

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

ЯНЬ ЛЕ

УДК 780.614.334:78.03"19/20"(510)(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ВІОЛОНЧЕЛЬНЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ
У СВІТЛІ ІНТЕГРАЦІЙНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРОЦЕСІВ
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

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. Усі розділи, при написанні яких використовувався штучний інтелект, перевірені й відредаговані автором особисто.

_____ (Янь Ле)

Науковий керівник – **Наумова Олена Анатоліївна,**

кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ – 2026

АНОТАЦІЯ

Янь Ле. Віолончельне мистецтво Китаю у світлі інтеграційних мистецьких процесів кінця XX – початку XXI століть. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Національна музична академія України, Міністерство культури України, Київ, 2026.

Дисертаційне дослідження присвячене вивченню китайської віолончельної музики кінця XX – початку XXI ст. в аспекті її впливу на формування національної композиторської школи. Актуальність висвітлення китайської віолончельної культури в контексті її зв'язків із західноєвропейською традицією полягає у наявному дефіциті фактологічних даних – цілий шар композиторської творчості зазначеного періоду залишається й досі поза увагою дослідників. Поодинокі наукові розвідки щодо історії китайської віолончельної школи, які наразі представлені у музикознавчому дискурсі, мають суто оглядовий характер та стосуються лише окремих – найвідоміших – творів. Таким чином, звернення до заявленої проблематики обумовлено необхідністю системного дослідження питань історичного розвитку та жанрово-стильової еволюції китайської віолончельної музики у контексті взаємодії західноєвропейської та національної традицій.

У роботі вперше віолончельне мистецтво сучасних китайських композиторів представлено як самобутній, яскраво виражений феномен, що вирізняється, з одного боку множинністю своїх генетичних витоків (західноєвропейська та американська школи), а з іншого, – очевидним прагненням митців до діалогу та синтезу новацій із потужними традиціями національної культури – філософією, етикою, поезією, живописом, архітектурою, менталітетом тощо.

З метою виявлення інтегративних тенденцій, що сприяли формуванню специфічного профілю сучасної віолончельної культури Китаю у дисертації висвітлено широкий культурно-історичний контекст XX–XXI століть; досліджено основні етапи формування національної віолончельної традиції; розглянуто характерні особливості віолончельного мистецтва Китаю в аспекті діалогу Сходу та Заходу; зібрано, проаналізовано та введено до наукового обігу новий біографічний та музичний матеріал. У дисертації до розгляду пропонується велика кількість опусів, період створення яких охоплює понад сорок років (1982–2025). На матеріалі віолончельних творів провідних представників китайського авангарду – Тан Дуна, Чень І, Чень Цігана, Го Веньцзіна, Є Сяогана, Цюй Сяосуна та їхніх послідовників (Фан Дунціна, Цінь Веньчєня, Лю Чжуан, Ван Фейнань, Фу Фанцзе, Івень Шєна, Остін Люна та інших) робиться висновок, що за цей період віолончельне мистецтво Китаю пройшло колосальний шлях трансформації. Як його образно-ідеологічна сторона, так і композиційно-стилістична складова оновлені до невпізнання. Через аналіз філософсько-естетичних складових сучасного віолончельного мистецтва в Китаї, а також дослідження основних напрямів творчого пошуку китайських композиторів у галузі віолончельної музики на межі XX–XXI століть у дисертації наголошується на важливості зустрічного – взаємозбагачувального – руху східної та західної традицій.

Вплив сучасної китайської музики на європейське мистецтво сьогодні має фундаментальний характер. Це не просто «екзотичне запозичення», а повноцінний діалог, який змінює саму структуру західного музичного мислення. У роботі досліджується унікальний процес інтеграції західної традиції, що розпочався ще у XVIII столітті завдяки торговельно-культурним контактам, а також просвітницькій діяльності дипломатів та місіонерів, які сприяли популяризації віолончелі серед китайської еліти. Процес «вкорінення» віолончелі відбувався через два паралельні вектори: адаптацію інструмента в традиційних національних ансамблях та поступове засвоєння

європейського академічного канону.

У своєму розвитку китайське віолончельне мистецтво віддзеркалює складні та суперечливі історико-культурні процеси, якими було позначено ХХ століття в цілому. Перший період (до 1949 р.) умовно визначений в роботі як «етап формування двох шляхів» – засвоєння віолончелі у царині традиційного мистецтва (через активне використання інструменту в ансамблях та оркестрах національної музики) та відкриття нового образно-стилістичного простору – західноєвропейського академічного мистецтва.

Другий етап (1949–1980 рр.) включає десятиліття соціальних катаклізмів (1966–1976), які призвели до штучного гальмування мистецьких процесів. Даний період характеризується інтенсивним засвоєнням європейських методик підготовки фахівців на матеріалі світової класики та зростанням уваги до технічної майстерності виконавців. Становлення професійної школи пов'язане з діяльністю фундаторів китайської педагогічної системи – Сан Туна, Ван Ляньсяня та Сіту Чживень, чия творча, просвітницька та методична праця заклала підґрунтя національної виконавської культури.

Третій етап (від 1980 року – дотепер) відзначається активною виконавською діяльністю китайських музикантів у країнах Європи та Америки. Ініціативи, започатковані після заснування в Китаї Національної асоціації вчителів віолончелі (1984) та проведення Першого симпозіуму з питань навчання гри на віолончелі (1992), суттєво зміцнили потенції національної академічної школи та забезпечили потужний старт молодій генерації китайських музикантів на міжнародній арені.

В аспекті інтеграції західного інструментарію та музичного доробку європейських композиторів в китайську культуру у роботі надається глибокий аналіз ключових філософсько-естетичних та релігійно-етичних засад, які вирізняють національну традицію. Зокрема, зазначається, що фундаментальною рисою всього китайського мистецтва, в тому числі

музичного, є символізм. У Китаї музика історично ніколи не існувала ізольовано; вона завжди була частиною триєдності: поезія – живопис – музика. Саме цим зумовлений той факт, що китайські автори майже завжди дають своїм п'єсам яскраві назви та наповнюють їх конкретним змістом: музичний твір сприймається як «звукова картина» або «вірш без слів». Як і тисячу років тому, сьогодні китайським майстрам важливо дати слухачеві «ключ» (назву або програму), щоб той розумів, який саме змістовий ландшафт або філософський текст перед ним розгортається. Величезне значення має також вплив на музичне мистецтво каліграфії, де кожен ієрогліф – це вже символ і образ. Коли композитор дає назву, він апелює до візуального коду, який миттєво викликає у китайського слухача цілий шар асоціацій. Таким чином, символи та програма в китайській музиці – це не просто «підказки» для слухача. Це фундамент, який сповнює кожен звук філософського смислу та зв'язку з історією. Саме програмність дозволяє наповнити звук у творах глибоким духовно-етичним змістом. Програмність у китайському мистецтві розуміється як тотальний концептуальний метод, що пронизує всі рівні твору – від філософського замислу до фізичного жесту виконавця.

