка пов'язана з ритмічною стійкістю, динамічною рівновагою, узгодженістю, рівністю фразування тощо.

3.3 Дуети для дізі та фортепіано молодих композиторів Китаю – нова віха ансамблевої творчості

Розвиток китайського ансамблевого мистецтва в XXI столітті характеризується багатовекторністю творчих процесів. З одного боку, композитори старшого покоління (Чжан Вейлян, Ван Цихан та інші) продовжують втілювати у своїй творчості ідеї, які утверджують національну своєрідність такої музики. Серед найбільш значущих інтенцій в сфері дуетів дізі з фортепіано, закладених митцями останньої чверті XX століття та композиторами-виконавцями, можна назвати:

- адаптацію західних жанрів;
- введення нових прийомів гри;
- поетизацію музичної мови за рахунок використання програми;
- звернення до фольклорних витоків в якості моделей композиторської творчості.

У 2000–2010-х роках виникає нова хвиля композиторського інтересу до дізі, пов'язана з творчістю молодих авторів. В. дуетах дізі з фортепіано цього періоду китайські композитори, продовжуючи вищевказані тенденції, намагаються відобразити більш загальні риси музики нового часу – прагнення до універсалізації музичної мови в контексті світових глобалізаційних творчих процесів. Серед композиторів XXI століття треба виділити Ван Даньхунь та Лі Бочана, дуети для дізі та фортепіано яких також

побудовані на національній китайській ідеоматиці, змішаній з жанрово-стильовими моделями західного світу та доповненій власними стильовими «знахідками».

3.3.1 «Ель Кондор Паса» Ван Даньхунь як приклад мультикультурних взаємодій в жанровому полі дуетів для дізі та фортепіано

Важливим показником нових творчих інтенцій сучасних композиторів Китаю у сфері камерно-інструментальної творчості стає вихід за рамки традиційної китайської мелодики та звернення до фольклору інших країн. «Ель Кондор Паса» Ван Даньхунь у цьому контексті привертає особливу аналітичну увагу, адже композиторці вдалося активізувати впізнаванні риси інонаціональної пісні та наблизити її до звучання китайської музики.

«Ель Кондор Паса» – це традиційна перуанська народна пісня, занесена до Всесвітньої культурної спадщини. Також «Ель Кондор Паса» є оркестровою версією музичної п’єси з однойменної сарсуели (специфічного жанру перуанської театральної постановки) перуанського композитора Даніеля Аломії Роблеса, написаної у 1913 році на основі традиційної музики Анд. «Ель Кондор Паса» стала також тематичною основою дуету для дізі та фортепіано китайської композиторки Ван Даньхун, якій вдалося стерти кордони між національною своєрідністю перуанської та китайської музики, створивши інтернаціональну композицію.

У 1913 році, коли була створена п’єса Роблеса, фольклорні мелодії та ритми використовувалися в композиторській творчості по-різному, але в цілому спостерігалася тенденція запозичення окремих зразків народної музики та включення їх до контексту концертного твору без глибинного проникнення до генетичного коду першоджерела. У давньому фольклорі Перу головними були сольні ліричні пісні жанру араві, які відрізнялися значною мелодичною виразністю, майстерністю віршування, а також танцювальні жанри (качуа, уайно, каруйо), які також супроводжувалися

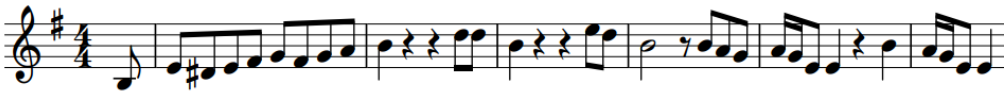
співом та грою на музичних інструментах. Серед інструментів інків були барабани, духові (величезні очеретяні труби, одинарні і подвійні бамбукові труби, флейти-окарини, поздовжні флейти – пінкільо, тарка, аната). Особливо популярними були поздовжня флейта та флейта Пана. Аналогічну ситуацію спостерігаємо і в традиційній китайській музиці, в якій існує багато різновидів аналогів флейт, однією з яких є китайська поперечна флейта дізі.

У ладовому відношенні музика Анд могла базуватися на різних типах пентатонних звукорядів, що також споріднює її з китайською народною творчістю. Відомо, що в мелодіях використовувалися виключно дводольні розміри, проте з великою кількістю різноманітних ритмічних груп у ритмічних малюнках. Структура музичних періодів перуанської музики також тяжіє до квадратності, періодичності та повторності.

Аналізуючи твір «Ель Кондор Паса» Ван Даньхун, треба звернутися до оригінальної мелодії як основи музичного тексту. Перше речення мелодії складається з двох протилежних за напрямком руху фраз. Ініціальна фраза містить поступове розгортання мелодії наверх з постійними обертаннями – оспівуваннями стійких ступенів – прими, терції. Друга фраза навпаки характеризується низхідним напрямком та завершується каденційним пентатонним зворотом, який повторюється двічі (Приклад 3.22).

Приклад 3.22

«Ель Кондор Паса». Розділ А



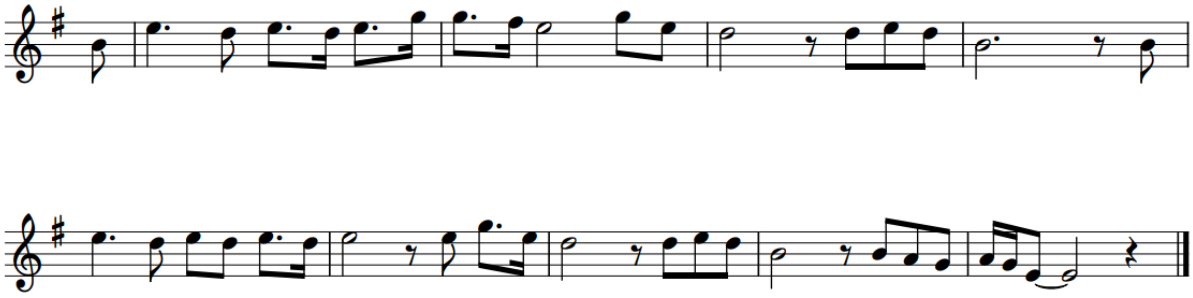
Перше речення повторюється двічі, тим самим формуючи періодичну структуру або період повторної будови:

A+A’
(4+2)+(4+2)

Наступний розділ – це нова фаза розвитку образу. В музиці це позначено новою тональністю – мажором VI ступеня та вищою теситурою, у порівнянні з попереднім розділом та появою пунктирного ритму. Але загальний колоподібний образ руху, пов’язаний з оспівуванням опорних ступенів зберігається (Приклад 3.23)

Приклад 3.23

«Ель Кондор Паса». Розділ В



Завершується другий розділ аналогічною пентатонічною низхідною каденцією, яка стає наскрізною мелодичною фігурою, що зупиняє рух мелодії, «згортаючи» його до першого ступеня. Форма цього розділу пісні також вкладається до формули повтореного періоду, проте розширеного на два такти завдяки каденції:

В+В’+ каденція
4 + 4 + 2

Третій розділ – це по суті реприза першого розділу, але без додаткових каденцій. Таким чином утворюється форма, яка має ознаки декількох композиційних принципів. З одного боку, це проста тричастинна репризна форма з контрастуючим середнім розділом зі структурою АВА, де кожен з розділів має квадратну будову (окрім зв’язки між розділами В та А), розмиту внаслідок повторень каденцій. З іншого боку, це звичайна пісенна структура (за систематизацією А. Маркса), що нагадує пару періодичностей з

репризним проведенням ініціального речення. У загальному вигляді цю структуру можна позначити наступним чином:

A B зв’язка A
aa bb зв’язка aa
(6+6)+(4+4)+2+(5+5)

Друга частина – контрастна. Це – активна та швидка варіація, в якій розробляється тема першої частини. Така структура нагадує також китайські твори для традиційних інструментів, які містять два різні за характером розділи. За структурою друга частина має схематично наступний вигляд:

A+A (4+4)+ B(4)+B(4)+B(4)+B (4)+B(4)+2 (заключення)

В оригінальному варіанті версії Д. Роблеса ліричну тему «Ель Кондор Паса» починають дві флейти, після чого вони передають цю тему в партію струнних, мідних духових, знову струнних, утворюючи цікавий інструментальний полілог. Слідом йде ряд варіацій, в яких розробляється матеріал ініціальної теми в різних емоційних забарвленнях – героїчному, танцювальному. Цікаво, але у певному сенсі традиційна музика народів Андів та китайська музика є чимось схожими, що дало змогу Ван Даньхун максимально наблизити свою п’єсу до китайських національно-ідентичних творів та створити віртуозний твір для дізі.

Ван Даньхун дещо переосмислює образну характеристику перуанської мелодії, роблячи перший розділ ліричним. В оркестровому виконанні попри ліричність відчувається явна ознака маршовості, до того ж цей марш – траурного відтінку. Це досягається завдяки своєрідній оркестровці – наявності мідних духових та особливих пунктирних ритмів, що є ознакою емоційного модусу скорботи.

В «Ель Кондор Паса» Ван Даньхун використовує арпеджований акомпанемент, який наділяє музику надзвичайною ліричністю. Музика починає нагадувати оповідання, яке викладає поет-рапсод, пригадуючи

героїчне минуле або історичну постать. Тембр дізі, який є спорідненим тембрам перуанських традиційних флейт, додає музиці особливого китайського забарвлення.

Починається п’єса з невеликого імпровізаційного вступу, в якому лідируючу позицію займає дізі. Виконавець грає у вільній манері, використовуючи тремоло у високому регістрі в рамках пентатонного звукоряду, швидкі арпеджіо, форшлаги, передування, арпеджовані пасажі, фрулато, що підтверджує його високий професійний рівень. Після вступу флейти звучить фрагмент з розділу В партії фортепіано (6 тактів), що завершується домінантою, на фоні якої включається флейта, яка також грає п’ятий ступінь, готуючи вступ основної теми.

Перший розділ зберігає форму оригіналу та відрізняється тим, що флейтист свою партію виконує достатньо вільно, постійно додаючи різні прикраси до мелодії, представляючи свій варіант першоджерела. Фортепіано грає арпеджовані пасажі та доповнює мелодію гармонічно. У першому реченні звучать акорди III ступеня, мінорної домінанти, мінорного VII ступеня, домінанти та тоніки, що підтверджує близькість до оригіналу.

Розділ В звучить у звичній гармонізації. В партії фортепіано з’являються одноголосні або квартові підголоски, які урізноманітнюють звучання та роблять його більш об’ємним. По структурі – це двічі повторене речення.

У репризі ми чуємо новий варіант гармонізації теми А, який побудований відповідно до хроматичної лінії баса – t – D6–III64–S–VI7–D7–t. Проте зміни характеру теми не відбувається.

Друга частина починається з невеликого вступу з акцентованими акордами з доданими тонами. Тема флейти дублює музику Роблеса. Проте змінюється структура, а мелодія розподіляється між двома інструментами наступним чином:

А (4 т.) дізі В (4 т.) дізі +2 т. (повторений каданс, дізі)
А (4 т.) фортепіано В (4 т.) дізі +2 т. (повторений каданс, дізі)

А (4 т.) флейта+дізі В (4 т.) (фортепіано (2 т.) + дізі (2 т.))

Ван Даньхунь дописує друге речення в структурі періоду, керуючись особливостями ладової організації мелодії, використовуючи пентатонічні звороти. Зберігається й структура, заявлена у першій частині – 4+4+2, з повторенням кадансу. Таким чином з обробки оркестрового твору Роблеса твір Даньхунь перетворився на самостійний опус, в якому лише частково використаний тематичний матеріал перуанської музичної п'єси, що розгортається за власним сценарієм китайської композиторки.

Особливий інтерес представляє каденція соліста, завдяки якій ця п'єса набуває рис концертності. Каденція – віртуозна, адже флейтист використовує яскраві пасажі, стрибки у швидкому темпі, фрулато, подвійні ноти.

Зазначимо, що «Ель Кондор Паса» для дуету дізі та фортепіано була виконана Дін Сяокуєм разом з Жень Чжо (фортепіано)[46] у 2021 році. Цей твір отримав шалений успіх у аудиторії

3.3.2 Особливості трактування тембру дізі в дуетах з фортепіано Лі Бочана

Серед дуетів для дізі та фортепіано 2010–2020-х років виділяються твори Лі Бочана – молодого і талановитого сучасного китайського композитора, викладача кафедри композиції Шанхайської музичної консерваторії. Його опуси сполучають елементи нової лексики з традиційними китайськими ідіомами, демонструючи баланс східного та західного начал.

Значну увагу у своїй творчості Лі Бочан приділяє дуетам дізі з фортепіано. В цих творах композитор часто сполучає стрункість європейської музичної форми та образність китайської культури. Так, його Концерт для бамбукової флейти дізі та фортепіано **«Ода Чу»** побудована за принципами класичної сонатної форми. В ньому використовуються дві теми, які зображають «любов» і «героя». Музика має яскравий національний

[46] https://www.youtube.com/watch?v=bYk-KKLTUL8 (Дата звернення 23.06.2023)

відтінок багато в чому завдяки ладовим особливостям, а також поєднує в собі західну композиційну техніку як допоміжну лінію. В рамках строгої сонатної форми композитор втілює історію кохання між володарем Сян Юй та наложницею Ю у війні Чу-Хань, зображуючи ніжне та витончене почуття між двома людьми, які проходять через випробовування.

Твір для дізі та фортепіано **«Encounters of Passion and Indifference»** («Пристрасть зустрічається з байдужістю»), написаний у 2015 році, це – нове та вельми оригінальне слово в дуетному жанрі для дізі та фортепіано.

Як пояснює сам композитор, ентузіазм і байдужість настрою – це ті емоції, які відчував кожен. Автор вважає, що ентузіазм схожий на полум'я пустелі, а байдужість – як льодовик на вершині гори. Вони зустрічаються, переплітаються і ніколи не зупиняються. Твір «Пристрасть зустрічається з байдужістю» отримав Десяту китайську музичну премію «Золотий дзвін».

У творі, на думку Кун Ся [192], Лі Бочан демонструє своє розуміння діалектичної філософії і традицій музичної естетики. Ідейним стрижнем цього твору, за словами дослідника,є «вираження внутрішнього душевного стану, що відбиває саморозуміння та самоприхильність композитора діалектико-матеріалістичним цінностям і філософським поглядам. З точки зору музики, це звукова інтерпретація традиційного китайського діалектичного філософського мислення» [192, с. 4].

Подвійність смислового коду твору проявляється, перш за все, в його структурі. Твір складається двох частин Adagio та Allegro, доповнених кодою. Композитор органічно поєднує ці контрастні за темпом та звучанням розділи та формує цілісну архітектоніку, яка відповідає особливостям традиційних жанрів китайської музики, пов'язаних з її унікальними естетичними характеристиками.

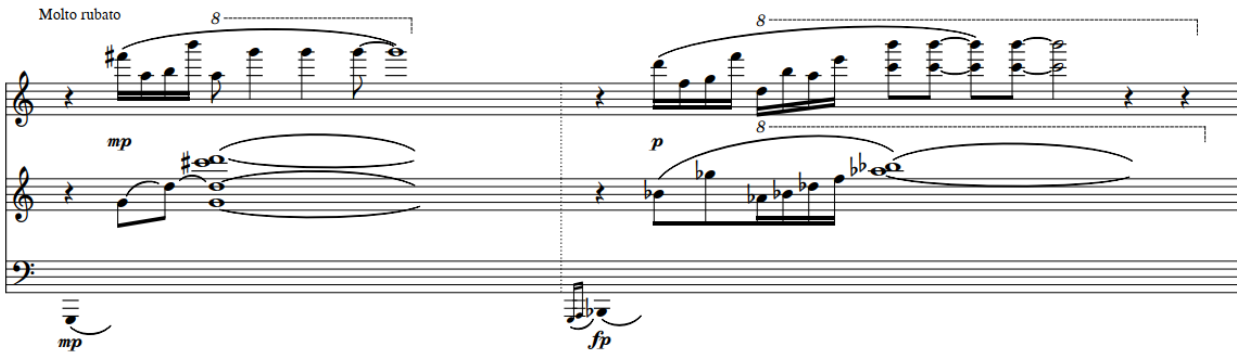
«Пристрасть зустрічається з байдужістю» є цікавим твором з точки зору втілення в ньому принципів сучасних композиторських технік. Автор приділяє багато уваги застосуванню сучасних методів письма та поєднанню їх з національними інтонаціями. Саме тому його п'єса для дізі має

неповторний музичний шарм, який обумовлений майстерним володінням сучасними прийомами композиції та принципами створення традиційної китайської музики.

Починається твір з невеликого вступу, який налаштовує на подальші музичні події. Це – три фрази, кожна з яких підводить до домінантового акорду, який буде переведений у тоніку у наступному, першому розділі. Музика вступу має сентиментально-мрійливий відтінок. Одразу привертають до себе увагу особливості нотації, адже композитор виписує партію фортепіано на трьох рядках, відокремлюючи таким чином фактурні та функціональні шари. В нижньому вимальовується гармонічна педаль (*соль – сі бемоль – мі бемоль – ре*), в середньому – гармонічне заповнення, а у верхньому – мелодичний шар. Проте цікавим виявляється те, що кожний з цих «шарів» має власні канони ладотворення. Нижній голос підтримує ідею мажоро-мінорної тональності. Середній пласт формує в кожному такті нову безпівтонову структуру (від *соль* – в першому, від *сі бемоль* – в другому та у третьому – від *мі бемоль*). Верхній пласт також не містить півтонів, проте не дублює за ладовою основою середній шар, утворюючи таким чином поліладовість (Приклад 3.24).

Приклад 3.24

Лі Бочан. «Пристрасть зустрічається з байдужістю». Вступ



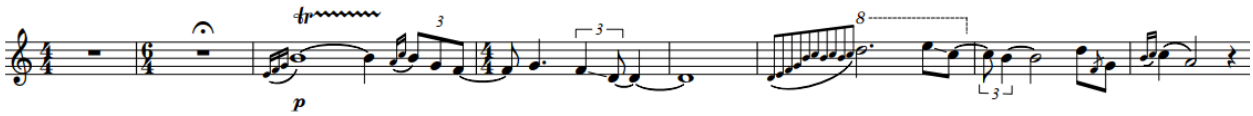
Тема розпочинається на органному пункті *соль-ре*, який налаштовує на тональність *соль мінор*. Цікаво, але у верхніх пластах фактури фортепіано з'являються нетипові для діатонічного *соль мінору* звуки, а саме – *фа дієз, ре*

бемоль. Такі тритонові зв'язки також помічаємо і в допоміжних нотах, які розташовані в басу (*ля бемоль* та *ре бемоль*). З одного боку, це є ознакою хроматичної розширеної тональності, а з іншого, тритонові зв'язки додають звучанню жорсткості. Далі звучить основна тема в партії дізі. Вона діатонічна та має ознаки пентатоніки, яка, втім, не стає центральною ладовою ідеєю. Щоразу образ пентатонічного модусу порушують хроматичні несистемні тони, виникаючі переважно в якості оспівувань або допоміжних звуків.

Мелодія дізі має дуже примхливі контури. Вона поділяється на низку сегментів, що відокремлюються через наявність різних фактурних типів в акомпанементі, а також через зміну характеру мелодичного руху. Перший сегмент нагадує вступ та займає шість тактів. Це проявляється у ритмічній вільності мелодії: композитор виписує в партитурі різні прикраси – трелі, форшлаги (з одної, двох, трьох або десяти нот). У ритмічному відношенні тема містить тріолі, які відтягують загальний рух та додають свободи виконанню. Також на відміну від більшості традиційних китайських мелодій, ця тема є широкою за своїм діапазоном та містить широкі октавні та квінтові ходи, хоча загальний мелодичний контур виявляється достатньо плавним та хвилеподібним (Приклад 3.25).

Приклад 3.25

Лі Бочан. «Пристрасть зустрічається з байдужістю». Вступ дізі



Закріпленню пентатоніки не сприяє також і партія акомпанементу, що звучить в дуже високому регістрі та містить малосекундові інтонації, які виводять за межі п'ятитонового ладу в поле розширеної тональності.

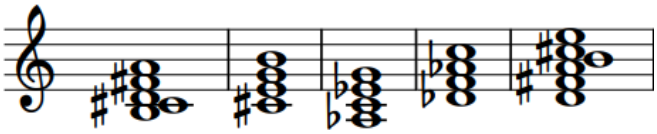
Другий сегмент – це нова музична ідея. Змінюється і фактура, і гармонія, що нагадує музичну мову імпресіоністів, для якої характерна відсутність видимих та відчутних зв'язків між акордами, сполучених на

близькій відстані. Це – низка септакордів, що змінюють один одного на основі секундових або терцієвих зв'язків, в дусі сучасної музичної практики (Приклад 3.26).

Приклад 3.26

Лі Бочан. «Пристрасть зустрічається з байдужістю»

Гармонічна редукція теми другого сегменту

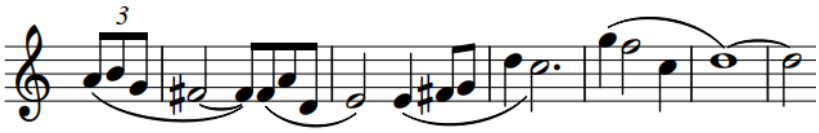


На тлі цього звучить п'ятитактова мелодична побудова, що заворожує своєю простотою та задушевністю. Мелодичні тони входять у склад обраних автором акордів, а ще більшої тендітності мелодії надають аподжіатури, які завдяки своїй м'якій дисонантності та правильним розв'язанням огортають мелодію легкою та приємною «терпкою» гармонічною «димкою». Мелодія також напрочуд смілива в сенсі наявності широких мелодичних стрибків та несподіваних ходів (Приклад 3.27).

Приклад 3.27

Лі Бочан. «Пристрасть зустрічається з байдужістю»

Мелодія дізі



Але навіть в рамках цього невеличкого сегменту змінюється характер фактури – з синкопованої пульсації на адаптовані «альбертієві баси». Така зміна характеру акомпанементу стає колористичним чинником, що з'єднується з назвою твору, малюючи пристрасть.

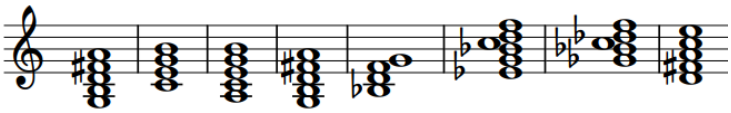
Новий сегмент позначений зміною темпу. Він як і попередній розділ починається із затакту, що також може бути чинником пристрасного духу. З'являється інакший тип фактури в акомпанементі – синковані септакорди, надають темі джазово-естрадного відтінку. Проте підкреслена спрощеність

мелодико-гармонічного профілю, що складається тут, та нарочита сентиментальність музики відсилає слухача до інакшої сфери – до творів «нової простоти». Цей сегмент – період повторної будови зі зрозумілими гармоніями мажоро-мінору та наспівною мелодією – явно виділяється на тлі того гармонічного контексту, який був представлений композитором на початку твору. Акордова послідовність, яку ми чуємо тут, має плагальний відтінок та спрямована в зону від дієзів до бемолів. Саме вона пом'якшує загальний гармонічний контекст, що стає м'якою «подушкою», на яку «лягає» мелодія вокальної природи (Приклад 3.28).

Приклад 3.28

Лі Бочан. «Пристрасть зустрічається з байдужістю»

Гармонічна редукція



Мелодія, яка з'являється тут, містить широкі ходи на інтервали квінти, септими, октави. В ній немає місця імпровізаційності. Навіть численність різного роду прикрас тут обмежується одним форшлагом та мордентом. Вона дуже гнучка, має кульмінацію в кінці періоду та нагадує традиційні китайські наспіви. Вже очікувано композитор змінює акомпанемент всередині теми, внаслідок чого замість акордових послідовностей звучать широкі пасажі секстолей шістнадцятими тривалостями, які нагадують «хвилі, що накочуються на берег».

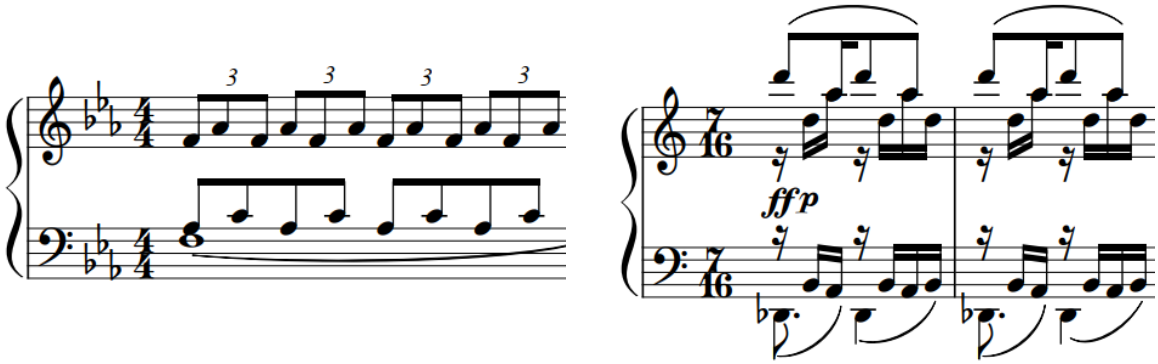
Наступний розділ характеризується різкою зміною метроритму. Це – $^{7}/_{16}$ – достатньо нетиповий непарний ритм, який поділяє такт на дві частини по три та чотири шістнадцятих. Дізі в цьому невеличкому сегменті відходить на другий план, надаючи першість саме фортепіано. Цікаво, але сам тип фактури, гармонічне тло та особливості ритміки нагадують мінімалістичні полотна Філіпа Гласа, зокрема його «Opening» (Приклад 3.29).

Цей сегмент звучить 12 тактів, в рамках яких настрій змінюється від мрійливої філософської замисленості до екзальтованої агресивності. Не

останню роль в цій зміні відіграє й гармонія. Тема складається з двох шарів – квінтакорду в правій руці та квінтсекстккорду в лівій. Спочатку композитор слідує логіці гармонічного «ковзання» вниз (*сі бемоль, ля бемоль, соль* – лінія баса). Потім він починає переміщувати задану мелодико-гармонічну фразу (*ре, фа дієз*). Але скріплюючою інтонацією, на наш погляд, у цьому сегменті виявляється кварта, яка постійно присутня або в мелодичному, або в гармонічному вигляді. І саме кварта стає важливим чинником у зміні характеру теми. З мелодичної інтонації вона стає різким гармонічним сполученням, доповненим не менш дисонантними секундами, підкресленими жорсткими акцентами. Це призводить до емоційного зриву, позначеному *sfff* та акордами у низькому регістрі.

Приклад 3.29

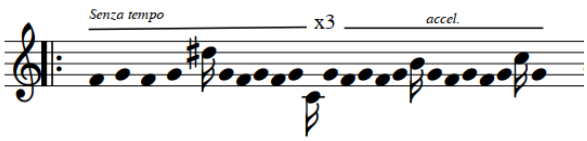
Початок «Opening» Ф. Гласса та фрагмент твору Лі Бочана (тт.32–33)



Далі йде невеликий імпровізаційний сегмент дізі, в якому композитор не виставляє навіть ритмічних позначень, залишаючи все на вибір соліста, але виділяє при цьому окремі ноти, які становлять каркас цього фрагменту: звуки *ре дієз, до, сі* та знову *до*. Це зроблено, ймовірно, для того, щоб, з одного боку, продемонструвати віртуозність гри соліста, а з іншого – підкреслити національний характер звучання дізі, гра на якому в цей момент скоріше нагадує типові імпровізації народних музикантів (Приклад 3.30).

Приклад 3.30

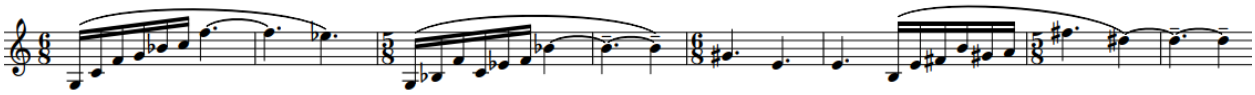
Лі Бочан. «Пристрасть зустрічається з байдужістю». Соло дізі



Після цього починається новий етап розвитку тематичного матеріалу – попередньої мелодико-гармонічної репетитивної ідеї з аналогічним напрямком руху та гармонічних змін, яка відзначена пожвавленням руху в партії фортепіано. Відмінністю є поява достатньо розлогої мелодичної партії дізі, яка виростає з імпровізаційного фрагменту, про який йшлося раніше (Приклад 3.31)

Приклад 3.31

Лі Бочан. «Пристрасть зустрічається з байдужістю», тт. 46–53



У тактах 59 – 63 з'являється дивовижна звукописна імпресіоністична картина. Дізі та фортепіано поєднуються у звучанні розкотистими трелями, що дуже нагадує голоси птахів. Це – невеликий ліричний відступ перед активним наступним розділом форми (Приклад 3.32).

Приклад 3.32

Лі Бочан. «Пристрасть зустрічається з байдужістю», т. 62

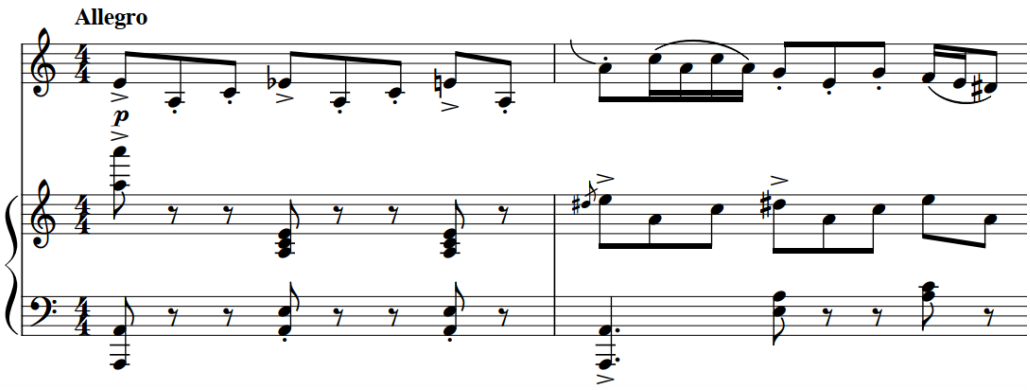
Таким чином всі сегменти першого розділу твору нанизуються один на одного завдяки дуже тонкій та вдалій роботі ансамблю дізі – фортепіано. Саме фортепіанна партія стає чинником переходів від однієї теми до іншої, керує зміною настроїв та відтінків почуттів в рамках єдиного емоційного модусу.

Другий розділ *Allegro* також складається з низки сегментів, поєднання яких на відміну від першої частини обумовлено не принципом адитивного нашарування, а принципом варіативного розгортання. Перший сегмент починається з активної теми у виконанні дізі та фортепіано у швидкому темпі. Привертає увагу до себе дещо агресивний відтінок цього тематичного

утворення, підкреслений нетиповими синкопованими акцентами в такті 4/4, стакатним штрихом, різкими мелодичним ходами (Приклад 3.33).

Приклад 3.33

Лі Бочан. «Пристрасть зустрічається з байдужістю», тт. 72–73



Перший сегмент має майже квадратну структуру (4+1+4 такти) з доповненням (2 такти). Його гармонічна будова виявляється напрочуд простою, що врівноважує те віртуозне навантаження, яке отримує партія дізі. Схематично будова першого сегменту другого розділу показана в наступній схемі (Таблиця 3.2):

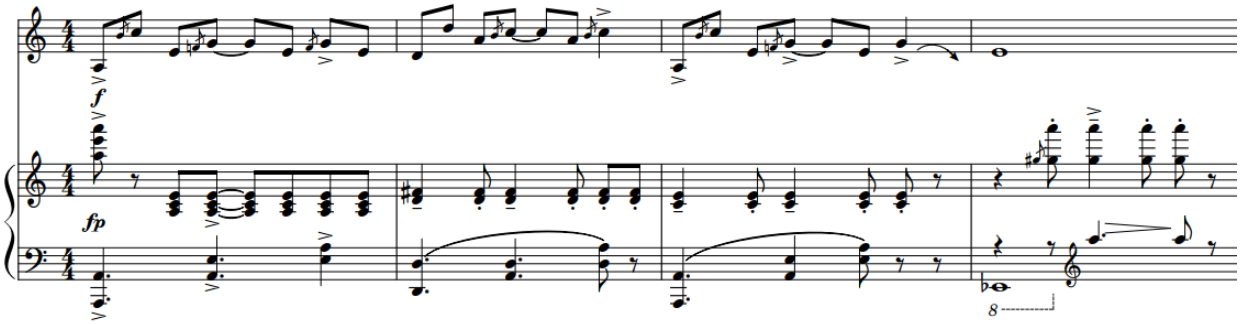
Таблиця 3.2

Такти	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Функції	t	t	t	d	d	t	s	s-D	t	t-Vb	t-Vb
акорди	Am	Am	Am	Em	Em	Am	Dm	Dm-E	Am	Am-Es	Am-Es

Сім тактів, які йдуть після цього, містять матеріал репетитивного характеру. Він розширює перший період та виконує функцію зв’язки-переходу між темою та новим тематичним сегментом. Ця тема має спорідненість інтонацій з попереднім тематичним утворенням саме внаслідок схожості ритмічної синкопованої складової. Проте в ній міститься мелодична та гармонічна своєрідність, що не дозволяє напряму вважати її варіантом (Приклад 3.34).