Центральним об'єктом дослідження в дисертації виступає феномен китайського авангарду, представлений іменами Є Сяогана, Го Веньцзіна, Чень І, Чень Цігана, Тан Дуна та інших композиторів, творчість яких розглядається в аспекті історичних, ідеологічних, філософських, художньо-естетичних та музично-стилістичних зв'язках з європейською традицією. У роботі підкреслюється, що представники «Нової хвилі» здійснили справжню революцію, результати якої визначають профіль сучасної китайської академічної музики. Композитори «п'ятого покоління» першими застосували техніки західного модернізму та авангарду (атональність, серійну техніку, мінімалізм) до китайського музичного матеріалу. Вони довели, що китайська філософія та естетика можуть звучати сучасно. У своїх творах ці митці відійшли від поверхневого цитування фольклору, «легалізували»

використання традиційних інструментів (ерху, піпа, гучжен) у складі класичного симфонічного оркестру. Використання води, каміння, паперу та кераміки не як шумових ефектів, а як повноцінних солюючих інструментів стало основою значної кількості авторських партитур. Характерною ознакою віолончельних опусів є широке впровадження у темперований стрій західного оркестру мікротонів, властивих китайській монодії, що радикально розширило гармонічну палітру сучасної китайської музики. Це створило унікальний «третій звук» – тембр, який не є ані суто західним, ані суто східним.

В аналітичних розділах роботи ґрунтовно досліджується мистецький доробок найяскравіших новаторів китайської музики кінця XX століття.

Зазначається, що естетичні засади віолончельної творчості Є Сяогана будуються на перетині національної філософії, глибокого історичного психологізму та імпресіоністського звукопису. Звертаючись до болісних сторінок минулого Китаю, композитор прагне надати сучасну оцінку подіям китайської історії та осмислити трагедію свого народу у найширшому масштабі. Тонкістю психологічного проникнення відзначені опуси, пов'язані з образами природи та темою краси.

Го Веньцзін відомий своїм експресивним, театральним стилем, натхненням культурою провінції Сичуань. Композитор майстерно інтегрує елементи традиційної сичуаньської опери у західну традицію. Використовуючи екстремальні регістри та розширені техніки гри на віолончелі, композитор надає інструменту надзвичайної експресивності та драматичної енергії.

Для віолончельних опусів Чень І, у більшості яких приховано особистісну громадянську позицію авторки, характерний унікальний синтез сучасних композиторських технік та музичної стилістики прадавнього національного фольклору. Чень І радикально розширила технічний арсенал віолончелістів. В її творах віолончель часто імітує звучання традиційних інструментів, авторка впровадила у віолончельну практику специфічні види

glissando, мікрохроматику та різкі артикуляційні акценти, характерні для пекінської опери.

Цюй Сяосун – ідеолог тиші. Для нього віолончель – це, насамперед, сакральне джерело живого звуку. На відміну від багатьох сучасників Цюй Сяосун обрав шлях мінімалізму та первісної простоти, прагнучи відтворити у музиці концепцію єдності людини та всесвіту.

Для Чень Цігана семантика віолончелі глибоко пов'язана з ідеєю індивідуального шляху. Попри тісні професійні та особистісні контакти із французьким мистецтвом, Чень завжди наполягав на домінанті «китайських інгредієнтів» у своїй музиці. Проживши багато років за межами своєї країни, він зміг інакше поглянути на музичні традиції Китаю та переосмислити методи їхнього втілення у власних творах. Поєднуючи національне та європейське, митець завжди прагне до індивідуальності, органічності та природності. У цьому контексті звернення композитора до віолончелі часто сповнене особистісним змістом. Для Чень Цігана віолончель є інструментом, через який він найглибше розкриває теми пам'яті, ностальгії та зв'язку часів. У роботі аналізується декілька різножанрових опусів, написаних для цього інструмента. Головним твором, що визначає значення віолончелі для митця, є концерт для віолончелі з оркестром «Віддзеркалення зниклого часу» (*Reffet d'un temps disparu*, 1996). Чень Ціган трактує час як «невловиму категорію», де віолончель втілює голос індивідуальної свідомості, що шукає зв'язок між минулим і теперішнім. Музика стає простором роздумів проплинність буття, де кожен звук є відблиском епохи, що пішла.

Віолончельна творчість китайсько-американського композитора Тан Дуна – це унікальне явище, яке базується на синтезі архаїчного китайського ритуалу, екологічної філософії та концептуального перформансу. Тан Дун здійснив радикальну ревізію жанру віолончельного концерту, перетворивши його на інструмент збереження етнокультурної пам'яті. Використання документального відео та аудіозаписів автентичних обрядів дозволило

композитору подолати часові та культурні бар'єри. «Карта» Тан Дуна виходить за межі академічних стандартів, пропонуючи нову форму концерту-ритуалу. Через ритуалізацію дійства Тан Дун перетворює публіку на співучасників духовного акту, що відповідає його концепції музики як засобу єднання людства, природи та історії. Програма тут слугує не сценарієм, а «картою» духовного перетворення, де кордони між минулим і сучасним, Сходом і Заходом розмиваються.

Новації композиторів «Нової хвилі» обумовили вихід китайського мистецтва за межі регіональної екзотики. Представники «п'ятого покоління» не лише здобули світове визнання на провідних сценах Європи та США, але й сформували освітній фундамент для наступних генерацій (Ду Юнь, Лей Лян, Фан Дунцін, Цінг Венгчєнь, Ван Фейнань, Фу Фанцзе, Івень Шєнь, Остін Люн та ін.), які сьогодні працюють на стику електроакустики та мультимедіа.

У третьому розділі роботи висвітлюється панорама віолончельної творчості молодих китайських композиторів, які належать до так званого «шостого покоління». На прикладі масштабного проєкту «Ink Art & New Music 2022» розглянуто прецедент унікального – «синергетичного» – поєднання найсучасніших зразків абстрактного китайського живопису та авангардних композиторських опусів за участю віолончелі. Програмні твори, які були представлені в проєкті, стали виразним маніфестом «нової абстракції», яка дозволяє поєднати інтелектуальну складність західного авангарду з глибокою медитативністю східної філософії.

У дисертації наголошується, що символізм китайського мислення сьогодні диктує особливе ставлення до музичного матеріалу. Кожна інтонація, кожен мікротон сприймається як ієрогліф – багатозначний символ, що несе в собі цілий шар асоціацій. Для сучасного китайського композитора віолончель – це голос, що «промовляє» метафорами, де тембр інструмента може символізувати природні стихії (воду, камінь, вітер) або рух енергії Ці. Програмність у цій системі є не просто допоміжним елементом, а «змістовим

ландшафтом», що перетворює віолончельний твір на «звукову картину». Використання візуальних кодів ієрогліфіки та каліграфії дозволяє наповнити академічний інструмент глибоким духовно-етичним змістом, роблячи кожен звук частиною філософського тексту.

Сучасні китайські композитори переосмислюють мистецтво каліграфії не як зовнішній образ, а як фундаментальний метод композиції. За допомогою авангардних сонорних ефектів та мікрохроматики вони втілюють властивості тиші: від насиченого «чорного» форте до прозорих сірих розмивів тиші. Техніка руху пензля (натиск, швидкість, раптові зупинки) безпосередньо диктує ритмічну структуру творів, де просторова організація чистого аркуша паперу трансформується у часову шкалу пауз та фермат. Важливим елементом є перенесення принципу «білого простору» (Liubai) в музичну тканину. Пауза в творах проєкту перестає бути відсутністю звуку – вона стає зоною активного споглядання, «чистим аркушем» часу, який наповнений внутрішньою напругою та очікуванням наступного «мазка»-звуку. Проєкт «Ink Art & New Music» довів, що китайська традиція є не застиглою формою, а динамічним джерелом для інновацій. Поєднання багатовікової спадщини з актуальними світовими тенденціями (мультимедіа, перформанс, сонористика) дозволило створити унікальний міждисциплінарний продукт.

Спадкоємність поколінь – від піонерів «Нової хвилі» до сучасних учасників «Ink Art» – створила новий тип світової музичної мови. Це не просто «змішування» стилів, а органічний синтез, де інтелект Заходу та інтуїція Сходу злилися в єдине смислове поле. Це перетворило китайську віолончельну музику з регіональної екзотики на невід’ємну і впливову частину глобального академічного мистецтва XXI століття.

Ключові слова: сучасна музика, музичний авангард, жанрові традиції, французька композиторська школа, віолончель, інтеграційні тенденції, віолончельне виконавство Китаю, розширені техніки гри, інтерпретація.

ABSTRACT

Yan Le. The Art of the Cello in China in the Context of Artistic Integration Processes in the Late 20th and Early 21st Centuries. – Qualification scholarly work submitted as a manuscript.

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 “Musical Art” (field of study 02 “Culture and Arts”). Ukrainian National Academy of Music, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2026.

Abstract. This dissertation examines Chinese cello music of the late 20th and early 21st centuries, focusing on its influence on the development of a national school of composition. The relevance of examining Chinese cello culture in the context of its connections with the Western European tradition lies in the existing lack of factual data – an entire layer of compositional work from this period remains largely overlooked by researchers. The few scholarly studies on the history of the Chinese cello school currently present in musicological discourse are purely overview in nature and concern only individual, mostly well-known, works. Thus, the focus on the stated subject matter is driven by the need for a systematic study of the historical development and genre-style evolution of Chinese cello music in the context of the interaction between Western European and national traditions.

For the first time, in this work, the cello art of contemporary Chinese composers is presented as a distinctive, vividly expressed phenomenon, characterized, on the one hand, by the multiplicity of its genetic origins (Western European and American schools), and on the other, by the artists’ evident striving for dialogue and the synthesis of innovations with the powerful traditions of national culture – philosophy, ethics, poetry, painting, architecture, mentality, and so on.

With the aim of identifying the integrative trends that contributed to the formation of the specific profile of contemporary Chinese cello culture, the

dissertation examines the broad cultural and historical context of the 20th and 21st centuries. The main stages in the formation of the national cello tradition are examined. The characteristic features of Chinese cello art are considered in the context of the dialogue between East and West. New biographical and musical material has been collected, analyzed, and introduced into scholarly circulation. The dissertation examines a large number of opuses, the period of creation of which spans over forty years (1982–2025). Based on the cello works of leading representatives of the Chinese avant-garde – Tan Dun, Chen Yi, Chen Qigang, Guo Wenjing, Ye Xiaogang, Qu Xiaosong, and their followers (Fang Dongqing, Qin Wenchen, Liu Zhuang, Wang Feinan, Fu Fangjie, Yiwen Shen, Austin Leung, and others), it is concluded that during this period, the art of the cello in China has undergone a tremendous transformation. Both its figurative-ideological aspect and its compositional-stylistic component have been renewed to the point of being unrecognizable. Through an analysis of the philosophical and aesthetic components of contemporary cello art in China, as well as an examination of the main directions of creative research by Chinese composers in the field of cello music at the turn of the 20th and 21st centuries, the dissertation emphasizes the importance of the reciprocal – mutually enriching – movement of Eastern and Western traditions.

Research Results. The influence of contemporary Chinese music on European art today is of a fundamental nature. This is not merely an “exotic borrowing,” but a full-fledged dialogue that is transforming the very structure of Western musical thought. This paper explores the unique process of integrating Western traditions, which began as early as the 18th century thanks to trade and cultural contacts, as well as the educational efforts of diplomats and missionaries who helped popularize the cello among the Chinese elite. The process of the cello’s “enrooting” took place through two parallel vectors: the adaptation of the instrument into traditional national ensembles and the gradual assimilation of the European academic canon.

In its development, Chinese cello art reflects the complex and contradictory

historical and cultural processes that characterized the 20th century as a whole. The first period (before 1949) is tentatively defined in this work as the “stage of the formation of two paths” – the assimilation of the cello into the realm of traditional art (through the active use of the instrument in ensembles and orchestras of national music) and the opening of a new figurative and stylistic space – Western European academic art.

The second stage (1949–1980) encompasses a decade of social upheavals (1966–1976) that led to an artificial slowdown in artistic processes. This period is characterized by the intensive adoption of European methods for training specialists based on the world’s classical repertoire and a growing focus on the technical mastery of performers. The establishment of a professional school is linked to the work of the founders of the Chinese pedagogical system – Sang Tong, Wang Liansan, and Situ Zhiwen, whose creative, educational, and methodological efforts laid the foundation for the national performing arts culture.

The third stage (from 1980 to the present) is marked by the active performing activities of Chinese musicians in Europe and America. Initiatives launched following the establishment of the National Association of Cello Teachers in China (1984) and the holding of the First Symposium on Cello Pedagogy (1992) significantly strengthened the potential of the national academic school and ensured a strong start for a new generation of Chinese musicians on the international stage.

In terms of the integration of Western instruments and the musical works of European composers into Chinese culture, this study provides an in-depth analysis of the key philosophical, aesthetic, religious, and ethical foundations that distinguish the national tradition. In particular, it is noted that symbolism is a fundamental feature of all Chinese art, including music. In China, music has historically never existed in isolation; it has always been part of a trinity: poetry – painting – music. This is precisely why Chinese composers almost always give their pieces vivid titles and imbue them with specific meaning: a musical work is perceived as a “sound painting” or a “poem without words.” Just as a thousand

years ago, it is important for Chinese masters today to give the listener a “key” (a title or program) so that they understand exactly what kind of thematic landscape or philosophical text is unfolding before them. The influence of calligraphy on musical art is also of immense importance, where every hieroglyph is already a symbol and an image. When a composer gives a title, they appeal to a specific visual code that instantly evokes a whole realm of associations in the Chinese listener. Thus, symbols and programs in Chinese music are not merely “clues” for the listener. They are the foundation that imbues every sound with philosophical meaning and some connection to history. It is precisely this programmatic nature that allows the sound in works to be filled with deep spiritual and ethical content. Programmatic nature in Chinese art is understood as a total conceptual method that permeates all levels of the composition – from the philosophical concept to the performer’s physical gesture.

The central object of study in the dissertation is the phenomenon of the Chinese avant-garde, represented by the names of Ye Xiaogang, Guo Wenjing, Chen Yi, Chen Qigang, Tan Dun, and other composers, whose work is examined in terms of its historical, ideological, philosophical, artistic-aesthetic, and musical-stylistic connections to the European tradition. The work emphasizes that representatives of the “New Wave” carried out a true revolution, the results of which define the profile of contemporary Chinese academic music. The “fifth-generation” composers were the first to apply Western modernist and avant-garde techniques (atonality, serialism, minimalism) to Chinese musical material. They demonstrated that Chinese philosophy and aesthetics can sound contemporary. In their works, these artists moved away from superficial references to folklore and “legitimized” the use of traditional instruments (erhu, pipa, guzheng) within a classical symphony orchestra. The use of water, stones, paper, and ceramics not as sound effects but as full-fledged solo instruments became the foundation of a significant number of original scores. A characteristic feature of the cello works is the widespread introduction into the tempered tuning of the Western orchestra of

microtones inherent in Chinese monody, which radically expanded the harmonic palette of contemporary Chinese music. This has created a unique “third sound” – a timbre that is neither purely Western nor purely Eastern.

It is noted that the aesthetic principles of Ye Xiaogang’s cello works are built at the intersection of national philosophy, profound historical psychologism, and impressionistic tone-painting. Turning to the painful pages of China's past, the composer seeks to offer a contemporary evaluation of the events in Chinese history and to comprehend the tragedy of his people on the broadest scale. Oped written by the composer that are associated with imagery of nature and the theme of beauty are distinguished by the subtlety of their psychological insight.