Приклад 3.34

Лі Бочан. «Пристрасть зустрічається з байдужістю», тт. 90–93



Змінюється й гармонічна складова, зокрема проявляються ознаки різних ладів, наприклад дорійського, локрійського, які збагачують тему своєрідними модалізмами. За основної тональності *ля мінор* тут з'являються наступні акорди (Таблиця 3.3):

Таблиця 3.3

Гармонічна схема другого сегменту

такти	90	91	92	93	94	95	96	97	98
Акорди (буквенно-цифрові позначення)	Am	D	Am	Eb$^{\#34}$	Am	Cm	Am	Eb^{43}	Am

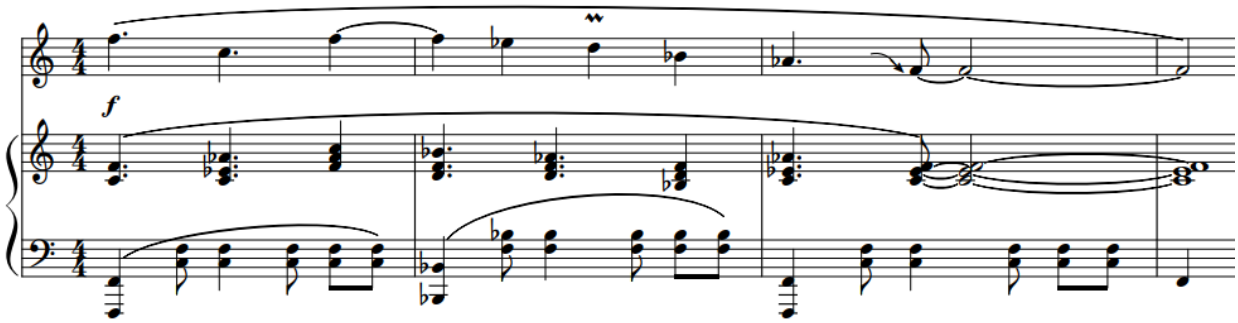
У наступних восьми тактах виникає новий варіант початкової мелодії розділу, проте це – скоріше продовження думки ніж її повторення. Композитор додає нові оригінальні виконавські прийоми – швидкі стрибки між широкими інтервалами з форшлагами, в результаті чого тема набуває нових емоційних обертонів, отримуючи невластивий на початку їй саркастичний характер та нагадуючи комічних персонажів китайського народного театру. Головною тональністю цього розділу є *ля мінор*, проте в кінці він змінюється на *ре мінор* і особливу роль в цьому переході відіграє саме партія фортепіано, яка закріпляє мелодичний перехід у партії дізі від *ля* до *ре*.

У новому сегменті «D» (такт 120) окрім зміни тональності відбувається й зміна характеру викладу, проте об'єднуючим фактором залишається синкопований ритм, швидкий темп та остинатність в партії фортепіано.

Наступне тематичне утворення, хоча й вписується до загального темпоритмічного модусу, проте за характером відрізняється, набуваючи героїчних рис: мелодія дізі з безупинного бігу шістнадцятих переходить до руху четвертними з крапкою та четвертними тривалостями, тональність змінюється на *фа мінор*, гармонічні послідовності містять ходи Fm7 –Bb7 – Fm7 (Приклад 3.35).

Приклад 3.35

Лі Бочан. «Пристрасть зустрічається з байдужістю», тт. 130–132



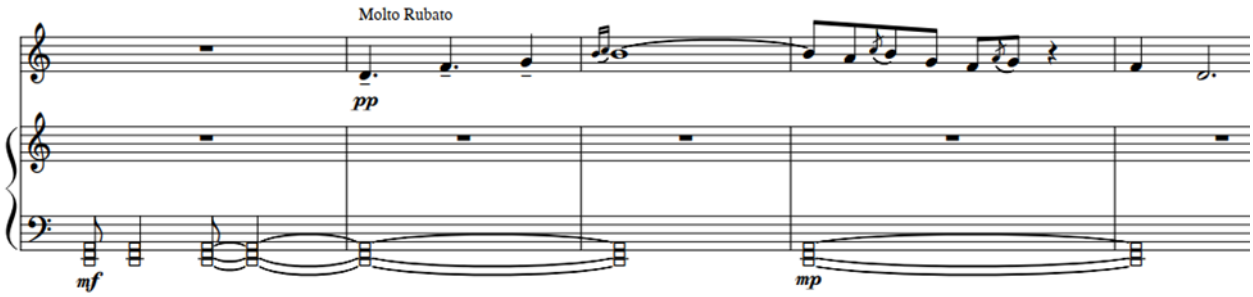
Сегмент триває вісім тактів та складається з двох фраз повторно-продовженої будови і спирається на загальні форми руху. Він звучить шість тактів та нагадує зв'язку, адже одразу після цього з'являється попередня тема (9 тактів), проте вже в іншому висотному положенні – *сі мінор*, що у порівнянні з першим проведенням складає тритонову опозицію. Ця реприза призводить до кульмінації, позначеної композитором *fff*.

Після чотирьохтактової зв'язки презентується новий фрагмент (11 тактів), характер якого може бути позначений як більш ліричний. Лі Бочан знову використовує септакорди в акомпанементі, які цього разу піднімаються у середній регістр. Ці септакорди поєднуються мелодично шляхом зміщення всіх тонів акорду на секунду вниз (G7 – F#m7 – F65 – Eb7^{6} – Db7). Це – кульмінація твору, яка звучить в партії дізі (*соль* другої октави, яка лунає три такти), після якої відбувається «зрив». Накопичення енергії доручається саме партії фортепіано, яке грає жорсткі квартові та секундові співзвуччя на органному пункті «*соль*», що триває чотири такти та призводить до кластеру у нижньому регістрі та поверненню до теми вступу (Приклад 3.36).

Приклад 3.36

Лі Бочан. «Пристрасть зустрічається з байдужістю».

Реприза першої теми

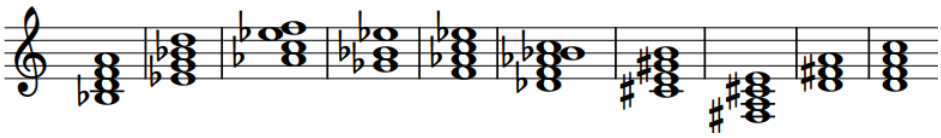


Тема вступу тут звучить дуже вільно та максимально наближено до імпровізаційного викладу. Коли затихає кластер, дізі продовжує грати самостійно, в результаті чого складається цікавий акустичний ефект звукового «спаду» навантаження після дуже активної другої частини, з концентрацією на звучанні дізі.

Імпровізаційний епізод призводить до нової ліричної теми, яка нагадує сумарно теми першого розділу, проте не повторює жодну з них. Їй вторить акомпанемент фортепіано, насичений терпкими септакордовимм звучаннями, зв'язок між якими встановлюється квартовими та секундовими ходами, що надає темі імпресіоністичного відтінку. Гармонічна структура цього фрагменту схематично виглядає так (Приклад 3.37)

Приклад 3.37

Лі Бочан. «Пристрасть зустрічається з байдужістю», тема з репризи



Тут ми констатуємо і кварто-квінтові зв'язки, і секундові, і терцієві. Композитор навіть робить енгармонічну заміну, яка сполучається з ладовим перефарбуванням та завдяки цьому сфера бемольних акордів змінюється низкою дієзних. Ліричний характер теми підкреслюється й розлогим арпеджованим акомпанементом, спрямованим наверх та застигаючим на високих тонах. Сам рух мелодії дуже пластичний, містить різноманітні

стрибки на консонантні інтервали. Відчуттю спокою сприяє й відсутність постійних метричних змін – уся тема витримана у 4/4.

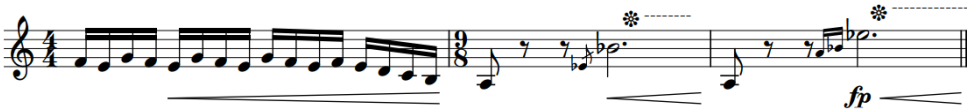
Але заспокоєння видається нетривалим, адже вже через одинадцять тактів повертається агресивний характер другого розділу твору. Тут не формується нової теми, адже сегмент побудований на загальних формах руху шістнадцятими, якому вторять синкоповані акорди фортепіанної партії. Саме тому влучно зазначити, що обидві контрастні теми не утворюють окремих розділів, а правомірно можуть розглядатися як фрагменти коди, яка має підсумовуючий характер. Завершується твір на тоні *соль* на *sfff*, що сприймається як тоніка попри відсутність знаків та дуже активну внутрішню модуляційну роботу.

Відзначимо складність ритмічного малюнку твору Лі Бочана, що проявляється у постійній зміні метроритму. Саме завдяки цьому засобу музичної виразності багато в чому втілюється художній задум опусу. Звичайно, що вимоги, які висуваються до виконавців у зв'язку з метро-ритмічними труднощами, не можуть бути вирішені зусиллями одного виконавця. І саме завдяки ідеальній ансамблевій консолідації зусиль двох учасників створюється збалансована презентація складного та мінливого ритму. Безперервна зміна довжини такту в музиці висуває підвищені вимоги до виконавця на дізі, якому необхідно точно розуміти правила зміни такту і відповідно до цього заздалегідь підготувати дихання, а також атакувати звук таким чином, щоб краще показати метроритмічну зміну, завдяки чому аудиторія зможе відчути емоційні градації та щиру експресію музики.

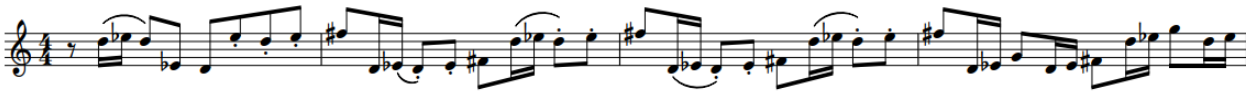
У п'єсі використовуються багато доданих тонів та апподжіатур, особливо в партії дізі. Це – підвищена кварта, знижена септима, підвищена секунда тощо. Саме тому виконавцю необхідно не випускати з уваги дрібні деталі та контролювати інтонування півтонів. Також треба врахувати особливості звукоутворення, адже це максимально впливає на цілісність і емоційну виразність музики.

Зупинімося на особливих виконавських прийомах, які можна віднести до традицій народного музикування. Це:

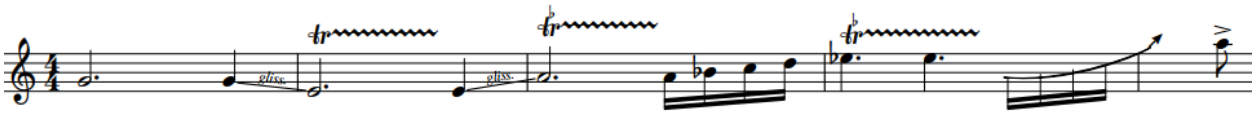
1) довгі трелі;
2) довгі та короткі форшлаги;
3) гра поза метром;
4) акцентні ноти всередині трелі;
5) швидкі репетиційні звороти;
6) фрулато (Приклад 3.38);



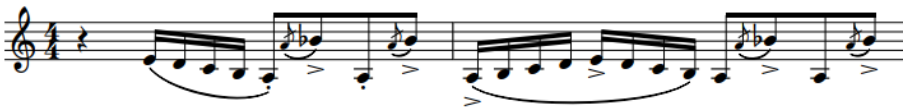
7) зміна діапазону та штриха (Приклад 3.39);



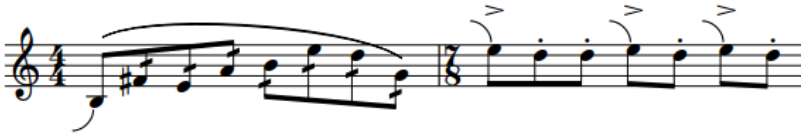
8) глісандо (Приклад 3.40);



9) стрибки у сполученні з форшлагом (3.41);



10) швидкі нетемперовані форшлаги (3.42);



Виконуючи цей твір, інтерпретатори повинні концентруватися на низці моментів. Назвемо основні:

1) технічна точність та віртуозність;

2) зміна емоційних станів та виділення тем, що змінюються або плавно перетікають у наступний тематичний блок;
3) точне дотримання темпових позначень;
4) точне відтворення ритму;
5) філігранність дихання та штрихів.

Переходячи до розгляду інтерпретаційних версій цього твору, треба насамперед зазначити, що їх існує велика кількість, що унаочнює популярність та затребуваність п'єси Лі Бочана на китайській сцені.

Порівняємо три версії:

- 2015 року для дізі та фортепіано у виконанні Чен Хунсюаня (Chen Hongxuan)[47];
- 2022 року для двох дізі та фортепіано у виконанні Чжан Вейляна, Лі Чжихан (Li Zhihan) та Цзинь Юецзяо (Jin Yuejiao)[48];
- 2017 року для двох дізі та оркестра у виконанні Фей Ву (Fei Wu), Чень Хунсюаня (Chen Hongxuan) та Шанхайського філармонічного оркестру (Shanghai Philharmonic Orchestra) під керівництвом Лянь Чжань (Liang Zhang)[49].

Залишимо посилання і на інші камерні виконавські версії для однієї або двох бамбукових флейт з фортепіано:

версія для двох дізі:

- Інь Менфей / Yin Mengfei (флейта) та Лі Хаоян / Li Haoyang (флейта) [50];

версії для дізі з фортепіано:

- Ся Мінчже / Xia Minzhei (флейта) та Дяо Бай / Diao Bai (фортепіано)[51];

---

[47] https://www.bilibili.com/video/BV1E341187mU/?share_source=copy_web&vd_source=baf6f865f5f96457e230224bd68d9879 (Дата звернення 23.06.2023)
[48] https://www.youtube.com/watch?v=R4rDV9Ptbvo&pp=ygUrwqtFbmNvdW50ZXJzIG9mIFBhc3Npb24gYW5kIEluZGlmZmVyZW5jZcK7IA%3D%3D(Дата звернення 23.06.2023)
[49] https://www.youtube.com/watch?v=UA8nnAWMKkE (Дата звернення 23.06.2023)
[50] https://www.bilibili.com/video/BV17P4y1p7Mc/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.-1 (Дата звернення 22.06.2023)
[51] https://www.youtube.com/watch?v=cdP5w3a5B5k (Дата звернення 23.06.2023)

- Дуань Чжаосюя / Duang Zhaoxu (флейта)[52];
- Пен Ні/Peng Ni (флейта) та Чжоу Чженьї/Zhou Zhengyi (фортепіано)[53]
- Чжан Цзіньцзе/Zhang Jingjie (флейта) та Чжоу Чженьї/Zhou Zhengyi (фортепіано)[54].

Фрагменти п'єси Лі Бочана пролунали також на китайському шоу талантів у виконанні Фань Кун Ді (Fan Kong Di)[55] у супроводі фортепіано та електронних інструментів та отримали визнання у непрофесійної публіки та високі оцінки у суддів.

Виконання Чен Хунсюаня вирізняється професійністю та художністю, особливим відчуттям ансамблю, коли фортепіано дуже органічно вдається доповнювати звучання китайського народного інструменту, створюючи надзвичайний дует європейського рівня. Характер звучання фортепіано постійно змінюється – від мрійливого до жорсткого та агресивного. Чен Хунсюань також дуже гнучко реагує на зміну настроїв – від ліричного до прямолінійного та гротескного (особливо на звуках з форшлагами та синкопованих нотах).

У версії з двома дізі та фортепіано відзначимо зміщення фокусу взаємодії з фортепіано-дізі на дізі-дізі. Водночас, зважаючи, що п'єсу виконує майстер Чжан Вейлян, вона звучить також технічно блискуче та художньо досконало.

Оркестрова версія, звичайно, за тембровими фарбами значно багатша, проте в ній також зміщений акцент на дует двох дізі. П'єса Лі Бочана наділяється відтінками концертності. Проте, на наш погляд, звучання дізі втрачає об'ємність та ясність: матовий відтінок тембру інструмента не

---

[52] https://www.bilibili.com/video/BV113411P7Cr/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.1 (Дата звернення 23.06.2023)
[53] https://www.bilibili.com/video/BV1Kr4y1U7nd/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.-1 (Дата звернення 23.06.2023)
[54] https://www.bilibili.com/video/BV1cA4y1D7JQ/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.0 (Дата звернення 24.06.2023)
[55] https://www.bilibili.com/video/BV1Sm4y1D7un/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.1 (Дата звернення 24.06.2023)

врівноважується міццю оркестрового *tutti*. До того ж технічні труднощі, як і у попередньому виконанні, полегшуються завдяки їх розподілу між двома виконавцями, чого немає можливості зробити у сольній версії.

У цілому, всі три версії характеризуються схожими рисами. Ймовірно на це вплинула спільність національного стилю виконання на дізі. Як зазначають дослідники феномену інтерпретації, основою національного виконавського стилю вважається саме опора на фольклорну практику та національне світовідчуття виконавців. Наприклад, французька музика вирізняється емоційною стриманістю та раціональністю. Її фокус первинно був зосереджений на аристократичній публіці та формувався під впливом придворного танцю та жесту. Строгість форми та вишуканість музичної мови стали основою французького національного стилю. Водночас італійська музика характеризується спонтанністю та театральністю, надмірною емоційністю та демократичністю, віртуозністю та експериментаторством. Такі порівняння можна продовжувати, проте це безперечно свідчить про спорідненість музичних традицій певних регіонів та залежність їх від особливостей національного мислення.

Очевидно, що виконавцями на дізі стають переважно китайські музиканти, які є носіями національної традиції гри на цьому інструменті. Симптоматично, що стильові закономірності китайської музики зумовлені особливостями композиції, виконавських засобів та утворюють систему функціональних взаємозв’язків. Ці особливості є ключом до вірної інтерпретації музики та сприяють формуванню універсальної виконавської моделі. Саме тому попри різницю трактувань у деталях виконавці виявляють очевидну спільність в інтерпретації п’єси Лі Бочана, адже вони мають адекватне розуміння сутності музики для дізі як певного художнього феномену китайської музичної творчості.