Guo Wenjing is renowned for his expressive, theatrical style inspired by the culture of Sichuan Province. The composer masterfully integrates elements of traditional Sichuan opera into the Western classical tradition. By employing extreme registers and extended cello techniques, the composer endows the instrument with extraordinary expressiveness and dramatic energy.

The cello pieces by Chen Yi, most of which subtly conceal the author’s personal civic stance, are characterized by a unique synthesis of contemporary compositional techniques and the musical stylistics of ancient national folklore. Chen Yi radically expanded the technical arsenal of cellists. In her works, the cello often imitates the sound of traditional instruments; the composer introduced into cello practice specific types of glissando, microchromatics, and sharp articulatory accents characteristic of Beijing opera.

Qu Xiaosong is an ideologue of silence. For him, the cello is, above all, a sacred source of live sound. Unlike many of his contemporaries, Qu Xiaosong chose the path of minimalism and primal simplicity, striving to recreate the concept of the unity between man and the universe in his music.

For Chen Qigang, the semantics of the cello are deeply intertwined with the idea of an individual journey. Despite close professional and personal contacts with French art, Chen always insisted on the dominance of “Chinese ingredients” in his

music. Having lived for many years outside his country, he was able to take a different look at the musical traditions of China and re-evaluate the methods of their embodiment in his own works. Combining national and European elements, the artist always strives for individuality, organic cohesion, and naturalness. In this context, the composer's appeal to the cello is often imbued with special meaning. For Chen Qigang, the cello is an instrument through which he most deeply reveals the themes of memory, nostalgia, and the connection of times. The paper analyzes several works of various genres written for this instrument. The primary work that defines the significance of the cello for the artist is the concerto for cello and orchestra "Reflections of a Vanished Time" (*Reflet d'un temps disparu*, 1996). Chen Qigang treats time as an "elusive category," where the cello embodies the voice of individual consciousness seeking a link between the past and the present. The music becomes a space for reflection on the transience of existence, where every sound is a reflection of a bygone era.

The cello works of the Chinese-American composer Tan Dun represent a unique phenomenon based on the synthesis of archaic Chinese ritual, ecological philosophy, and conceptual performance. Tan Dun has carried out a radical revision of the cello concerto genre, transforming it into an instrument for preserving ethnocultural memory. The use of documentary video and audio recordings of authentic rituals allowed the composer to overcome temporal and cultural barriers. Tan Dun's "The Map" goes beyond academic standards, offering a new form of a concerto-ritual. Through the ritualization of the performance, Tan Dun transforms the audience into co-participants in a spiritual act, which aligns with his concept of music as a means of unifying humanity, nature, and history. The program here serves not as a scenario, but as a "map" of spiritual transformation, where the borders between the past and the present, the East and the West, are blurred.

The innovations of the "New Wave" composers propelled Chinese art beyond the confines of regional exoticism. Representatives of the "fifth generation" not only gained international recognition on leading stages in Europe and the U.S. but

also laid the educational foundation for subsequent generations (Du Yun, Lei Liang, Fang Dongqing, Qin Wenchen, Wang Feinan, Fu Fangjie, Yiwen Shen, Austin Leung, and others), who today work at the intersection of electroacoustics and multimedia.

The third chapter of this work provides an overview of the cello compositions by young Chinese composers belonging to the so-called “sixth generation.” Using the large-scale project “Ink Art & New Music 2022” as an example, the chapter examines a unique “synergistic” combination of the most contemporary examples of abstract Chinese painting and avant-garde compositional opuses with the participation of the cello. The program pieces presented in the project became a clear manifesto of “new abstraction,” which enables the intellectual complexity of the Western avant-garde to be combined with the profound meditateness of Eastern philosophy.

The dissertation emphasizes that the symbolism of Chinese thought today dictates a special approach to musical material. Every intonation, every microtone is perceived as a hieroglyph – a polysemous symbol carrying a whole layer of associations. For the contemporary Chinese composer, the cello is a voice that “speaks” in metaphors, where the instrument’s timbre can symbolize the natural elements (water, stone, wind) or the movement of Qi energy. Programmatic elements in this system are not merely auxiliary components but rather a “semantic landscape” that transforms the cello piece into a “soundscape.” The use of visual codes from hieroglyphics and calligraphy allows the academic instrument to be imbued with deep spiritual and ethical meaning, making every sound part of a philosophical text.

Contemporary Chinese composers reinterpret the art of calligraphy not as an external image, but as a fundamental compositional method. Using avant-garde sonic effects and microchromaticism, they embody the properties of ink: from a saturated “black” forte to transparent gray washes of silence. The technique of brush movement (pressure, speed, sudden stops) directly dictates the rhythmic structure of

the compositions, where the spatial organization of a blank sheet of paper transforms into a temporal scale of pauses and fermatas. An important element is the transfer of the principle of “white space” (Liubai) into the musical fabric. In the project’s works, a pause ceases to be an absence of sound: it becomes a zone of active contemplation, a “blank sheet” of time filled with internal tension and anticipation of the next “stroke” of sound. The “Ink Art & New Music” project has demonstrated that the Chinese tradition is not a static form, but a dynamic source of innovation. The combination of a centuries-old heritage with current global trends (multimedia, performance, sonorism) has made it possible to create a unique interdisciplinary product.

The continuity of generations – from the pioneers of the “New Wave” to the contemporary participants of “Ink Art” – has created a new type of global musical language. This is not merely a “mixing” of styles, but an organic synthesis where Western intellect and Eastern intuition have merged into a single semantic field. This has transformed Chinese cello music from a regional curiosity into an integral and influential part of 21st-century global academic art.

Key words: contemporary music, musical avant-garde, genre traditions, French composing school, cello, integration trends, Chinese cello performance, advanced playing techniques, interpretation.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

**Статті в наукових виданнях,
затверджених МОН України як фахові (категорія Б)
за напрямом «Мистецтвознавство»**

1. Янь Ле. Синтез європейських традицій і національної специфіки у творчості Чень Цігана (на прикладі концерту для віолончелі з оркестром *Replet d'un temps disparu*). *Fine Art and Culture Studies*. 2023. Вип. 1. С. 139–147. DOI:

<https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-19>

Ключові слова: концерт для віолончелі, Чень Ціган, пентатоніка, народна китайська музика, синтез традицій, авангард, «Нова хвиля».

2. Янь Ле. Специфіка втілення програмного задуму в Сюїті для віолончелі та фортепіано «Лінь Чун» Фан Дунціна. *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2023. Вип. 69. Т. 2. С. 58–64. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-2-9>

Ключові слова: віолончельне мистецтво, сюїта, рух «Нова хвиля», програмна музика, китайський класичний роман, Фан Дунцін.

3. Янь Ле. Програмна символіка в китайській віолончельній музиці кінця XX – початку XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2024. Вип. 82. С. 88–95. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-2-13>

Ключові слова: концерт для віолончелі, сучасне мистецтво, програмна музика, звукообразність, символізм, китайський традиційний живопис, Чжоу Венчжун, Куан Най-чунг, Сюй Мендун.

Статті в наукових іноземних виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз даних

Yan Le. Syncretic phenomena in contemporary Chinese cello art: on the problem of the interaction between music, philosophy, and painting. *Knowledge, Education, Law, Management*. 2025. № 4 (72). P. 32–41. DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2025.4.6>

Key words: Chinese cello school, national tradition, syncretism, program music, Chinese painting.

ЗМІСТ

ВСТУП	20
РОЗДІЛ 1 ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ВІОЛОНЧЕЛЬНОЇ ШКОЛИ КИТАЮ: МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ТА ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТИ ...	34
1.1. Віолончельна культура Китаю у національному та загальносвітовому музикознавчому вимірах.....	34
1.2. Культурно-історичні передумови становлення сучасної віолончельної композиторської школи Китаю	40
Висновки до розділу 1	62
РОЗДІЛ 2 НАЦІОНАЛЬНА ВІОЛОНЧЕЛЬНА ТРАДИЦІЯ КИТАЮ В АСПЕКТІ ДІАЛОГУ СХОДУ ТА ЗАХОДУ	64
2.1. Роль інтегративних тенденцій у китайській музичній культурі «добі відкритості та реформ»	64
2.2. Філософсько-естетичні складові сучасного віолончельного мистецтва в Китаї	105
Висновки до розділу 2	115
РОЗДІЛ 3 СИНТЕЗ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ ТА ЄВРОПЕЙСЬКИХ НОВАЦІЙ ЯК МАГІСТРАЛЬНИЙ НАПРЯМОК ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ МЕЖІ ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ..	119
3.1. Програмні вектори у віолончельній музиці Тан Дуна.....	119
3.2. Семантика віолончелі в інструментальній творчості Чень Цігана....	135
3.3. Музичний звукопис Фан Дунціна: діапазон художніх рішень	153
3.4. Проєкт «Ink Art and New Music» (2022): на перетині живопису та музики	177
Висновки до розділу 3	192
ВИСНОВКИ	195
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ ТА ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	200
ДОДАТКИ	231

ВСТУП

Актуальність дослідження. Китайське віолончельне мистецтво XX–XXI століть – це самобутній художній феномен, який має потужний вплив на світовий музичний процес. Завдяки інтенсивним художнім пошукам композиторів-авангардистів Китаю діапазон художньо-виразових можливостей віолончелі зазнав радикального оновлення. Значний та репрезентативний масив опусів, створених за останні сто років, якісно збагатив світову виконавську практику через суттєве розширення темброво-сонористичної палітри інструменту та переосмислення всіх параметрів музичної композиції. Оригінальність сучасної китайської віолончельної школи зумовлена, насамперед, її глибинним зв'язком із національною культурою, яка включає розмаїтий пісенно-танцювальний фольклор, традиційні духовні системи, візуальні та театральні види мистецтва.

Поява авангардних творів китайських авторів на концертних майданчиках Європи та США завжди супроводжувалася дуже гучними, часто сенсаційними оцінками преси. Після прем'єрного показу в Парижі віолончельного концерту «*Reflet d'un temps disparu*» й до сьогодні Чень Цігана (陈其钢 / Chen Qigang) незмінно сприймають як втілення надприродної, майже інтуїтивної, чутливості: «Чень опановує делікатний акт балансування між вірністю своїй батьківщині, своєму новому дому та власному голосу» [121]. Неперевершена майстерність Чень Цігана у поєднання китайського мелосу з європейською технікою стала предметом поклоніння виконавців: «Я полюбив цей твір з самого початку, – говорив в інтерв'ю Готьє Капюсон (Gautier Capuçon), – його атмосферу, його давню мелодію <...>. Я також дуже люблю саму людину та її мирний спосіб буття. Щоразу, коли я працюю з Ціганом, він співає мелодію, і я насправді чую традицію, яку він відчував у цій пісні з юності. Твір такий поетичний, так гарно написаний. І те, що музика виражає довкола цих мелодій, про проникнення китайської культури до

Франції, це, зрештою, особиста історія самого Цігана...» [121]. «Мелодії вже 1000 років, – погоджувався диригент Лун Ю (余隆 / Long Yu), – але твір Цігана написаний сучасною міжнародною мовою, яка занурює слухачів у цей світ. Це вже не китайська і навіть не французька. Це – музика Цігана <...>, як *Das Lied von der Erde*, більше не є китайською чи німецькою. Це просто Малер...» [121].

Справжнім історичним відкриттям стала американська прем'єра мультимедійного проєкту Тан Дуна «Карта» (Tan Dun, 地图 / The Map) для віолончелі, відео та оркестру. Слухачі були вражені технічною складністю цього проєкту, який поєднав у собі давні традиції та високі технології. Тан Дун використав відеозаписи зникаючих ритуалів народностей Мяо та Туцзя зі своєї рідної провінції Хунань. Ці відео не просто йшли фоном, вони вступали в «діалог» з живим оркестром та соло віолончелі: «Це справді захопливий музичний твір, і драма самотнього віолончеліста, який розмовляє <...> з народними співаками на відеоекрані, є потужною» [99]. «Моя стара французька віолончель, – зізнавався фінській віолончеліст Анссі Карттунен (Anssi Karttunen), – слідує за «Картою» до Сянсі. Вона отримала велику карму від води і встановила там справжній зв'язок із корінням людей» [99].

Після тріумфального успіху «Карти» у США лише протягом року твір пролунав у виконанні провідних оркестрів світу – London Symphony Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra, Orchestre National de France, Finnish Radio Symphony Orchestra. Наймасштабнішими були інтерпретації в рамках низки європейських фестивалів – Festival d'Automne à Paris, Edinburgh International Festival, Holland Festival, Hong Kong Arts Festival, Shanghai International Arts Festival, Sunriver Music Festival та ін. Одне з найбільш символічних виконань відбулося в лютому 2003 року на Hunan Fenghuang Festival, який проходив у тій провінції Хунань, де знімалися відеоматеріали для даного проєкту. Сцену встановили просто неба на тлі стародавньої міської стіни Фенікс (Fenghuang). На концерті були присутні сотні місцевих жителів, чиї особи та голоси були

зображені на відео, що перетворило прем'єру на глибоко емоційну подію повернення культури до її витоків. «Один із уроків виходу за межі форми полягає в тому, – писала американська дослідниця М. Дж. Хьюз після цієї акції, – щоб підкреслити взаємозв'язки, що перетинають межі та насправді відбуваються в ширшій культурі <...>. Значення цього твору полягає в музичному обміні, який виходить за межі партитури, – в діалозі, який долає обмеження часу та простору...» [108]. Проект назвали справжньою антропологічною подорожжю, в якій композитор поставив під сумнів «сприйняття опусу як завершеної “речі” або замкненого художнього творення» [108].

Не лише згадані твори Тан Дуна та Чень Цігана, але й численні опуси Чжоу Луна (周龙 / Zhou Long), Чень І (陈怡 / Chen Yi), Го Веньцзіна (郭文景 / Guo Wenjing), Є Сяогана (叶小纲 / Ye Xiaogang), Цюй Сяосуна (瞿小松 / Qu Xiaosong) та інших композиторів визначили якісний поворот у сприйнятті сучасної китайської музики на Заході. Незважаючи на більш ніж тридцятирічний досвід знайомства з мистецтвом представників «Нової хвилі», яскравість композиторських новацій китайських музикантів не перестане дивувати європейський слух. У численних та різножанрових творах Чжао Цзіпіня (赵季平 / Zhao Jiping), Чжан Хаофу (张豪夫 / Zhang Haofu), Ду Юнь (杜韵 / Du Yun), Хе Сюньтяня (何训田 / He Xuntian), Ван Цзін (王靖 / Jing Wang), Цінь Веньчєня (秦文琛 / Qin Wenchen), Лю Чжуана (刘庄 / Liu Zhuang) та багатьох інших ніби спресовані стародавній дух і гострота сучасності, впізнаваний світ західного музичного авангарду та звуковий універсум азіатського Сходу.