Гра на дізі дуже тісно пов’язана з китайською театральною культурою, а отже має підвищену діалогічність та символічність. Вона спирається на певний набір звукових моделей, якщо мова йде про інтонаційне наповнення

тем та логіку композиції. Окрім цього до типологічних виконавських засобів китайської музики можна віднести імпровізаційність, що народжується з особливостей народного музикування, специфічне звуковидобування та артикуляцію, фразування, що підпорядковується можливостям дихання.

Водночас у різних інтерпретаціях твору «Пристрасть зустрічається з байдужістю» є певні структурні та тематичні відмінності, якщо порівнювати оригінальну дуетну версію (адже вона була написана та виконана раніше за всі інші) з тріо або дуетом з оркестром. Насамперед це зміни у першій темі, яка має імпровізаційний характер. Виконання Чжан Вейляна (дует двох дізі з фортепіано) є більш вільним як у ритмічному, так і у мелодичному сенсі. Розглянемо відмінності детальніше у порівнянні з оригінальною дуетною версією.

У виконанні двох дізі та фортепіано перша тема розподілена за голосами. Це виявляється вкрай органічним рішенням, адже сама фактура цього фрагменту розпадається на два шари, виявляючи приховане двоголосся. Також до основної теми у другому проведенні першої теми додано підголоски імітаційного типу, що посилює її діалогічну структуру.

Перед другою темою імпровізація зіграна інакше ніж у версії дізі+фортепіано. Чжан Вейлян додає форшлаги на акцентах, що більш нагадує манеру народного музикування.

Тема другого сегменту, як і першого, також розділяється за голосами. Але це вирішено не в єдиний спосіб урізноманітнення фактури. Так, починаючи з такту 96, дует дізі грає у терцію, що загалом не протирічить ліричному настрою цього сегменту. Але у такому виконанні п’єси є й певні недоліки. Так, у моторному другому розділі відчувається, що виконавці дещо прискорюють темп, внаслідок чого втрачається якісна передача тематичного матеріалу від одного інструменту до іншого.

Змінена й загальна структура твору. Якщо у версії дізі+фортепіано створена двочастинна композиція з кодою, то у версії двох дізі+фортепіано – це вже тричастинна репризна форма з кодою. Внаслідок цього змінюється й

музичний матеріал – перед репризою з'являються багаторазово повторені акорди *до мінору* та *ля мінору*, що є предиктом та у художньому плані – нагнітанням напруження задля більш опуклого звучання ліричної теми з першої частини, яка виявляється тут кульмінацією. Вона з'являється з новим акомпанементом – більш насиченим за фактурою та наповненим спадаючими, неначе водоспад, арпеджіо.

Тільки потім звучить тема-імпровізація коди, розподілена за реченнями між двома дізі, а у такті 214 додається гра терціями. У другій половині коди моторні пасажі розбиваються за фрагментами, де другий дізі грає лише акцентовані ноти, таким чином підсилюючи їх.

У самому кінці найвища нота звучить різко в дисонуючий інтервал у двох дізі, а останній пасаж виявляється більш агресивним і гучним у порівнянні з оригінальною версією.

Окремо зазначимо, що протягом гри Чжан Вейлян додає більше прикрас, ніж інші виконавці, в чому безумовно проявляється його майстерність та значний виконавський досвід.

Оркестрова версія певним чином нагадує інструментальний варіант для двох дізі та фортепіано, принаймні за структурою. Звичайно, що ця інтерпретація більш яскрава та цікава за палітрою тембрів, проте відзначаються й певні слабкі сторони. Починається твір інакше, майже невпізнанно у порівнянні з камерними версіями. Ледь чутні гармонічні послідовності у струнних та дерев'яних духових у поєднанні з дзвіночками звучать ніжно та тендітно. Вступ набуває пасторальних відтінків, відчувається гра фарбами, тембрами, вслуховування у звучання. У тактах 5–6 музика пофарбовується у епічні тони внаслідок гри низьких струнних і дзвонів. Тембр дзвіночків буде супроводжувати твір протягом всього його звучання, додаючи місцями чарівності та містичності. Ударні інструменти мають не тільки колористичну, а й архітектонічну функцію, адже вони розділяють окремі сегменти. Так, у тактах 45–46 додаються литаври, які вносять лякаючий, зловісний відтінок та водночас відділяють структурні

розділи. Оркестрування п’єси призвело до посилення бравурного, героїчного відтінку у рухомій частині, у той час як у сольній версії відчувалася більш скерцозна інтерпретація.

Як й у версії двох дізі з фортепіано перед кодою додається кульмінація на темі першого розділу. Вона звучить дуже потужно та урочисто з *форте* литавр, стаючи апогеєм чуттєвості та пристрасті. На зриві кульмінації звучить імпровізаційна тема коди, що за емоційним відтінком та особливостями інтерпретації майже не відрізняється від інших версій за винятком нетипового фразування з диханням посеред мотиву. Бравурна тема коди в оркестровій версії лунає легко та невимушено з підкреслено оптимістичним відтінком, що зберігається до останньої ноти.

Ще одним показовим твором Лі Бочана для бамбукової флейти дізі та фортепіано є **«Bamboo in the Rocks»** (2017). Він був виконаний самим автором (фортепіано) та Фен Тяньші (Feng Tianshi) у 2023 році[56]. Це – програмний твір, якому передує наступний допис:

咬定青山不放松,

立根原在破岩中。

千磨万击还坚劲,

任尔东西南北风。

Дослівний переклад звучить наступним чином:

Тримайся зелених пагорбів і не відпускай,

коріння спочатку в розбитих скелях.

Тисячі ударів ще сильні,

нехай вітер зі сходу на захід, північ і південь.

У цій програмі відзначаємо філософський підтекст. Основним символом твору «Бамбук в камінні» виступає бамбук, який в китайській філософії символізує силу, стійкість, мужність, мінімалізм, простоту, строгість і, водночас, витонченість. Саме ці якості властиві благородній

[56] https://www.youtube.com/watch?v=d5rKFjlS69A (Дата звернення 23.06.2023)

людині, яка як і бамбук може зігнутися перед непереборними обставинами та життєвими негараздами, але не зламається. Додатковою смисловою конотацією є зв'язок бамбуку з традиційною китайською флейтою дізі, яка зроблена з бамбуку і певною мірою стає його перевтіленням. Більш того, в рамках дуетної композиції саме партія флейти асоціативно співвідноситься з бамбуком, а фортепіано – з камінням – другим образом твору.

Каміння в філософії Китаю є образом гір для поетів і художників, споглядаючи які, вони шукали натхнення для творчості, а художники використовували їх як моделі для пейзажів, наслідуючи природну фактуру. Камінь у розумінні китайської філософії був макетом всесвіту, образ «великого в малому» та нескінченної подоби речей та подій. Ідеальний камінь за віруваннями китайців може бути створений лише природою за допомогою її універсальних інструментів: води, вітру та часу. Творцем виступає сама природа, а людина – лише спостерігач та тимчасовий зберігач.

Існує навіть традиція споглядання за камінням. Основні критерії, за якими класифікуються та оцінюються «камені для споглядання», залишаються незмінними протягом багатьох століть. Це:

瘦 – худорлявість; 透 – прозорість; 漏 – розкритість; 皱 – зморщеність.

Наведемо приклад такого каміння для споглядання (або Viewing stones) (Рис. 3.37).

Рис. 3.37

Каміння для споглядання (малюнок)[57]

[57] Фото взято з відкритих джерел https://mos.gallery/blog/estetika-kamni-obrazovannykh-lyudey/

Також в китайській культурі є поняття *суйсекі* – це природні необроблені камені незвичайної форми та кольору. Свою химерну форму суйсекі отримують завдяки дії природних стихій: вода та вітер обточують камінь, змінюють його форму і, як вважають китайці, душу.

У китайському живописі існує багато картин, на яких зображений бамбук та каміння. Однією з популярних робіт є диптих «Бамбук та каміння» Лі Кана (1318). Лі Кан став автором трактату про малювання бамбуку, в якому наголошував на тому, що художник повинен мати бамбук у своїх грудях, і він закликав державних діячів займатися малюванням цієї рослини, щоб дисциплінувати свій розум і розширити свій кругозір. Розпис виконано в стилі розпису бамбука шуаньгоу, або «подвійного контуру». Ця техніка, у якій тонко намальовані чорнилом контури заповнюються щільними мінеральними пігментами, додає малюнку загостреного відчуття реальності (Рис. 3.38).

Рис. 3.38 [58]

Лі Кан. «Бамбук та каміння»

Третім поняттям, вказаним у програмі до твору є вітер. «Фен» або вітер є також значущим образом китайської естетики, що вказує на природу як на всеосяжний, але невловимий потік. У стародавній китайській думці відзначається нероздільність естетичного та природного, що відзначається у фундаментальних поняттях традиційної естетики Китаю. Головною є «ци» або енергетична субстанція світобудови. Саме вона є центральним поняттям

[58] https://www.metmuseum.org/art/collection/search/40456

всіх китайських наук про природу та людину. «Ци» є квінтесенцією всього сущого у Всесвіті, вона існує завжди і всюди та у кожний момент часу зазнає перетворення.

Її природа полягає у самозмінності, що стало в Китаї позначенням творчої індивідуальності художника. Естетична думка у Китаї є органічною частиною світогляду його жителів, уявлення яких про естетичний об'єкт базується на ідеї загального та безперервного «перетворення», у тому числі і статичного споглядання.

Ці думки цікавим чином відтворюються у п'єсі Лі Бочана «Бамбук у каміннях» (або «Бамбук в скелях»). Зі стилістичної точки зору ми констатуємо наявність трьох векторів. Перший – це традиційна китайська музика, адже мелодико-гармонічні особливості п'єси адресують нас до музики Китаю. З іншого боку, вагомим є використання методів сучасної композиторської техніки, адже автор дуже активно включає сучасні прийоми гри на флейті, використовує цікаві гармонічні сполуки тощо. Нарешті додатковим стильовим вектором «Бамбуку в каміннях», на нашу думку, можна вважати ознаки пост-постмодернізму з його атрибутивними ознаками – «новою душевністю», «новою щирістю», меланхолійністю та сентиментальністю. При цьому сентиментальність пов'язується саме із мінімалізмом. В творі явно присутня мінімалістична тональність, але ця тональність спрощена, її основні поспівки нагадують формули, які розташовані в просторі певного ладового модусу.

Перший сегмент – вступ в партії фортепіано – сентиментальна та проста музика, яка при першому наближенні нагадує розробку мінімалістичних патернів за принципом адитивного нарощування. Її ладовою базою стає безпівтоновість, а метроритмічні особливості обумовлені зміною розміру в кожному такті. Після десяти тактів вступу фортепіано на органному пункті «*ре*» вступає бамбукова флейта in G, на якій грають у закритому положенні, імпровізуючи протягом двох тактів (Приклад 3.343):

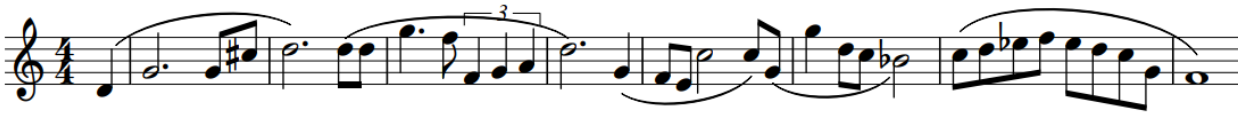
Приклад 3.43

Лі Бочан. «Бамбук у каміннях», фрагмент вступу

Після цього також на органному пункті звучить квазі-імпровізаційна мелодія дізі, насичена різними прикрасами та широкими стрибками. Нарешті у такті 26 вступає тема дізі, що поєднується з мінімалістичною музикою фортепіанного вступу, формуючи вкрай душевне та просте звучання, чим й завершується вступний розділ твору. Перша тема основного розділу починається із затакту[59]. Вона також лірична та сентиментальна, її супроводжують прості гармонічні послідовності з участю акордів мінор-мажору (Приклад 3.44).

Приклад 3.44

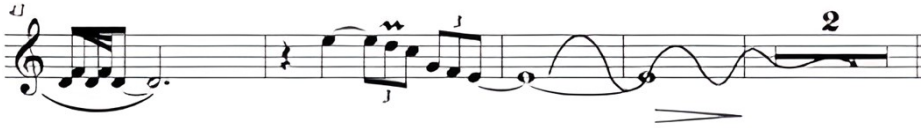
Лі Бочан. «Бамбук у каміннях», перша тема, партія дізі



Композитор залишає багато свободи виконавцю навіть в рамках цієї теми, дозволяючи імпровізувати у встановлених рамках, позначаючи це в тексті (Приклад 3.45)

Приклад 3.45

Лі Бочан. «Бамбук у каміннях», основний розділ, партія дізі

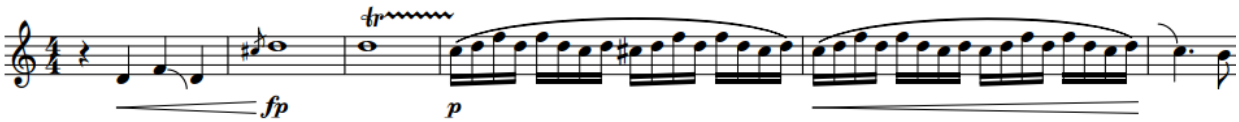


Друге проведення теми звучить на квінту вище від попереднього, підвищуючи емоційний тон репризи.

[59] Більшість тем у розглянутих творах Лі Бочана починаються з затакту.

Починаючи з такту 71 настрій різко змінюється, набуваючи ігрового відтінку. Прискорюється й темп (♩=152). Мелодія у флейти стає вибагливою та звивистою з підкресленням синкоп високими звуками (Приклад 3.46). Вона грається різним штрихом, постійно змінюючи стакато на легато.

Приклад 3.46

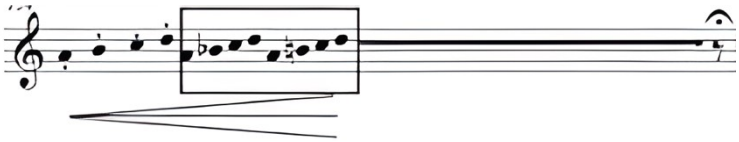


Починаючи з такту 85, композитор виписує варіант мелодії. Фортепіано продовжує грати у заданій фактурі, а виконавець на дізі переходить до репетиційних повторень звуків, які підкреслюють гармонічні тони. Цей фрагмент твору – неначе танець бамбука на вітру, тендітний та колоритний, але водночас впевнено прив'язаний до опори. Гармонічні функції змінюються тут не часто – раз на два такти – і є прозорими та зрозумілими. Разом з тим у послідовності акордів *ля мінорного* тризвуку та малого мажорного септакорду від *соль* відчувається певне кокетство та гра. Цікавим є й побудова мелодичної лінії теми «бамбука». Вона мінлива та непостійна, має багато непритаманних ладові звуків, які виконавець торкається ніби помилково. Сюди ж треба віднести й гру з хроматичними та діатонічними тонами (наприклад, *сі* та *сі бемоль*, такт 98), що створюють ефект мелодичного «мерехтіння», а в асоціативному плані – образ бамбука, що колишеться на вітру.

У такті 103–104 композитор передписує грати виконавцю вільно, строго не узгоджуючи свою партію з фортепіано. Водночас помічаємо в партитурі допис «бамбукова флейта так само спокійна, як бамбук та каміння на вітру» (переклад з китайської). Цей фрагмент не має тональної визначеності, фортепіано грає ніби випадкові дисонуючі тремоло, на фоні яких вільно «розливається» партія флейти. В музику таким чином проникають імпресіоністичні ознаки.

З такту 124 повертається тема «бамбукового танцю». Вона лунає без змін як і в перший раз, таким чином формуючи репризну побудову з імпровізаційною серединою-зв'язкою. В кінці першого оформленого сегменту тексту (назвемо його умовно «танець») лунає невеличка імпровізація дізі у такті 154, де композитор зазначає грати «від повільного до безкінечно швидкого, а потім різко зупинившись». Цікавим є намагання Лі Бочана розширювати палітру знаків музичної нотації. Тут він окрім алеаторичних позначень залишає знак подвійного крещендо (Приклад 3.47).

Приклад 3.47



Цей перехід призводить до нового моторного фрагменту, який нагадує біг. Тут виконавець може продемонструвати свою технічну майстерність та головною задачею залишається не втратити ансамбль з фортепіано. У фрагменті є короткі та довгі пасажі, зміна теситур у швидкому темпі, репетиції. Такти 129–203 надають невелику передишку перед другою хвилею напруги. Виконавець використовує змінює дізі на дізі G. Складається враження, що швидкість вітру постійно зростає та бамбук буквально тремтить під ударами вітру, адже ні на мить звучання флейти та фортепіано не затихає. Композитор використовує синкоповані акценти та динаміку від *f* до *ff*, постійні крещендо, що імітують шквальний вітер.

З 257-го такту звучить початкова лірична тема, проте її образні характеристики змінюються. Вона стає героїчною внаслідок акордового акомпанементу та динаміки *fff*. Проте інші її якості залишаються незмінними – це все той же бамбук – ніжний та тендітний, про що свідчить закінчення фрагменту. Після ліричної репризи звучить швидка кода, яка є продовженням моторного розділу. Вона лунає на *f* та проголошує стійкість та мужність головного образу твору рішучим завершенням на глісандо в *fff*.