Вплив сучасної китайської музики на європейське мистецтво сьогодні має фундаментальний характер. Це не просто екзотичне запозичення, а повноцінний діалог, який змінює саму структуру західного музичного мислення. У дисертації до розгляду пропонується велика кількість опусів,

період створення яких охоплює понад сорок років (1982–2026). На матеріалі розглянутих творів можна зробити впевнений висновок, що за цей період віолончельне мистецтво Китаю пройшло колосальний шлях трансформації. Як його образно-ідеологічна сторона, так і композиційно-стилістична складова оновлені до невпізнання. Слід підкреслити, що в цьому процесі очевидним є зустрічний взаємозбагачувальний рух східної та західної традицій, що свідчить про високу цінність діалогу, який відбувається між ними.

Натомість багата в художньому відношенні китайська віолончельна музика в аспекті її системних зв'язків із західноєвропейською школою в дотепер не ставала предметом спеціального вивчення в українському музикознавстві. Актуальність висвітлення китайської віолончельної культури полягає насамперед у жорсткому дефіциті фактологічних даних. Цілий шар композиторської творчості залишається й досі поза увагою дослідників. Наявні поодинокі наукові розвідки мають суто оглядовий характер та стосуються лише окремих – найвідоміших – творів. Найчастіше віолончельні опуси згадуються у контексті загальних мистецьких процесів XX – XXI століть. Проблеми історичного розвитку та жанрово-стильової еволюції китайської віолончельної музики поки що не стали об'єктом цілісного системного дослідження в українському музикознавстві. Таким чином, безсумнівною є нагальна необхідність у дослідженні віолончельної творчості китайських композиторів XX – XXI століть, виявленні та осягненні її генези, історії та комплексу взаємодій як з національною традицією, так і із загальносвітовим музичним контекстом.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами: дисертаційне дослідження відповідає темі № 3 «Світова музична культура: сучасний стан і проблеми розвитку» Перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (2026–2030 рр.). Тему дисертації затверджено на засіданні кафедри історії світової музики (Протокол №3 от 14.10.25) та на засіданні Вченої ради

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Наказ 37-А від 29.02.2024 протокол № 6).

Об'єктом дослідження є китайська віолончельна музика кінця XX – початку XXI ст. в аспекті її впливу на формування сучасної національної композиторської школи.

Предметом дослідження виступають специфічні принципи смисло- та формоутворення, притаманні віолончельній творчості китайських композиторів кінця XX – першої чверті XXI століття.

Мета дослідження – проаналізувати процес формування та розвитку сучасного віолончельного мистецтва Китаю у контексті взаємодії західноєвропейської та національної традицій.

Відповідно до поставленої мети були визначені **завдання дослідження**:

- осмислити найважливіші чинники формування віолончельної школи в Китаї; визначити та охарактеризувати основні етапи формування національної віолончельної традиції;
- розглянути специфічні особливості віолончельного мистецтва Китаю в аспекті діалогу Сходу та Заходу; окреслити вплив інтегративних тенденцій «добі відкритості та реформ», що зумовили формування нової парадигми музичного мистецтва в Китаї;
- виявити фундаментальні засади мистецького напрямку «Нова хвиля»; проаналізувати його вплив на всі галузі художньої творчості в Китаї;
- визначити ключові філософсько-естетичні складові сучасного віолончельного мистецтва у Китаї;
- проаналізувати віолончельні опуси провідних представників китайського авангарду межі XX – XXI століттями в аспекті взаємодії національних традицій та європейських новацій;
- розкрити специфіку втілення принципу програмності в музиці XX – XXI століть у контексті фундаментальних засад традиційного національного

художнього мислення;

– виявити ключові соціокультурні фактори, що впливають на розвиток віолончельного виконавства в Китаї, зокрема глобалізаційні процеси, інтеграцію у міжнародний музичний простір, розвиток освітніх інституцій та активізацію концертної діяльності.

Аналітичний матеріал дослідження складають віолончельні твори китайських композиторів різних поколінь, що писали протягом XX – XXI століть, серед них: Чень Ціган (陈其钢 / Chen Qigang), Тан Дун (谭盾 / Tan Dun), Фан Дунцін (方东清 / Fang Dongqing). У контексті роботи згадуються опуси таких авторів, як Сан Тун (桑桐 / Sang Tong), Ван Ляньсань (王连三 / Wang Liansan), Сіту Чживень (司徒志文 / Situ Zhiwen), Чжоу Лун (周龙 / Zhou Long), Чень І (陈怡 / Chen Yi), Го Веньцзін (郭文景 / Guo Wenjing), Є Сяоган (叶小纲 / Ye Xiaogang), Цюй Сяосун (瞿小松 / Qu Xiaosong), Чжао Цзіпін (赵季平 / Zhao Jiping), Чжан Хаофу (张豪夫 / Zhang Haofu), Ду Юнь (杜韵 / Du Yun), Хе Сюньтянь (何训田 / He Xuntian), Цзін Ван (王靖 / Jing Wang), Цінь Веньчень (秦文琛 / Qin Wenchen), Лю Чжуан (刘庄 / Liu Zhuang), Ван Фейнань (王斐南 / Wang Feinan), Фу Фанцзе (付方杰 / Fu Fangjie), Цзя Яо (贾瑶 / Jia Yao), Івень Шень (沈逸文 / Yiwen Shen), Остін Люн (梁智轩 / Austin Leung) та інших.

При виборі конкретних персоналій та композицій для поглибленого вивчення – Концерту для віолончелі, мультимедіа та оркестру «Карта» (《地图》 / The Map) Тан Дуна, Концерту для віолончелі з оркестром «Віддзеркалення зниклого часу» (《逝去的时光》 / Reflet d'un temps disparu) Чень Цігана, Сюїти для віолончелі та фортепіано «Лін Чун» (《林冲》 / Lin Chong) Фан Дунціна, камерних творів за участю віолончелі Цзін Ван, Івень Шена, Остіна Люна – автор роботи керувався метою виявити найбільш

репрезентативні твори, що мають особливе значення для розвитку віолончельної музики Китаю в цілому. На вибір матеріалу вплинув також фактор активної виконавської та диригентської практики здобувача. У фокусі уваги опинилися саме ті композиції, що складають основу актуальної концертної діяльності автора як віолончеліста та диригента.

Матеріал дослідження включає корпус історико-культурних, біографічних та публіцистичних першоджерел. Серед них:

- архівні матеріали та документи, що засвідчують діяльність провідних музичних закладів Китаю (зокрема, офіційні акти, звіти, навчальні програми Центральної консерваторії Китаю (中央音乐学院 / Central Conservatory of Music) та Шанхайської державної консерваторії (上海音乐学院 / Shanghai Conservatory of Music);

- особисті архіви, фото-, відео- та аудіозаписи сучасних китайських композиторів та виконавців (Йо-Йо Ма (馬友友 / Yo-Yo Ma), Лі-Вей Цін (秦立巍 / Li-Wei Qin), Хай-Є Ні (倪海叶 / Hai-Ye Ni), Сіхאו Хе (何思昊 / Sihao He);

- відеоматеріали з персональних фотовиставок Фан Дунціна (у тому числі, «Композиція світла та тіні» (《谱写光影》 / Composing Light and Shadow), 2017);

- публіцистичні джерела, а також електронні архіви та цифрові колекції, що відображають загальноосвітню просвітницьку діяльність китайсько-американських культурних центрів у рамках міжнародного співробітництва (US–China Music Institute, Bard College Conservatory of Music, The University of Hong Kong), зокрема, матеріали міжнародного проєкту «Ink Art and New Music» (2022).

Методологічна основа дослідження обумовлена специфікою теми дисертації та передбачає багатовекторний підхід із залученням суміжних сфер наукових знань: історії, філософії, релігієзнавства, соціології, культурології тощо. У основі роботи загалом лежить комплексний підхід, в межах якого

використані різні **методи** наукового аналізу. *Історичний метод* дозволив розглянути розвиток віолончельного мистецтва Китаю у контексті основних подій китайської історії XX – XXI ст. *Порівняльно-аналітичний* та *музично-соціологічний* підходи були застосовані при виявленні особливостей віолончельного виконавства та освіти у Китаї. Досліджуючи віолончельні твори китайських композиторів, автор звертався до *методів культурологічного, історико-теоретичного, виконавського аналізу*.

Теоретичною базою дисертаційного дослідження стали:

– *роботи, пов'язані з осмисленням поняття «діалогу культур» та філософсько-культурологічних вимірів композиторської творчості другої половини XX – початку XXI ст.:* Берегова О. (2008, 2016, 2020), Жаркова В. (2021, 2023, 2024), Редя В. (2023), Самойленко О. (2003, 2011), Свідзинський А. (2008), Сюта Б. (2006, 2009), Усик А. (2005), Шип С. (2002);

– *праці з питань дослідження історії, світоглядних, філософських та духовно-практичних засад китайської культури:* Арутюнян А. (2007), Вовк С. (2003), Кіктенко В. (2014, 2016, 2020, 2021), Кірносова Н. (2016, 2018), Лозовой В. (1997, 2006, 2008), Свідзинський А. (2008), Стрелкова А. (2015), Усик А. (2017), Шекера Я. (2011), 陈良运 (Чень Лянгюнь, 2008), 冯友兰 (Фен Юлан, 2011), 贺昌盛 (Хе Чаншен, 2007), 胡鹏林 (Ху Пенглінь, 2013, 2014), 李佳等 (Лі Цзя, 2012), 李建强 (Лі Цзяньцян, 2007), 杨新红 (Ян Сінхун, 2011), 詹绪佐等 (Чжан Сюйзуо, 1987);

– *дослідження китайської традиційної та сучасної музики:* Гнатюк Д. (2026), Ден Цзякунь (2018, 2019), Кан Їнчжен (2022), Лю Бінцян (2014, 2015), Лю Ле (2022), Лі Цзінь (2012), Ма Вей (2004), Садовенко С. (2025), Су Юйчен (2017), Тукова І. (2019), Ульянова В. (2024), Хуан Тайлун (2024), Чжан Цзеї (2025), Ян Цзюнь (2021, 2022), 关立红 (Гуань Ліхун, 2015, 2022), 居其宏 (Цзюй Ціхун, 2014), 李诗原 (Лі Шіюань, 1992), 刘欣欣, 刘学清 著 (Лю

Сіньсінь, Лю Сюецін, 2009), 汪毓和 (Ван Юйхе, 2006, 2009), 王安国 (Ван Аньго, 1986, 2004), 王耀华 (Ван Яохуа, 1999), 王震亚 (Ван Чженья, 2004), 张静蔚 (Чжан Цзінвей, 2004), 张法 (Чжан Фа, 2009); 尧东林 (Яо Дунлін, 2014), 向延生 (Сян Яньшен, 1994), 刘靖之 (Лю Цзінчжі, 2009), 汪申申 (Ван Шеншен, 1995), 汪毓和等 (Ван Юхе, 2006), 张静蔚等 (Чжан Цзінвей, 2004), 武柳娜等 (Ву Люна, 2015), 姚恒璐 (Яо Хенлу, 2003), 梁茂春 (Лян Маочунь, 2008), 廖家骅 (Ляо Цзяхуа, 1990);

– дослідження, присвячені проблемам історичного розвитку віолончельного мистецтва в Європі та Китаї: Білоусова Ю. (2009), Веселіна О. (2009), Зав'ялова О. (2010, 2014), Кононова М. (2009, 2010), Ларчіков В. (2004, 2005, 2009, 2010), Островський С. (2024), Погорецький Ю. (2023, 2025), Полянський Ю. (1978), Сумарокова В. (2009, 2010, 2014), Ши Юе (2022, 2023, 2024), Lan Jiang (2016), 陈萌, 李洪达, 何艺 (Чень Мен, Лі Хонгда, Хе І, 2017), 丁相杰 (Дін Сянцзе, 1997), 方豪 (Фан Хао, 1987, 2007), 关立红 (Гуань Ліхун, 2022), 居其宏 (Цзюй Ціхун, 2014), 李鑫 (Лі Сінь, 2024), 刘欣欣, 刘学清著 (Лю Сіньсінь, Лю Сюецін, 2009), 汪毓和 (Ван Юхе, 2009), 宗柏 (Цзун Бай, 2004);

– роботи, присвячені життю та творчості ключових представників китайського авангарду: Тан Гао Сіцзя (2025), Чжу Юаньюань (2015), Bi Congcong (2023), Buruma I. (2008), Cahill G. (2019), Hughes M. J. (2013), Hung E. (2011), Kouwenhoven F. (1991), Ouyang Y. (2020), Runyan W. E. (2023), 关立红 (Гуань Ліхун, 2015), 刘雨悦等 (Лю Ююе, 2017), 卢旻 (Лу Ян, 2026), 蒲实 (Пу Ші, 2019), 瞿小松 (Цюй Сяосун, 2002), 瞿小松, 曹可凡 (Цюй Сяосун, Цао Кефан, 2004), 向延生 (Сян Яньшен, 1994), 孝雅楠 (Сяо Яньань, 2016), 闫敏 (Ян Мін, 2012), 朱玖玖等 (Чжу Меймей, 2018);

– *роботи по історії віолончельного виконавства та педагогіки*: Гонтова Л. (2024), Кононова М. (2009, 2010), Ларчіков В. (2004, 2005, 2010), Островський С. (2024), Погорецький Ю. (2023, 2025), Сумарокова В. (2009), Ши Юе (2023, 2024), Cheng Wenting, Satana Rojanatakul (2025), Jing Yuan (2017), 曹玲, 林应荣 (Цао Лін, Лінь Інжун, 1990), 黎莉等 (Лі Лі, 2015), 林忠东 (Лін Чжундун, 2004, 2006), 周扬 (Чжоу Ян, 2019);

– *праці з питань теорії та історії китайської традиційної поезії, архітектури, живопису та каліграфії*: Михайлова Р. (2022), Товбич В., Слепцов О., Дьомін М., Козакова О. (2023), Zhang D. (2018), 勃罗德彭特 (Бродбент Г., 1991), 徐建融等 (Сюй Цзяньжун, 2007), 邵捷等 (Шао Цзе, 2009), 张超 (Чжан Чао, 2010), 梁思成 (Лян Січен, 2011), 王伯敏 (Ван Бомін, 2009), 王玉池 (Ван Ючі, 2008), 许宏泉 (Сюй Хунцюань, 2007), 杨国英 (Ян Гоін, 2012), 沈重 (Шень Чжун, 2006), 张超等 (Чжан Чао, 2010), 郑昶 (Чжен Чан, 2010), 洪文庆等 (Хун Веньцін, 2008), 黄志娟 (Хуан Чжіцзюань, 2008), 傅爱国 (Фу Айгуо, 1998), 谢稚柳等 (Се Чжилю, 2002).