Підсумовуючи сказане про «Бамбук та каміння», треба зазначити, що ця п’єса дуже точно демонструє особливості китайської філософії та естетики. Мова йде про споглядання у моменті. Звідси – статичність образів, зосередження на звучанні, душевність та безконфліктність. Кожний наступний фрагмент твору є новим етапом, нічим не пов’язаним з попереднім. Логічною є й фрагментарність структури твору, яку дуже складно «вписати» в рамки європейських форм, що з’являлися у зв’язку з типовими європейськими жанрами та відповідали певним потребам. Але аналогії провести можна. Продемонструємо це на прикладі таблиці (Таблиця 3.4):

Таблиця 3.4

Структура п’єси «Бамбук та каміння» Лі Бочана

вступ	**І розділ**	**ІІ розділ**	**зв’язка**	**реприза ІІ розділу**	**ІІІ розділ**	**реприза І розділу**	**кода**
Фортепіано–флейта	Повільний темп, меланхолійна мелодія	Більш швидкий темп, граціозний характер мелодії	Імпровізація флейти на фоні тремоло фортепіано		Швидкий темп, наростання динаміки (з невеликою імпровізаційною передишкою в середині)	Героїчний характер	Побудована на матеріалі ІІІ розділу
	Образ бамбуку який росте з каміння	«Танець» бамбуку	Споглядання, туга	«Танець» бамбуку	Образ бамбуку, що колихається на повітрі, образ вітру	Образ стійкості та незламності	

Основою драматургії твору та розуміння її форми є програма та образне навантаження кожного з розділів-сегментів. Ця послідовність фрагментів нагадує сюїтний принцип з ознаками репризності, метою ж є демонстрація різних станів центрального об’єкту. Незважаючи на героїчний характер репризи, ми не відчуваємо якісного переродження образу. Він змінюється у відповідності до ситуації, проте залишається із своїми атрибутивними властивостями.

Дуети для дізі з фортепіано є значною частиною мистецтва гри на бамбукових флейтах в Китаї і займають дуже важливе місце в довгій історії розвитку музичного мистецтва країни. Розвиток ансамблевого виконавства

на бамбуковій флейті з європейським тембром має велике значення для композиції та інтерпретації творів, а також підвищує професійні вимоги до новоствореної музики, яка узгоджується з історичним фоном інтегрованого розвитку сучасного мистецтва. Як приклад, «Бамбук та каміння» часто використовується в рамках навчальної програми та концертних виступів. Згадаємо виконання цього твору відомими віртуозами: У Янжи (U Yangzhi)[60], Ву Іноу (Wu Yinou)[61], Лю Менлін (Liu Mengling)[62], Гао Я (Gao Ya)[63], Ван Данхуа (Wang Danhua)[64].

Висновки до Розділу 3

Розгляд найбільш репертуарних китайських дуетів дізі з фортепіано призводить до наступних висновків:

1) дуети для дізі та фортепіано є дуже популярним інструментальним ансамблем, що підтверджується величезним масивом творів, які, починаючи з 2010-х років, з'являються в Китаї буквально лавиноподібно;

2) за формою ці твори представляють собою квазіциклічні або двочастинні композиції, розділи яких сполучаються за принципом контрасту та підпорядковуються загальній драматургії твору; розділи творів складаються з невеликих сегментів, які розробляють одну тему або її варіант; форми творів частково нагадують форми академічної європейської музики, проте виявляються значно модифікованими під дією традицій китайського інструменталізму;

3) більша частина творів має програмний заголовок, який або узагальнює музичні події твору, або керує порядком появи нових тем та їхньої взаємодії; часто заголовки носять символічний характер та адресовані до китайської аудиторії, яка з легкістю «зчитує» надані композитором

[60] https://www.bilibili.com/video/BV1p741147sZ/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click
[61] https://www.bilibili.com/video/BV1Ar4y1B7at/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click
[62] https://www.bilibili.com/video/BV1HV4y157Ci/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click
[63] https://www.bilibili.com/video/BV1Bh411H78o/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click
[64] https://www.bilibili.com/video/BV1sD4y1p7Cb/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click

художні «коди»; в інших творах використовується поетична або послідовно-сюжетна програмність, сполучена з елементами репрезентативної музики;

4) всі твори мають яскраві сольні каденції, які містять достатньо складні виконавські прийоми (швидкі пасажі дрібними тривалостями, трелі з виділеними мелодичними нотами, послідовності трелей, широкі стрибки тощо) або алеаторичні квадрати, які повідомляють партії соліста свободу та елементи імпровізаційності;

5) фортепіано виконує різні функції, виступаючи не стільки як акомпаніатор, а скоріше як співвиконавець, який підтримує соліста та доповнює його партію, часто імітуючи звучання інструментів традиційного оркестру, або створюючи необхідну атмосферу;

6) значну частину творів пишуть самі виконавці (Ван Цихан, Чжан Вейлян), які мають змогу продемонструвати максимально яскраво можливості дізі як сольного віртуозного інструмента та відповідно до цього вміло розподілити виконавські труднощі;

7) ладові особливості творів, так чи інакше, мають відсилання до пентатонічних зворотів, які частіше за все «огортаються» у яскраві фарби сучасної гармонії або розширеної хроматичної тональності;

8) автори творів часто застосовують сучасні композиторські техніки, які мають характер «включення», проте суттєво не змінюють загальної стильової концепції твору; це – сонорне трактування гармонії (кластери), алеаторичні прийоми, використання репетитивної техніки або джазових гармонічних послідовностей;

9) найбільший інтерес представляють твори молодих композиторів – Ван Даньхунь та Лі Бочана, які представляють нове оригінальне слово в дуетному жанрі для дізі та фортепіано; їхні твори привертають увагу цікавими програмними назвами, сміливістю композиційного та жанрово-стильового рішення та технічною складністю, що в сумі сприяє включенню цих опусів до програм авторитетних національних конкурсів мистецтва гри на дізі.

ВИСНОВКИ

Камерно-інструментальна музика академічного зразка в Китаї налічує трохи більше століття, проте за цей незначний період китайським композиторам вдалося створити достатньо міцний фундамент для розвитку цієї сфери творчості. Не виключенням стала жанрова область різнотембрових інструментальних дуетів, в яких звучання європейського клавішного інструменту сполучається з традиційними тембрами народної музики Китаю. Популярність цього напрямку творчості обумовлена багатими традиціями гри на національних інструментах у китайській художній культурі та процесами їхньої академізації, що відбулись зовсім недавно та актуалізували необхідність створення численного репертуару високого художнього та технічного рівня, а також його використання у навчальній та конкурсно-фестивальній практиці. Важливу роль у розповсюджені інструментального дуету за участю фортепіано зіграла також поява на початку XX століття в Китаї фортепіано, яке в рамках інструментального ансамблю не тільки виконує гармонічну функцію, а за своїми параметрами може скласти альтернативу оркестровому звучанню.

Поняття інструментального дуету з фортепіано має цілий ряд тлумачень, серед яких значущими для нас виявляються наступні два, що підкреслюють кількісну та якісну характеристики феномену:

- ансамбль з двох виконавців, одним з яких обов’язково є фортепіано;
- жанр камерно-ансамблевої музики з відповідним набором якостей.

1. Перша дефініція пов’язана з кількісною диференціацією виконавських складів та обумовлена характерним способом виконання, а також темброво-фонічними та органологічними особливостями інструментів, що входять до складу ансамблів. Таким чином дуети можуть бути темброво-однорідними (дует двох фортепіано) або темброво-неоднорідними та складатися з двох інструментів, різних за своїми органологічними параметрами. Найбільш розповсюдженими типами темброво-неоднорідних дуетів з фортепіано є такі, в

яких фортепіано поєднується зі струнним або духовим інструментом. Нерідко до такого дуету додаються інші учасники (наприклад, ударний сет), що не викривляють жанрової сутності дуету та виконують ритмо-гармонічну або колористичну функції. Дует духового або струнного інструменту з фортепіано характеризується своєрідністю комунікативного процесу. Це виокремлює дуетне виконавство поміж інших форм камерно-інструментального музикування та відділяє його від жанрової групи «соло з фортепіанним акомпанементом».

Ролі між виконавцями, що входять до складу різнотембрового інструментального дуету, можуть розподілятися по різному. Безумовно солюючий інструмент може мати певну перевагу над фортепіано, проте останнє, в свою чергу, частіше виступає не тільки акомпаніатором, а й солістом, або навіть співавтором.

2. Традиції дуетного музикування з фортепіано, як частини музичної культури західного зразка, були адаптовані китайськими композиторами та виконавцями лише на початку XX століття. Водночас на сьогоднішній день китайські дуети традиційних інструментів з фортепіано представляють важливу сферу творчості, залучаючи до співпраці широке коло музикантів. Ці опуси характеризуються жанровою своєрідністю, довершеністю форми, багатством динамічних та фактурних параметрів, індивідуальністю ладо-гармонічного профілю, що поєднує риси китайської музичної мови та новітні прийоми гармонічного письма. Китайські композитори у своїх дуетах для фортепіано з традиційними інструментами часто звертаються до національного фольклору, використовуючи інтонаційні або жанрово-композиційні шаблони, проте майже ніколи не вдаються до прямого цитування. Китайський музичний фольклор стає для композиторів свого роду джерелом натхнення, що допомагає у створені характерних образів та сюжетів.

3. У проаналізованих дуетах китайських традиційних інструментів з фортепіано тип ансамблевої взаємодії можна назвати релятивно-

константним, зважаючи на наявність стійкої виконавські структури та відсутність стабільної семантики, що регулюється ситуативно у відповідності до смислового діапазону програмного задуму. Водночас дуети характеризуються схожими жанрово-інваріантними властивостями та структурними параметрами. Жанровими характеристиками інструментальних дуетів визначені такі властивості, як обмеженість камерним простором, лаконічність висловлювання, інтимність змісту, відносна рівноправність функцій учасників. Щодо структурних параметрів справедливо вказати на звернення композиторів до злитно-циклічної композиції, яка допускає послідовність ряду тематично відмінних фрагментів та простих форм.

4. Окремим чинником розвитку жанрової сфери різнотембрових інструментальних дуетів стає програмність. Зважаючи на існування низки принципів класифікації програмної музики, централізуючою в роботі обрано позицію Р. Скрутона, який виділяє програмну та репрезентативну музику. У китайській музичній творчості програма конкретизує зміст, структуру, настрій, тривалість або музичний лад твору (Хань Ко-Хуан) і може носити психологічний або описовий характер. Так само музика репрезентативна виконує функцію імітації або наслідування. Водночас заголовки творів китайських авторів часто пов’язуються з поетичними образами, породженими східною ментальністю, що підтверджує герменевтичність програмної та репрезентативної музики як важливу властивість жанру різнотембрового дуету (Дж. Гепокоскі).

5. Дуети для фортепіано зі струнним інструментом є важливою нішею китайської ансамблевої музики. Вони представляють собою у більшості випадків програмний твір контрастно-складеної форми. Характерні приклади, що репрезентують цю жанрову групу, доводять широту творчих методів композиторів в питанні трактування тембру народного інструменту: традиційне трактування в контексті фольклорної стилістики («Hua Mulan» для піпи з фортепіано Гу Гуаньженя, «Незламні духи Сніжної гори» для ерху

з фортепіано Чень Цзивеня); імпресіоністичне трактування («Late Autumn» для піпи з фортепіано Лі Бочана); авангардне рішення («Розбита тінь» для піпи з фортепіано Цзя Гопіна, «Exuviation» для янциня з фортепіано Зі Тао Чуа); злиття або відокремлення тембрів традиційного інструмента та фортепіано; композиційну подібність творів (констрастно-складена форма); використання європейських жанрових прототипів (концерт, капрічіо, рапсодія); звернення до традиційних китайських мелодій та принципів розвитку, пов'язаних з ними (варіантність); пошук нових прийомів гри на традиційних інструментах, що дають незвичні темброві фарби; застосування полістилістики, сучасних композиційних технік та увагу до сонорних якостей матеріалу; особливе значення програмності. Останній пункт свідчить про особливий статус китайської програмної музики як певної жанрової форми. З іншого боку, програмність можна трактувати як важливий жанроутворюючий фактор китайського дуету традиційного інструменту з фортепіано.

У дуетах жуаня з фортепіано реалізований концепт концертного діалогу традиційного китайського інструменту з фортепіано. У творі «Верблюжий дзвін Шовкового шляху» Нін Юна клавішний інструмент підтримує партію жуаня в реалізації програмного задуму, збагачуючи та посилюючи основні образи опусу. У «Віддалених дзвонах» Фан Кок Цзюна додані віолончель та ударні не руйнують жанрової специфіки дуету, а навпаки – створюють більш рельєфний комунікативний зв'язок жуаня з фортепіано, опонування яких підкреслює подвійність стильової ідентичності твору, виявленої на жанрово-стильовому та композиційному рівнях. У цьому випадку ігрова сутність європейського концепту концертності поєднується з імпровізаційною варіантністю китайського традиційного тематизму.

У дуеті фортепіано з ґучженем «Одяг хмар» Чжоу Юйго художня концепція концертної п'єси поєднана з особливостями традиційної музики провінції Шаньсі, що проявилося в інтонаційній та виконавській специфіці опусу. Особлива синтетична програмність, що поєднує послідовний та

психологічний типи, впливає на тектоніку твору, яка співпадає з тричастинною формою з динамізованою репризою.

У дуетах янциня з фортепіано композитори також намагаються знайти індивідуальну творчу стратегію, залучаючи до своїх творів новітні композиторські техніки, при цьому не порушуючи укорінених у національній свідомості мовленнєвих норм. Так, загальна неоромантична концепція дуету для фортепіано та янциня Ван Се «Falling Flowers. Night» не протирічить музично-естетичній парадигмі китайської традиційної творчості. У Рапсодії для янциня та фортепіано Ван Даньхун характерною стає тенденція до оновлення традиційних уявлень про інструмент через використання стильових алюзій музики європейських композиторів, репетитивності, нестандартних прийомів звуковидобування, які підкреслюють інтонаційну та композиційну оригінальність традиційного китайського фольклору.

6. Дуети для фортепіано та традиційних духових інструментів визначаються чисельною, але водночас неоднорідною сферою ансамблевої творчості Китаю. Специфіка обумовлена змішуванням практик, пов’язаних з грою на китайських народних духових інструментах та європейських традицій духової музики. Кількісна неоднорідність дуетів фортепіано з традиційними духовими пояснюється здебільшого академічною незрілістю окремих інструментів та їхньою органологічною недосконалістю, що значно уповільнює формування репертуарної маси творів. Яскравими прикладами жанру є дуети шена та фортепіано («Remembering the snow» Лі Бо) та сони («Зелений бамбук і червоний клен», «Тінь, що танцює» Цзяо Дянь Цзяня, «Wildness» Лі Юаньцина). Ці твори були написані у 2010-ті роки, що підтверджує розширення поглядів композиторів в напрямку адаптації традиційних тембрів та перспективу подальшого розвитку цієї сфери дуетної творчості Китаю.

Серед дуетів духових інструментів з фортепіано найбільшу увагу привертають ансамблі фортепіано з дізі, кількість яких за останні двадцять років значно зросла, а якість підвищилась. Особливості жанрово-

стилістичної ситуації цих творів полягають у змішуванні традиційних китайських моделей та європейських атрибутів дуетного жанру з домінуванням саме китайської ідентичності у більшості зразків. Інколи композитори йдуть шляхом свідомої адаптації західного прототипу жанру (наприклад, капрічіо – у творі «Східна імпресія» Вана Цзяньміна), проте значно модифікують його стилістично, осмислюючи жанр крізь призму традиційних китайських музичних ідіом. Формотворчі принципи цих творів вказують на спорідненість з квазіциклічними, контрастно-складеними або двочастинними фреймами. Їх розділи поєднуються в цілісність за принципом контрасту в рамках загальної драматургії твору, обумовленої програмним заголовком. Внутрішня будова цих розділів своєрідна та відображує вплив традиційного музикування на бамбуковій флейті. Це – низка невеликих сегментів, в яких розробляються відокремлені тематичні утворення, споріднені з ініціальною темою. У загальному вигляді форми цих опусів нагадують композиційні стандарти академічної європейської музики, трансформація яких зумовлена багатовіковими традиціями китайської інструментальної музики. В цьому важливу роль відіграє програмний заголовок, що узагальнює музичні події твору або супроводжує появу нової теми. Назви творів носять переважно символічний характер та є зрозумілими китайській аудиторії. Майже обов’язковою є наявність в дуеті однієї або двох сольних каденцій (для дізі або фортепіано), які демонструють складні виконавські прийоми у швидкому темпі або спонукають соліста до імпровізації.

Фортепіано в контексті дуету виконує різні функції, поєднуючи роль акомпаніатора та партнера, який виконує окремі теми, замінює звучання цілого традиційного оркестру, створює необхідну атмосферу або заповнює паузу соліста. Інколи фортепіано імітує тембри інструментів китайського традиційного оркестру (наприклад, у Китайському капричіо №1 «Східна імпресія Ван Цзяньміна або «Floating Clouds and Flowing Water» Чжан Вейляна та Гао Вейцзе). Симптоматично, що авторами більшої частини

творів виступають самі виконавці (Ван Цихан, Чжан Вейлян), які можуть максимально повно представити можливості дізі та вміло розподілити виконавські труднощі по тексту.

У дуетах для дізі активно використовуються сучасні композиторські техніки (сонорика, алеаторика, мінімалізм, джазові гармонії), що лише підкреслює стильову двошаровість творів. У цьому сенсі дуже показовими виявляються твори Лі Бочана, які привертають увагу унікальними програмними заголовками, нестандартністю композиційних рішень та технічною складністю.

З виконавської точки зору дуети для дізі та фортепіано вимагають майстерного володіння інструментом. Особливо це стосується творів, написаних композиторами-виконавцями. Також дуети передбачають баланс між свободою інтерпретації (з елементами імпровізації) та дотриманням нотованого тексту. Специфіка творів виявляється у застосуванні різноманітних виконавських прийомів та штрихів, які походять з народної практики музикування на дізі. Це – довгі трелі, довгі та короткі форшлаги, гра поза метром, акценти в трелях, швидкі репетиції, фрулато, різка зміна діапазону й штриха та інші.

Проаналізувавши різноманітні інтерпретації обраних дуетів традиційних китайських інструментів з фортепіано, можна упевнитися в їхній стильовій відповідності. Незважаючи на відмінність у деталях, усі китайські виконавці демонструють розуміння програмного або жанрового контексту та пов’язаних з ним смислових конотацій. Справедливо відзначити наявність характерних рис в інтерпретаціях творів композиторів-виконавців – технічної досконалості, імпровізаційної свободи, романтизованості викладу, підвищеної уваги до подій програми. Це, у свою чергу, репрезентує своєрідну загальну стильову спрямованість музикантів, які є водночас генераторами та носіями музично-естетичних традицій Китаю.

Таким чином, вивчення дуетів традиційних інструментів з фортепіано демонструє успішний розвиток важливого для сучасного музичного

мистецтва Китаю напряму творчості. Він характеризується: суттєвим розширенням жанрово-стильової палітри китайської музики, подальшими процесами академізації відповідної сфери камерно-інструментальної композиторської та виконавської творчості, а також комплексним, багатошаровим поєднанням східної та західної практик музикування – від органологічного рівня взаємодії до жанрово-композиційного та естетичного рівнів побудови, сприйняття та інтерпретації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Камерная музыка. Избранное : социология музыки. Санкт-Петербург, 1998. С. 78–94.

2. Айзенштадт С. Зарождение фортепианного искусства в странах дальневосточного региона. Идеи и идеалы. Новосибирск, 2012. С. 101–109.

3. Алексеев А. Интерпретация музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1984. 91 с.

4. Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч. 2. Москва : Музыка, 1967. 285 с.

5. Алкон Е. Музыкальное мышление Востока и Запада, континуальное и дискретное : автореф. дис. … д-ра искусствоведения : 17.00.02. Владивосток, 2001. 40 с.

6. Андрієвська В. Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ століття : дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М.В Лисенка. Львів, 2002. 207 с.

7. Андросова Д. Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення : дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 190 с.

8. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. 216 с.

9. Асталош Г. Еволюція фортепіанної виразовості в камерно-інструментальних ансамблях українських композиторів останньої третини ХХ ст. (на прикладі творчості М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова) : дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка. Львів, 2013. 222 с.

10. Афоніна О. Коди культури і «подвійне кодування» в мистецтві. Київ : НАКККіМ, 2017. 314 с.

11. Афоніна О. Художні прийоми «подвійного кодування» в синтезі мистецтв. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2017. Вип. 38. С. 118–128.

12. Бай Є. Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2014. 19 с.

13. Басалаева Е. Стилистически-тембральный плюрализм фортепиано в камерно-инструментальном творчестве украинских композиторов поколения 1960-х годов : дисс. … канд. искусствовед. : 17.00.03 / Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой. Одесса, 2012. 169 с.

14. Батанов В. Жанрово-стилевые ориентиры камерно-инструментальной музыки китайских композиторов XX века. *European Journal of Arts,* № 3, 2020. С. 23–30.

15. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. 424 с.

16. Безбородько О. Національно-вербальний фактор музичної творчості : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2010. 16 с.

17. Белоброва О. Виртуозность в русском романтическом фортепианном концерте как культурологическая проблема. *Київське музикознавство* : зб.статей. Київ, 2001, Вип. 6. С. 291–303.

18. Берегова О. Роль тексту в комунікаційних процесах: між дискурсом та інтерпретацією. *Вісник НАКККіМ*: Науковий журнал 4’2005. Київ : Міленіум, 2005. С. 37–46.

19. Білоус В. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2005. 194 с.

20. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03 /

Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2005. 195 с.

21. Боровик И. Украинский камерно-инструментальный ансамбль (проблемы исполнительства). Киев : Центромузинформ, 1996. 128 с.

22. Бялый И. Из истории фортепианного трио : из истории становления жанра. Москва : Музыка, 1989. 91 с.

23. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. СанктПетербург, 1994. 142 с.

24. Ван Дон Мэй Великий Шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры: автореф. … дис. канд. искусств. : 17.00.02. Санкт-Петербург, 2004. 27 с.

25. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX – XXI веков : автореф. дис. … канд. искусствоведения : 17.00.02. Санкт-Петербург, 2008. 25 с.

26. Ван І. Концертно-педагогічна діяльність українських співаків у Китаї XX – початку XXI століття в контексті міжнаціональних зв’язків : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2017. 189 с.

27. Ван Ченьдо. Фортепіанна музика для дітей і про дітей у творчості композиторів Європи та Китаю: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2017. 16 с.

28. Ван Шижень. Жанры камерно-вокальной лирики европейского типа в китайской музыке 1920–1940 гг. *Современные проблемы науки и образования*. 2015. № 2, (ч. 1). URL : https://www.scienceeducation.ru/ru/article/view?id=20743 (дата звернення: 21.06.2023).

29. Ван Юйхе. Огляд творчості китайських композиторів в період Нової та Новішої історії. Пекін : «Культура і мистецтво», 1998. 311 с.

30. Васильев А., Самойлова Н. Фортепианное трио: особенности классического этапа в эволюции жанра. *Исторические, философские,*

политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2015. № 11 (61): в 3-х ч. Ч. III. С. 33–36.

31. Вассоевич А. Духовный мир народов классического востока: монография. Санкт-Петербург : АЛЕТЕЙЯ, 1998. 542 с.

32. Вєркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. Нежданової. Одеса, 2008. 16 с.

33. Герасимова-Персидская Н. Музыка XX – начала XXI веков: движение к новой эпохе? *Мистецтвознавчі записки*. 2015. Вип. 23. С. 3–10.

34. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. Москва : Музыка, 1971. 123 с.

35. Готлиб А. Фактура и тембр в ансамблевом произведении. *Музыкальное исполнительство*. Москва, 1976. Вып. 9. С. 106–139.

36. Грушина Е. Камерно-инструментальная музыка на современном этапе развития: тенденции и перспективы. *Новый взгляд: Международный научный вестник*. 2014. Вып. 6. С. 54–62.

37. Гуляницкая Н. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика). Москва : Языки славянской культуры, 2014. 368 с.

38. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск : Наука, 1982. 256 с.

39. Дун Шухань. Камерно-инструментальная музыка Китая на рубеже XX–XXI веков в контексте диалога традиций востока и запада. *Университетский научный журнал,* 2020. №57. С. 138–147.

40. Дун Шухань. О камерной музыке Китая XX столетия. *Музыкальная культура глазами молодых ученых*. Санкт-Петербург : Центр научно-информационных технологий "Астерион", 2019. С. 72–75.

41. Завгородняя Г. Деякі аспекти методології аналізу музичних творів. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2015. Вип. II (5). С. 114–119.

42. Загадка жизни и смерти наложницы Ян Гуйфэй. URL : https://www.abirus.ru/content/564/623/624/20915/20929/21217.html (Дата обращения 21.05.2021).

43. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2000. 173 с.

44. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві XX сторіччя. Львів : ККІНПАТРІ ЛТД, 2014. 340 с.

45. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно- струнних інструментах (клавікорд, клавесин, фортепіано) XIV–XIII століть. Тернопіль : СМП «Астон», 1998. 299 с

46. Каяк А. Методология исследования культурных обменов в музыкальном пространстве. Москва : Академ. проект ; ГАСК, 2006. 253 с.

47. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю. *Мистецтвознавство України*. 2010. Вип. 11. С. 62–64.

48. Клименко В. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 1999. 17 с.

49. Кодьєва О. Зображальне у понятійно-категоріальній системі культурології : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра культурології : 26.00.01. Київ, 2009. 31 с.

50. Колесник О. Інтерпретація як феномен художньої культури. Київ : НАКККіМ, 2014. 265 с.

51. Кононова М. Ідеальне та еталонне в системі категорій музично-виконавського мистецтва : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2009. 18 с.

52. Конрад Н. Запад и Восток. Москва : Наука, 1972. 496 с.

53. Коробка Т. Комунікаційний процес у хоровому виконавстві як складна система творчих взаємозв'язків. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. Пам'яті Л.К. Каверіної.* Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2013. Вип. 106.С. 377–392.

54. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград : Музыка, 1979. 206 с.

55. Котляревська О. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 1996. 19 с.

56. Коханик И. Интертекстуальность как основа диалога в пространстве современной музыкальной культуры. *Київське музикознавство: Культурологія та мистецтвознавство.* 2013. Вип. 45. С. 68–93.

57. Кочнев Ю. Музыкальное произведение и интерпретация. *Советская музыка*, 1969. Вып. 12. С. 24–29.

58. Кравченко А. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX – початку XXI століть (семіологічний аналіз). Київ : НАКККіМ, 2020. 300 с.

59. Куприяненко Э. Б. Композиционная фактура как компонент и главный «опознавательный знак» камерно-инструментального жанра. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Серія: Мистецтвознавство. Харків, 2012. № 14. С. 136–138.

60. Кюрегян Т. Алеаторика. Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2007. С. 412–431.

61. Ли Чжен, Красовская И. Программные произведения китайских композиторов как предмет освоения в классе фортепиано в высших учебных заведениях Китая. *Музыкальное искусство и образование*. 2017. №4 (20). С. 99–111.

62. Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая: дис.... канд. искусствоведения : 17.00.02 / ГОБУВО «Российский государственный педагогический университет им А.И. Герцена. Санкт-Петербург, 2016. 213 с.

63. Лотман Ю. Анализ поэтического текста : Структура стиха. Ленинград : Просвещение, 1972. 387 с.

64. Лу Цзє. Втілення китайської ритуальної концептосфери у програмній фортепіанній музиці. *Українська музика,* 2016. № 4 (22). С.78–83.

65. Лу Цзє. Категорія «концепту» в парадигмі європейської та китайської музичної культури. *Наукові збірки Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*. Одеса : ОНМА, 2015. Вип. 21. С. 305–316.

66. Лу Цзє. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики XX – початку XXI ст. : дис. … канд. мистецтв. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім М.В. Лисенка. Львів, 2017. 187 с.

67. Лу Цзє. Морально-виховна тематика китайської програмної фортепіанної музики. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. Львів : ТеРус, 2013. Вип. 29. С. 143–151.

68. Лу Цзє. Типи програмності в китайській фортепіанній музиці XX століття. *Українська музика*, 2016. № 2 (20). С. 45–55.

69. Лю Бинцян. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Одесса : Астропринт, 2014. 440 с.

70. Лю Сяосі. «Distant bells» Фанк Кок Юна: камерно-інструментальна версія діалогу китайських та європейських традицій. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Київ, 2020. Вип. 128. С. 129–141.

71. Лю Сяоси. Особенности исполнения произведений для гучжен и фортепиано в современной китайской музыке (на примере «Yun Shang Su» Чжоу Юйго). *European Journal of Arts*, №1, 2021. С. 28–35.

72. Лю Сяосі. Особливості програмних заголовків китайських дуетів для фортепіано та традиційних інструментів. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку.* Рівне : РДГУ, 2022. Вип. 40. С. 104–110.

73. Лю Сяосі. Дуети для янциня та фортепіано в сучасній китайській музиці: теоретико-виконавський погляд. *Музикознавча думка Дніпропетровщини.* Дніпро : Грані, 2022. Вип. 22. С. 238–253.

74. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наук. думка, 1991. 270 с.

75. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ : Музична Україна,1973. 325 с.

76. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А.Н. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.

77. Макушин В. Современные тенденции в камерно-ансамблевой музыке. *Вестник Челябинского государственного университета.* 2010. № 11 (192). Филология. Искусствоведение. Вып. 42. С. 161–165.

78. Малий Д. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини XX – початку XXI століть : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2018. 19 с

79. Маркова О. До питань теорії виконавської інтерпретації. *Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського*. Київ, 1999. Вип. 1. С. 126–134.

80. Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы. *Советская музыка.* 1980. № 9. С. 39–50.

81. Митекина А. Сравнение специфики деятельности пианиста-концертмейстера и пианиста – участника камерного ансамбля. *Вестник ТвГУ.* 2017. Вып. 2. С. 11–17.

82. Михайлов А. Стиль в музыке. Москва : Музыка, 1976. 345 с.

83. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. №1. С. 106–111.

84. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации. Учебное пособие. Киев : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2013. 271 с.

85. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации. Киев, 1994. 157 с.

86. Москаленко В. Теоретичний та методологічний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1994. 25 с.

87. Музыкальная эстетика стран Востока. Москва : Музыка, 1967. 414 с.

88. Мятиева Н. Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века: вопросы теории и практики : автореф. дис. … канд. искусств. : 17.00.02. Магнитогорск, 2010. 27 с.

89. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва : Владос, 2000. 321 с.

90. Ніколаєвська Ю. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2017. Вип. 10. С. 180–198.

91. Очеретовская Н. Л. Содержание и форма в музыке. Киев : Муз. Україна, 1984. 152 с.

92. Павлишин С. Еволюція камерного ансамблю. *Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. 2015. Вип. 34. С. 16–20.

93. Петров В. Фортепианный дуэт в контексте домашнего музицирования: жанр и культурное пространство. *Вестник Оренбургского государственного университета.* 2006. №10–1. С. 152–154.

94. Петропавловский А. Гитара в камерном ансамбле : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02. Нижний Новгород, 2006. 21 с.

95. Пинкош Л. Фортепианная ансамблевая музыка и художественная жизнь Польши 40–60-х гг. XX в.: Исполнительство: Творчество : автореф. дис. … канд. искусств. : 17.00.02. Киев, 1990. 20 с.

96. Повзун Л. «Біфункціональний код камерності» як семантична установка інструментально-ансамблевих жанрів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 2. С. 103–107.

97. Повзун Л. Ансамблевий інструменталізм як сумарна якість колективної творчості. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОДМА імені А.В. Нежданової*. 2012. Вип. 15. С. 358–366.

98. Повзун Л. Історія камерних інструментально-ансамблевих жанрів. Одеса : Астропринт, 2013. 208 с.

99. Повзун Л. Камерный ансамбль: из истории развития ансамблевого исполнительства и становления камерно-инструментальных жанров. Одесса : Печатный дом, 2007. 54 с.

100. Повзун Л. Просторово-акустична естетика камерності в інструментально-ансамблевому виконавстві. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової.* 2014. Вип. 20. С. 493–503.

101. Повзун Л. Соціокультурна амбівалентність камерності в інструментально-ансамблевих жанрах. *Музичне мистецтво і культура*, 2014. Вип. 19. С. 235–245.

102. Повзун Л. Феномен камерності в системі інструментально-ансамблевих жанрів. деса: Астропринт, 2016. 280 с.

103. Полусмяк И. Теоретические и методологические аспекты музыковедческой интерпретации : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Киевская консерватория. Киев, 1989. 160 с.

104. Польская И. Исторические модусы камерного ансамбля в зеркале музыкальной герменевтики. *Культура України*, 2017. Вып. 57. С 119–128.

105. Польская И. Камерный ансамбль : история, теория, эстетика. Харьков : ХДАК, 2001. 385 с.

106. Польская И. Камерный ансамбль: теоретико-культурологические аспекты : дис. … д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Харьковская государственная академия культуры. Харьков, 2003. 435 с.

107. Польська І. Історичні модуси камерного ансамблю в дзеркалі музичної герменевтики. *Культура України*. Харків, 2017. Вип. 57. С.119–128.

108. Польська І. Камерний ансамбль: феноменологія жанру. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2010.

Вип. 24 : Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. С. 4–14.

109. Польська І. Камерний ансамбль. *Енциклопедія сучасної України.* URL: https://esu.com.ua/article-10859 (Дата звернення 17.01.2023)

110. Польська І. Парадоксальність ансамблевої культури: соціально-семантичні амплуа. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2010. Вип. 3. С. 165–172.

111. Попова Т. Музыкальные жанры и формы. Москва: 1954. 384 с.

112. Поповская О. Символическая программность в советской музыке 70 – 80-х годов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02. Ленинград, 1990. 16 с.

113. Пэн Чэн. Китайская традиционная ладовая система и ее применение в XX веке. Москва : МПГУ, 2006. 104 с.

114. Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и её претворение в творчестве композиторов XX века : автореф. дис. … канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 / Нижегородская государственная консерватория им. М. Глинки. Нижний Новгород, 2011. 22 с.

115. Раппопорт С. О вариантной множественности исполнительства. *Музыкальное исполнительство*. Вып. 7. Москва, 1972. С. 3–46.

116. Роули Дж. Принципы китайской живописи. Москва : Наука, 1989. 159 с.

117. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. Санкт-Петербург : Композитор, 1998. 268 с.

118. Самойленко А. И. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблемы диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 243 с.

119. Самойленко Е. М. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая : автореф. дис. … канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 / Российская акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 2003. 26 с.

120. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. … д-ра мистецтвознав : 17.00.03. Київ, 2003. 27 с.

121. Седюк І. Тенденції розвитку ансамблю для двох фортепіано в музиці XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Харків, 2018. 20 с.

122. Сидоренко О. Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування (на прикладі камерної скрипкової сонати) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2018. 20 с.

123. Син Синь Некоторые вопросы специфики музыкальной формы в китайской традиционной музыке. *Вестник культуры и искусств*. 2018. № 4 (56). С. 133–137.

124. Сирятська Т. Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 18 с.

125. Сі Даофен. Значення народної пісенності у виконавському мистецтві Китаю. *Вісник ЛНУ імені Т. Шевченка*, 2013. №10 (269). С. 161–19.

126. Слупський В. В. Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця XVII століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2018. 19 с.

127. Смірнова І. Ансамблеве письмо в камерно-інструментальних творах для змішаних складів у творчості німецьких композиторів кінця XVIII–XIX століть : дис. канд мист. 17.00.03 / Сумський державний педагогічний університет імені А.С. МАКАРЕНКА. Суми, 2020. 213 с.

128. Смірнова І. Змішані камерно-інструментальні ансамблі в науковому дискурсі: до проблеми жанрової специфіки та типологізації. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2019. № 6. С. 53–58.

129. Смірнова І. Поняття «ансамблеве письмо»: до проблеми дефініції. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2020. № 1. С. 63–69.

130. Соколов А. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород : Из-во Нижегородского университета, 1994. 218 с.

131. Соколова Л. Фортепіанні тріо у творчості віденських класиків та австронімецьких романтиків : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2013. 18 с.

132. Сорокина Е. Фортепианный дуэт. История жанра. Москва : Музыка, 1988. 319 с.

133. Сохор А. Эстетическая природа жара в музыке. Москва : Музыка, 1968. 103 с.

134. Су Юйчен О претворении программности в концерте Чжао Цзипина для виолончели с китайським традиционным оркестром «Сон Чжуан Чжоу». *Южно-российский музыкальный альманах.* 2017. Вып. 1. С. 27–32.

135. Субботина Е. Фортепианный дуэт в системе художественной коммуникации: автореф. дисс. ... канд. искусств. : спец. 17.00.02. Санкт-Петербург, 2013. 23 с.

136. Субботина Е. Фортепианный дуэт как коммуникативный феномен. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена.* 2012. №152. С. 147–154.

137. Сухленко И. Жанровый аспект исполнительской интонации. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2015. Вип. 44. С. 23–32.

138. Сухленко И. О генеалогии исполнительского стиля. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2007. Вип. 20. С. 362–373.

139. Сухленко И. Произведение композитора в исполнительской практике: множдество/идентичность – открытость – целостность. *Аспекти історичногомузикознавства*. Харків, 2017. Вип. 10. С. 169–180.

140. Сухленко И. Стилевые доминанты исполнительской концепции музыкального произведения. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. 9. Харків, 2018. Вип. 11. С. 61–71.

141. Сюй Бо. Китайский «фортепианный бум» в начале XX века. *Вестник Адыгейского государственного университета*. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2011. №2. С. 165–169.

142. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX – XXI веков: автореф. дис. … канд. искусствовед.: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2011. 25 с.

143. Сюта Б. О. Глобалізаційні та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці : дослідження. Сер. Музика вчора, сьогодні і завтра. Кн. 2. Київ : УБСП «Комора», 2006. 65 с.

144. Сяньлян Чжан. Особенности музыкальности мышления в китайском и европейском искусстве. Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў, 2018. №1. С. 92–99.

145. У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): Учебное пособие. Санкт-Петербург : «Планета музыки»; «Лань», 2011. 544 с.

146. У На. Фортепианная музыка Динь Шаньде: Сопряжение китайских национальных традиций с европейскими приѐмами композиторского письма: Монография. Санкт-Петербург : Ut, 2013. 223 с.

147. Федоров И. О роли фортепианного ансамбля в становлении профессионального музыканта. СПб., 2007. 157 с.

148. Харандюк Н. Діалог як принцип жанроутворення та форма буття камерно-вокального твору (теоретичний та виконавський аспекти) : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03. Львів, 2011. 19 с.

149. Холопов Ю. Джазовая гармония. *Практический курс гармонии. Часть II. Гармония XX века*. Москва : Композитор, 2005. С. 144–164.

150. Холопов Ю. Теоретический курс гармонии. Санкт-Петербург : «Лань, 2003. 544 с.

151. Холопова В. Музыка как вид искусства. Москва : Лань, 2001. 242 с.

152. Ху Пин. Развитие украинских и китайских культурных традиций в камерно-инструментальных ансамблях второй половины XX века: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка. Львов, 2013. 218 с.

153. Царегородцева Л. Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02. Ростов на Дону, 2005. 23 с.

154. Ценова В. Теория современной композиции : монография. Москва : Музыка, 2005. 624 с.

155. Чайкин С. Специфика выразительных средств фортепиано в ансамблевой музыке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Новосибирск, 2008. 23 с.

156. Чекан Ю. Інфраструктура європейського музичного життя та особливості музичних текстів нового часу. *Національна ідентичність в мові і культурі*: збірник наукових праць. Київ : Талком, 2017. С. 3–6.

157. Чень Бо. Формування готовності майбутнього вчителя музики до виконавсько-інтерпретаційної діяльності у процесі інструментального навчання: дис. … канд. пед. наук. : 13.00.02 / Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2017. 236 с.

158. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы. *Музыкальное исполнительство и современность.* Москва : Музыка, 1988. Вып. 1. С. 43–68.

159. Чжан Тяньтянь. Жанрова еволюція інструментального капричіо: від Дж. Фрескобальді до Ф. Мендельсона: дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. Нежданової. Одеса, 2021. 192 с.

160. *Чжао Цянь* Сравнение эстетики камерной музыки Китая и Запада. *PHILHARMONICA. International Music Journal.* 2021. №6. С. 1–8.

161. Чистякова Д. Параметри та складові камерно-інструментального стилетворення: етимологічний дискурс. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2019. Вип. 1. С. 119–125.

162. Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Мистецтво: "від існуючого до виникаючого".* №20. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. С. 218–228.

163. Шаповалова Л. Интерпретология как интегративная наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство.* Вып. 46. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2017. С. 289–300.

164. Шаповалова Л. Исполнитель и время: логико-понятийный дискурс интерпретологии. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Проблеми організації художнього часу в музичному творі.* Київ, 2010. С. 3–12.

165. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. Москва : Сов. композитор, 1983. 152 с.

166. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

167. Щербакова О. Програмні основи жанрово-стильової форми фортепіанного дуету : дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2012. 229 с.

168. Щербакова О. Програмні основи жанрово-стильової форми фортепіанного дуету : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2012. 18 с.

169. Янь Цзянань. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня : автореф. дис. … канд. искусств. : 17.00.02. Москва, 2021. 28 с.

170. Янь Чжихао. Шляхи проникнення фортепіанного мистецтва у китайський культурний простір. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2017. № 2. Вип 37. С. 51–57.

171. Adami G. Accompanying–an art. Music Journal, 1952. №10. Pp. 40–41.

172. Adler K. The Art of Accompanying and Coaching. Minneapolis, Minnesota, USA: University of Minneapolis Press, 1965.

173. Baron J. Intimate music: A history of the idea of chamber music. Stuyvesant, New york: Pendragon Press, 1998.

174. Blank M. and Davidson J. An exploration of the effects of musical and social factors in piano duo collaborations. Psychology of Music, 2007. Vol. 35. Pp. 231–248.

175. Cranmer P. The Technique of Accompaniment. London : Books Ltd., 1970.

176. Davidson J. W. and Good J. M. M. Social and musical co-ordination between members of a string quartet: An exploratory study. Psychology of Music, 2002. Vol. 30. Pp. 186–201.

177. Davidson J. W. and King E. C. Strategies for ensemble practice. *A. Williamon (ed.), Musical Excellence.* Oxford: Oxford University Press., 2004. Pp. 105–122.

178. Evgenia Roussou. An Exploration of The Pianist's Multiple Roles Within The Duo Chamber Ensemble. *International Symposium on Performance Science, 2013.* Pp. 511–516.

179. Fiske R. Chamber music. London : British Broadcasting Corporation, 1969.

180. Ford L. and Davidson J. W. An investigation of members' roles in wind quintets. *Psychology of Music*, 2003. Vol. 31. Pp. 53–74.

181. Ginsborg J., Chaffin R., and Nicholson G. Shared performance cues in singing and conducting: A content analysis of talk during practice. *Psychology of Music,* 2006. Vol. 34. Pp. 167–194.

182. Han Mei. Zheng, URL : https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046543?&mediaType=Article (Accessed 18 October 2023)

183. Hepokoski J. Program music. Aesthetics of Music. *Musicological Perspectives.* Edited by Stephen Downes. 2014. Pp. 62–83.

184. Homer U. "chamber music". Encyclopedia Britannica, 25 Apr. 2022, URL : https://www.britannica.com/art/chamber-music (Accessed 10 January 2023)

185. http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/17825/Osobennosti%20muzykal'nosti%20myshleniya.pdf?sequence=1

186. Katz M. The Complete Collaborator: The Pianist as a Partner. Oxford: Oxford University Press, 2009.

187. Keller P. Joint action in music performance. *Enacting Intersubjectivity: A Cognitive and Social perspective on the Study of Interactions*. Amsterdam : IOS Press, 2008. Pp. 205–221.

188. King E. and Ginsborg J. Gestures and glances: Interactions in ensemble rehearsal. *New Perspectives on Music and Gesture*. Aldershot, UK : Ashgate, 2011. Pp. 177–201.

189. King E. Social familiarity: Styles of interaction in chamber ensemble rehearsal. *Music and Familiarity: Listening, Musicology and Performance*. Farnham, UK : Ashgate, 2013. Pp. 253–270.

190. King E. The roles of student musicians in quartet rehearsals. Psychology of Music, 2006. Vol. 34. Pp. 262–282.

191. Kokotsaki D. Understanding the ensemble pianist: A theoretical framework. *Psychology of Music*, 2007. Vol. 35. Pp. 641–668.

192. Kun Xia. A Brief Analysis of Chinese Bamboo Flute Ensemble Art. *SHS Web of Conferences*, 2023. Pp. 1–5.

193. Kuo-huang H. Titles and Program Notes in Chinese Musical Repertoires. *The World of Music.* 1985. 27(1). Pp. 68–77.

194. Lau Cheungkong Frederick. Music and musicians of the traditional Chinese dizi in the people's republic of china. D.M.A. dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1991.

195. Liu C. C. A Critical History of New Music in China. Hong Kong : The Chinese University of Hong Kong, 2010. 960 p.

196. Moore G. The Unashamed Accompanist. London : Ascherberg, 1943.

197. Niecks F. Programme Music in the Last Four Centuries: A Contribution to the History of Musical Expression. London : Franklin Classics Publisher, 2018. 568 p.

198. Phang Kok Jun. URL: https://www.phangkokjun.com/about (Дата звернення: 05.05.2020)

199. Price D. Accompanying Skills for Pianists: Including Sightplay with Skillful. Culver City, California, USA: Culver Crest Publications, 2005.

200. Pui-Sze Priscilla Tse. Innovation and Reform of the Hammered Dulcimer Yangqin in Contemporary China : Thesis Master of Arts in Music. Univercity of Hawai, 2007. 189 p.

201. Radice M. A. Chamber music. An Essential History. The University of Michigan Press, 2012. 384 p.

202. Randel D. The Harvard dictionary of music. Cambridge, Mass: Belknap, Press of Harvard University Press, 2003. 1008 p.

203. Scruton R. Programme music. Oxford Music Online, Grove Music Online. 14.03.2017. URL: https://acgedumusic.files.wordpress.com/2017/02/programme_music.pdf (дата звернення: 12.05.2022)

204. Thrasher A. Xun. Chinese Musical Instruments. New York: Oxford University Press Inc., 2000. p. 16.

205. Thrasher A. Yangqin, URL: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045375?rskey=8PHr71&result=1 (Accessed 18 October 2021)

206. Thrasher A. Suona. URL : https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045373?rskey=CL9ccm&result=1 (Accessed 18 October 2021)

207. Thrasher A. Yueqin, URL: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/978156159

2630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046583?rskey=nNbFTX&result=3 (Accessed 18 October 2021)

208. Thrasher A. R. Xun. URL: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049115?rskey=FLocRv&result=1 (Accessed 18 October 2021)

209. Thrasher A. R. Sheng. URL: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025623?rskey=doiRNd&result=1(Accessed 18 October 2021)

210. Thrasher A. R. Di. URL: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045368?rskey=DL1AOU&result=2 (Accessed 18 October 2021)

211. Tsun-Yuen Lui, Wu Ben and Robert C. Provine. Pipa. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045149?rskey=3njqDW&result=1 (Accessed 18 October 2021)

212. Williamon A. and Davidson J. W. Exploring co-performance communication. *Musicae Scientiae*, 2002. Vol. 6. Pp. 53–72.

213. Yangqin: A King of Strings and Tunes. URL: http://www.chinatoday.com.cn/ctenglish/2018/cs/202107/t20210709_800252711.html (Дата звернення 21.06.2023)

214. Yun Meng. Banhu Playing Techniques in Northern China. PhD Thesis. Mahasarakham University, 2021. 117 p.

215. Zeckendorf S. Accompanying is a partnership. Music Journal, 1953. Vol. 11, Pp. 28–29.

216. Zhou D. Features of the genre system of chinese solo piano music. *The European Journal of Arts.* 2019. Issue 2. Pp. 59–62.

217. 云裳诉 URL: https://baike.baidu.com/item/%E4%BA%91%E8%A3%B3%E8%AF%89/9491351 (Дата звернення: 05.05.2020)

218. 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 , 2015. No 13（277). 页 10–12.

219. 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, 2015. No 13（277). 页4–5.

220. 打破传统印象， 唢呐也能柔美. URL: https://finance.sina.com.cn/jjxw/2022-07-20/doc-imizmscv2687585.shtml?cre=tianyi&mod=pcpager_news&loc=9&r=0&rfunc=8&tj=cxvertical_pc_pager_news&tr=340 (Дата звернення 21.06.2023)

221. 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 页.

222. 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 页.

223. 樊祖萌．樊祖萌．中国五声性调式和声的理论与方法．上海 ：音乐出版社，2003 – 196页.

224. 蒋子华 认识中国乐器 —— 北京：人民出版社，2003. 90 页。

225. 饶思铭 – 大阮 – 钟声随想. URL: https://www.youtube.com/watch?v=rKhp6iriQAo (Дата звернення: 05.05.2020)

226. 孙怡媛. 古筝曲目内容及演奏技法的发展与展望[J]. 北方音乐, 2016, 第36卷(16):44.

227. 朱婉溶. 探索扬琴起源与发展[J]. 北方音乐, 2020, (16):10–11.

228. 隋媛. 浅析二胡传承与发展[J]. 北方音乐, 2017, 第37卷(8):7，11.

229. 林克仁、常敦明，《中国箫笛》。南京：南京大学出版社，1992.

230. 胡峻賢. 笙教程. 現代民族管絃樂五線譜演奏法 初版. 原鄉音樂文教事業. 2014.

231. 薄建民. 淺析嗩吶的傳承與發展[J]. 河北畫報, 2021, (6):120–122.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

Музичні інструменти Китаю

Чжен (кит. 等, Zheng), відомий як **ґучжен або гуджен** (Guzheng / «старовинний чжен») (Приклад 1.1).

Приклад 1.1 Чжен

Це – один з найдавніших китайських струнно-щипкових інструментів, представник сімейства цитр[65], який сьогодні вважається одним з головних камерних інструментів традиційної китайської музики. Хан Мей [182] зазначає, що історія цього інструменту налічує більше двох з половиною тисяч років. Гучжен складається зі спеціального дерев'яного корпусу та струн, які вигинаються через рухомі мостики, що слугують для настройки інструмента[66]. Традиційно струни гучжена налаштовуються по звуках пентатоніки соль – ля – до – ре – мі. Діапазон інструменту коливається від трьох (16-струнний гучжен) до чотирьох октав (21-струнний гучжен). Разом з тим звучання творів для ґучжен характеризується широким спектром мікротонової хроматики, що забезпечує його надзвичайно колоритний тембр, багатство якого представлено через міксування традиційних і оригінальних виконавських прийомів. Репертуар для гучжена не обмежується традиційною музикою. Починаючи з середини XX століття спостерігається тенденція до нарощування технічної складності творів, пошуку нових тембрових якостей.

[65] Див. докладніше про інструмент в статті Сунь Іюань «Розвиток та перспективи змісту та техніки виконання репертуару на гучжен» [225].

[66] У давні часи чжен мав п'ять струн, пізніше їх кількість збільшилася до 12–13 струн в епоху династії Тан (618 – 907 н.е.) та 16 струн в епоху династії Сун і Мін (з X по XV століття).

Сучасне звучання ґучжен відображає вплив західної музики: виконавці адаптують нетипові для народної техніки виконання прийоми гри для творів зі складними хроматичними гармоніями, завдяки чому ґучжен звучить часто подібно до арфи чи фортепіано, саме тому його іноді також називають «китайською арфою» або «китайським фортепіано». Інколи виконавці використовують віолончельний смичок для створення довгих протяжних звуків або спеціальні палиці, якими б'ють по струнах, неначе це ударний інструмент, намагаючись максимально розширити темброво-колористичний спектр його можливостей.

Сфера використання гучжена – широка. Хан Мей вказує, що «у династіях Суй, Тан і Сун (581–1279) чжен був членом придворних музичних ансамблів, які виконували *yanyue* (банкетну музику) і *qingshang yue* (музику, що походить від *xianghe ge*)» [182]. Сьогодні ґучжен часто виступає в сольному амплуа. Однак не менш популярними є ансамблеві або оркестрові поєднання тембрів: ґучжен – оркестр традиційних інструментів, ґучжен – оркестр струнних інструментів, ґучжен – танго (традиційний ударний інструмент), ґучжен – піпа, ґучжен – фортепіано та ін.

Янцинь (кит. 扬琴, англ. yángqín). Він має довгу історію та органологічних «двійників» по всьому світі. В різних країнах він називається по-різному і має національні особливості щодо форми, техніки гри та музичного стилю (Приклад 1.2).

Приклад1.2

Янцинь

Алан Р. Трашер [205] зазначає, що **янцинь** походить від персійського сантура та з'явився у південних областях Китаю в період династії Мін (1368–1644). Також дослідники вказує, що у XVIII – на початку XX століття янцинь використовувася у кантонських ансамблях, ансамблях чаочжоу (Chaozhou), у ансамблях сичжу (Sizhu) району Цзяннань, де виконував важливу функцію. Часто інструмент вводили до вокальної музики (супровід розповідного співу в провінції Сичуань або північні вокальні жанри Erren Tai) тощо[67].

З появою концертної практики у XX столітті, «традиційний янцін був збільшений у розмір <…> кількість мостів збільшено з 7 або 8 до 10 або більше, а під струнами (з обох боків) встановлено повзуни або ролики. Для полегшення тонкого налаштування та зміни висоти на півтона. <…> Ці "реформовані" інструменти мають діапазони від трьох до чотирьох октав, багато з яких мають повну хроматичність» [205].

Техніка гри на янцині – ударна: виконавець вдаряє по струнах інструменту двома легкими бамбуковими калаталами (або молоточками) з гумовими накінечниками. Професійний музикант часто має у своєму розпорядженні декілька наборів молоточків, кожен з яких дає дещо інше темброве забарвлення інструменту, подібно до барабанних палиць західних ударників.

Янцинь часто порівнюють з фортепіано. «Загальновідомо, що фортепіано є різновидом китайського інструменту янцинь, головна відмінність якого полягає в тому, що молоточки та струни фортепіано розміщені всередині корпусу інструмента, а не зовні», – висловився віртуоз гри на янцині, композитор і професор Університету Мінцзу Сюй Сюедун. – Отже, янцинь також відомий як "китайське піаніно"» [212].

Сфера використання янциня багатогранна. Зважаючи на його широкий музичний діапазон та яскравий звук, цей інструмент активно застосовувався в якості акомпанементу в китайській традиційній опері. Янцинь також часто

[67] Див. докладніше про янцинь у статті Чжу Ваньжун «Дослідження походження та розвитку цимбалів» [226].

залучають до виконання творів у складі традиційного китайського оркестру, доручаючи йому ритмічну або гармонічну функцію. Водночас сольний репертуар для янциня вимагає більшої технічної оснащеності, ніж це потрібно в оркестрових творах, та часто полягає у використанні вібрато, гри гармонік або залучення новітніх виконавських прийомів.

Жуань (кит. 阮, англ. *Ruan*) або жуаньсянь (ruanxian) – це традиційний китайський струнно-щипковий інструмент, аналог лютні (Приклад 1.3).

Приклад 1.3

Жуань

Алан Р. Трешер [207] вказує, що згадки про цей інструмент відносяться до другого століття до нашої ери (період династії Хань). За часів династії Тан цей інструмент був відомий як жуансянь та використовувався в інструментальних ансамблях. Але нажаль популярність інструмента поступово згасала, відродившись лише у XX столітті.

Сучасний жуань має 24 лади, які зазвичай виготовляються зі слонової кістки або з металу. Жуань буває декількох різновидів: басовий або дажуань, теноровий – чжунжуань, альтовий – сяожуань, сопрановий – гаоінь та контрабасовий – піужуань. У сучасному китайському традиційному оркестрі використовуються тільки теноровий та басовий жуані. Для цього інструмента написано ряд концертних творів, серед яких – Концерт для чжунжуаня та китайського оркестру «Спогади про Юньнань» (*Reminiscences of Yunnan*, 1962 рік) і Другий концерт для жуаня Лю Шінга (*Liu Xing*) та інші.

Піпа (琵琶, англ. Pípá)**,** на якій в Китаї грають вже протягом майже двох тисяч років. Його іноді називають «китайською лютнею» (Приклад 1.4).

Приклад 1.4

Піпа

Піпа має дерев'яний корпус та чотири металеві струни, на яких грають спеціальними накладними накінечниками. Інструмент тримається у вертикальному або майже вертикальному положенні під час виконання.

Діапазон традиційної піпи – понад три октави. ЇЇ звукоряд може бути двох типів – чжендяо (zhengdiao) та сяогун дяо (xiaogong diao) [211] та включає тони, півтони та три чвертки тону (так звані «нейтральні тони»). Але піпа, що сьогодні використовується в концертній практиці, підпорядковується рівномірній темперації, де майже між всіма ладами (окрім 29-го та 30-го) розташовані півтони. Характерний прийом гри на піпі – це удар по струнах в протилежному напрямку, ніж на гітарі. Типовим для піпи є й тремоло, вібрато, портаменто, глісандо, піцикато. Крім того існують техніки, які створюють шумові ефекти, наприклад, удари по дошці піпи або крутіння струн під час гри, що викликає перкусійні ефекти.

Цун Юен Луй, У Бен та Р. Провайл [211] характеризуючи сферу виконання на піпі, зазначають, що починаючи з династії Сун, цей інструмент

був поширений як серед народних музикантів, так і населення в якості супроводу оповідальних пісень та регіональної опери.

Банху (кит. – 板胡, англ. – bǎnhú) – це традиційний китайський струнний смичковий інструмент. Його часто використовують в опері Банзі на півночі Китаю, наприклад, в Циньцяні з провінції Шеньсі[68] (Приклад 1.5).

Приклад 1.5

Банху

Корпус банху виготовляється з кокосової шкаралупи, а для покриття граней використовується тонка дерев'яна дошка. Під час виконання банху тримається у вертикальному положенні, а музикант використовує смичок. Банху існує у сопрановій, альтовій та теноровій версіях. Володіючи високим і проникливим тоном, банху має діапазон більше двох октав, а техніка виконання характеризується прийомами гри в швидкому темпі та глісандо. Банху виник приблизно у XVI столітті, проте його популярність зберігається до наших днів як у складі традиційного оркестру, ансамблю так і у сольному звучанні. Зазначимо, що навіть у великих традиційних оркестрах банху виступає яскравим фольклорним символом.

Ерху (кит. – 二胡, англ. – erhu) як і банху належить до групи струнно-смичкових музичних інструментів Китаю. Цей старовинний інструмент має дві залізні струни між яких закріплений смичок, за допомогою якого грають виконавці. При грі на ерху пальцями натягуються як тетива смичка, так і струни. Ерху має специфічний металевий колір тембру, що відрізняє його від

[68] Див. докладніше про банху в дисертації Юнь Мен [213].

аналогічних західних інструментів. Походження ерху невідоме, проте існує припущення, що його пращуром був середньоазіатський інструмент сіцинь.

Ерху дуже схожий на банху, проте існують й значущі органологічні відмінності. Найочевидніше неспівпадіння виявляється у їхній формі, джерелі звуку та особливостях вібрації. В ерху джерелом вібрації є шкіра, тоді як у банху – це деревина. Іншою відмінністю є різні ігрові позиції. Також відрізняється товщина струн (в ерху струни тонші), довжина смичка та грифу (Приклад 1.6)[69].

Приклад 1.6

Ерху

Поперечна флейта **дізі** (кит. 笛子, англ. dizi) має понад тисячолітню історію розвитку. Як зазначає А. Р. Трешер [210] дізі, що також відома під назвами ді (di), хенді (hengdi) або хенчуй (hengchui), з'явилася в Китаї за часів династії Хань (206 р. до н.е – 200 р. н.е.)[70]. Дізі виготовляють з різних сортів бамбуку (саме тому її часто іменують «бамбуковою флейтою») та фарбують у різні кольори в залежності від регіону Китаю. Інколи дізі роблять з інших пород дерева або навіть каміння. Протягом довгого часу свого існування інструмент неодноразово зазнавав змін і набув важливого значення в китайському мистецтві (Приклад1.7).

[69] Див. докладніше про ерху в статті Суй Юань [227].
[70] А. Трашер також зазначає, що до цього в Китаї вже існував аналог бамбукової флейти – чі (chi).

Приклад 1.7

Дізі[71]

Особливістю дізі була неможливість її налаштування на інший лад, що становило проблему при ансамблевому виконавстві. Рішенням цього питання стала вбудова мідного шарніру, який з'єднує дві бамбукові частини, що дозволяє змінювати інтервальну будову гами (Чжен Цзіньвень/ Zheng Jinwen). Також у 20-х роках XX століття було вдосконалено розташування отворів, які відповідають темперованому звукоряду. Хоча й сьогодні часто спостерігається залучення під час виконання декількох інструментів з різними налаштуваннями, які змінює виконавець за потреби[72]. Більшість професійних музикантів мають набір із семи різних за розміром дізі, кожна з яких налаштована у своїй тональності. Крім того, інколи виконавці використовують надзвичайно маленькі або дуже великі дізі, на яких можна отримати особливі звуки (наприклад, пташиний спів).

Сьогодні існують два академічних стилі гри на дізі – північний і південний, що відрізняються зокрема способами орнаментування мелодії. Північна школа бейпай (beipai) – віддає перевагу коротшій дізі та вищій за теситурою. ЇЇ звук яскравий та пронизливий та використовується в опері куньцю та бангзі. Музика для дізі Північної школи характеризується

[71] Див. докладніше про флейту дізі в роботі Лінь Керен и Чан Дуньмін «Китайська флейта та флейта» [228] та дисертації Лау Чеунгконг [194].

[72] У 1930-х роках була створена повністю хроматична версія дізі з 11 отворами під назвою сінді (新笛), звукоряд якої відповідав звукоряду західної флейти. Однак цей інструмент не має властивого тембру традиційного сімейства дізі.

швидкою, ритмічною та віртуозною грою з використанням таких прийомів, як глісандо, тремоло, фрулато, швидка атака язиком.

Південна школа (nanpai) використовує довший інструмент з більш м'яким, ліричним тоном. Музика південної школи зазвичай повільніша, а прикраси – це переважно короткі мелодичні обороти, трелі та апподжіатури.

Дізі часто грають із застосуванням різних «новітніх» технік виконання, таких як техніка безперервного (або циклічного) дихання, глісандо, відривісті ноти («popped tones»), гармоніки, трелі «літаючих пальців» («flying finger» trills), мультифоніки, фрулато та подвійне стакато, які поширені при грі на подібних західних інструментах, наприклад, концертній флейті або блокфлейті.

Сюнь (кит. 埙; англ. xun) **або окарина** – це дуже старовинний китайський духовий інструмент, вік якого нараховує більше семи тисяч років[73] (Приклад 1.8).

Приклад 1.8

Сюнь

Сюнь представляє собою глиняний сосуд з певною кількістю отворів. В старовинному Китаї цей інструмент мав надзвичайну популярність, адже йому було властиве яскраве та благородне звучання, проте з XIV до початку XX століття сюнь майже не використовувався. За словами А.Р. Трашера [208], сюнь використовувався в ритуальній музиці при імператорському дворі. Ця функція інструменту зберігається і сьогодні (Тайбей), де він часто звучить в дуеті разом з чі (поперечна флейта). Удосконалення інструмента пов'язують з іменем професора Тяньцинської консерваторії Чень Чжуна

[73] Див. докладніше про сюнь в роботі Алана Трашера [204].

(Chen Zhun), який зберігши традиційну форму та тембр, створив сюнь з вісьмома отворами. Пізніше, його учень Чжар Ляньшань (Zhar Lianshan) доробив ще один отвір і саме така конструкція стала найпопулярнішою у виконавців. Діапазон сюня – всього півтори октави, що виявляється недостатнім для створення повноцінних концертних композицій. Саме тому кількість творів для сюня та фортепіано невелика.

Шен (кит. 笙, англ. sheng) – старовинний китайський духовий інструмент, що складається з ряду вертикальних труб[74]. Зважаючи на органологічні характеристики, що дають можливість створювати багатоголосний фон, шен традиційно використовувався як акомпануючий інструмент для сони або дізі (Приклад 1.9).

Приклад 1.9

Шен

Шен – один із основних інструментів в опері куньцю та деяких інших видах китайської опери. Традиційні невеликі ансамблі також використовують шен, зокрема ансамблі духових і ударних інструментів у північному Китаї. У сучасному великому китайському оркестрі він використовується як для виконання мелодії, так і для гри акомпанементу. Різновиди шена, які застосовуються сьогодні, є результатом конструктивних змін інструмента у XX столітті, які забезпечили покращення його звуку та гучності, розширення діапазону, а також надали можливість відтворювати акорди та гармонічні послідовності. За словами А. Р. Трашера [209], шен налаштовується по квінтах, починаючи з основної ноти інструменту

[74] Див. докладніше про шен в роботі Ху Цзюньсянь [229].

(зазвичай – це “ре”). Його діапазон охоплює діатонічну гаму в півтори октави, проте й може включати хроматичні ноти. Особливістю звучання інструмента є те, що «кожен “основний тон” (чжуінь) мелодії виконується разом із “супроводжуючим звуком” (пейінь) на чисту квінту вище. Через вузький діапазон інструменту деякі “супровідні звуки” граються квартою нижче, а також часто додаються октавні подвоєння» [209].

Сона (кит. – **唢呐**, англ. – suonà) – дуже популярний традиційний китайський дерев’яний духовий інструмент, схожий на гобой, величина якого може коливатися від десятка сантиметрів до півтора метрів[75]. Тембр сони – гнусавий, проте дуже виразний (Приклад1.10).

Приклад 1.10. Сона

[75] Див. докладніше про сону в статті Бо Цзяньмінь [230].

ДОДАТОК Б

Відомості про апробацію результатів дослідження

ПУБЛІКАЦІЇ

1. Лю Сяосі. «Distant bells» Фанк Кок Юна: камерно-інструментальна версія діалогу китайських та європейських традицій. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Київ, 2020. Вип. 128. С. 129–141.
2. Лю Сяосі. Особливості програмних заголовків китайських дуетів для фортепіано та традиційних інструментів. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку.* Рівне : РДГУ, 2022. Вип. 40. С. 104–110.
3. Лю Сяосі. Дуети для янциня та фортепіано в сучасній китайській музиці: теоретико-виконавський погляд. *Музикознавча думка Дніпропетровщини.* Дніпро : Грані, 2022. Вип. 22. С. 238–253.

Праці у наукових зарубіжних виданнях

1. Лю Сяоси. Особенности исполнения произведений для гучжен и фортепиано в современной китайской музыке (на примере «Yun Shang Su» Чжоу Юйго). *European Journal of Arts*, №1, 2021. С. 28–35.

КОНФЕРЕНЦІЇ

1) Произведения для гучжена и фортепиано в современной китайской музыке // Заочная международная научна конференция «Музыкальные эпохи и стили в зеркале современных художественных процессов» (26 листопада 2020 р., м. Мінськ);
2) Специфіка поєднання китайських та європейських традицій у камерно-інструментальній версії «Distant Bells» Фанк Кок Юна // XVI Міжнародна науково-практична конференція «Україна першого

двадцятиліття XXI століття: культурно-мистецький вимір» (17–18 листопада 2020 р., РДГУ, м. Рівне);

3) Жанрово-стильові особливості творів китайських композиторів для банху з фортепіано // Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (4-6 березня 2021 р., Харків);
4) Китайська музика для гучжен та фортепіано: традиції та специфіка // XVII Міжнародна науково-практична конференція «Стратегія розвитку світової та української культури: сучасні акценти та перспективи» (18–19 листопада 2021 р., Рівне);
5) Фортепіанні дуети з традиційними інструментами в сучасному Китаї: виконавський аспект // XVIII Міжнародна науково-практична конференція «Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізацій них пандемічних викликів та війни» (17–18 листопада 2022 р., Рівне).