– *дослідження, присвячені вивченню сутності програмності в інструментальній музиці*: Борух І. (2020), Зінькевич О. (2007), Кияновська Л. (1984, 1987, 1993, 2017), Лі Ян (2019), Лу Цзе (2016, 2017), Людкевич С. (1999), Муха А. (1966), Фізер К. (2019), Фрайт О. (2000), Хотюн А. (2021), Чень Юньцзя (2019).

Наукова новизна дослідження визначається комплексним розглядом національної віолончельної школи Китаю як цілісного явища музичної культури ХХ – початку ХХІ сторіччя. Актуальні тенденції, характерні для сучасного китайського віолончельного виконавства, професійної освіти та композиторської творчості, вперше висвітлені як взаємозумовлені складові єдиного соціокультурного процесу. Віолончельне мистецтво сучасних китайських композиторів представлено як самобутній, яскраво виражений

інтегративний феномен, що вирізняється, з одного боку множинністю своїх генетичних витоків (західноєвропейська та американська школи), а з іншого, – не менш очевидним прагненням провідних майстрів до діалогу та синтезу новацій із традиціями китайської національної художньої культури, філософії та менталітетом.

У роботі вперше:

- широко висвітлено культурно-історичні передумови становлення сучасної віолончельної композиторської школи Китаю;
- національна віолончельна традиція Китаю розглядається в аспекті діалогу Сходу та Заходу;
- зібрано, проаналізовано та введено до наукового дискурсу новий біографічний, науковий та музичний матеріал;
- визначено основні напрями творчого пошуку китайських композиторів у галузі віолончельної музики на межі XX – XXI століть;
- проаналізовано філософсько-естетичні складові сучасного віолончельного мистецтва у Китаї;
- на матеріалі творів Тан Дуна, Чень І, Чень Цігана, Го Веньцзіна, Є Сяогана, Цюй Сяосуна та їхніх послідовників (Фу Фанцзе, Цзя Яо, Цзоу Сянпіна, Чжу Шируя, Ван Фейнань, Фан Дунціна, Івень Шена, Остіна Люна) визначено роль програмності як фундаментального принципу традиційного мислення у Китаї, який обумовлює глибоке переосмислення сучасними авторами прийомів та технік західноєвропейського авангарду відповідно до базових засад національної культури.

Практичне значення дослідження полягає в можливості використання його результатів у науково-дослідній, педагогічній та виконавській практиці. Матеріали й висновки роботи суттєво розширюють, доповнюють та деталізують загальні уявлення про віолончельну музику сучасного Китаю. Запропоновані підходи до аналітичного висвітлення досліджуваного феномену дозволяють сформувати більш масштабні уявлення про

віолончельне мистецтво сучасного Китаю. Положення та висновки дисертації містять потенціал для подальших наукових досліджень із проблем віолончельного мистецтва Китаю. Маловідома інформація, пов'язана з музикою для віолончелі як потужною сферою композиторської творчості в цій країні, є самоочевидною цінністю для музикознавців-синологів, виконавців, а також для фахівців, які займаються вивченням позаєвропейських музичних культур новітньої доби. Матеріали із зазначеної проблематики можуть бути використані у навчальних курсах з історії світової музики, історії та теорії сучасного мистецтва, у спеціалізованих курсах, присвятних проблемам композиторського мислення XX – XXI століть, у навчальній та виконавській практиці (включення до репертуару раніше невідомих творів) та подальших наукових дослідженнях музикознавчого та музично-культурологічного спрямування.

Апробація дисертації. Результати дослідження висвітлені у трьох наукових публікаціях у фахових наукових виданнях, затверджених ДАК МОН України, а також у статті, опублікованій у зарубіжному періодичному науковому виданні країн Організації економічного співробітництва та розвитку. Окремі теоретичні та методичні положення дисертації пройшли апробацію на засіданнях кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, а також на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях: Шоста Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (НМАУ імені П. І. Чайковського, Київ, 3–4 листопада 2022 року); IV Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Національна Академія Мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Київ, 16–17 листопада 2022 року); XVIII Міжнародна науково-практична конференція «Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізаційних і пандемічних викликів»

(Рівненський державний гуманітарний університет, Рівне, 17–18 листопада 2022 року); Всеукраїнський круглий стіл на тему «Український фестивальний рух в умовах війни як один з найвагоміших важелів музично-історичного процесу» (Національна спілка композиторів України, Національна академія мистецтв України, Київ, 3 жовтня 2023 року); Міжнародна науково-практична конференція до 160-річчя НМАУ імені П. І. Чайковського та 90-річчя заснування кафедри струнно-смичкових інструментів (НМАУ імені П. І. Чайковського, Київ, 15–16 листопада 2023 року); V Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Київ, 15–16 листопада 2023 року); XIX Міжнародна науково-практична конференція «Українська і світова культура в умовах глобалізаційних викликів та війни» (Рівненський державний гуманітарний університет, Кафедра івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівне, 16-17 листопада 2023 року); Всеукраїнський круглий стіл на тему «Про стан сучасного виконавського мистецтва (Національна філармонія України, Президія НАМ України та відділеннями музичного мистецтва і теорії та історії мистецтв, Київ, 25 жовтня 2023 року); VII Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (НМАУ ім. П. І. Чайковського, кафедра історії української музики та музичної фольклористики, Київ, 2–4 листопада 2023 року); IV Міжнародна наукова конференція «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах» (Національна академія мистецтв України, Київ, 17 листопада 2023 року); Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року» (НМАУ ім. П. І. Чайковського, кафедра історії світової музики, Київ, 20–21 листопада 2023 року); Міжнародна науково-практична конференція «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку» (Національна комісія України у справах ЮНЕСКО;

Українська рада миру; кафедра ЮНЕСКО «Музика, освіта, наука – заради миру» НМАУ імені П. І. Чайковського, Київ, 7 грудня 2023 року); Всеукраїнська науково-практична конференція «Камерно інструментальний ансамбль у просторі та часі»: до 55-ліття кафедри камерного ансамблю (НМАУ імені П. І. Чайковського, Київ, 13–14 грудня 2023 року); VI Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Київ, 13–14 листопада 2024 року); XX Міжнародна науково-практична конференція «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: освітній і культурно-мистецький вимір» (Рівненський державний гуманітарний університет, Рівне, 21–22 листопада 2024 року); XIV Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2024» (НМАУ імені П. І. Чайковського, Київ, 28–29 листопада 2024); Всеукраїнський круглий стіл на тему «Про стан сучасного виконавського мистецтва» (Національна академія мистецтв України, Національна філармонія України, Київ, 19 грудня 2024 року).

У роботі використовувалися такі інструменти штучного інтелекту, як Gemini та DeepSeek. Вони застосовувалися для пошуку фактологічної інформації, наукової літератури, архівних джерел, граматичної перевірки тексту, а також для перекладу іншомовних джерел. Всі розділи, при написанні яких використовувався ШІ, перевірені та відредаговані автором особисто. Наукові положення, висновки та результати є власним інтелектуальним внеском автора.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Список використаних джерел налічує 244 позиції, з них 148 – іноземними мовами (англійською, китайською). Загальний обсяг дисертації становить 239 сторінок, з них 199 сторінок – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ВІОЛОНЧЕЛЬНОЇ ШКОЛИ КИТАЮ: МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ТА ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТИ

1.1. Віолончельна культура Китаю у національному та загальносвітовому музикознавчому вимірах

Зміни, що відбулися в Китаї за останнє століття, зумовили прогрес у різних сферах діяльності, зокрема й у галузі віолончельного мистецтва. Від часів Культурної революції (1966–1976) і до кінця XX століття проблеми віолончельної творчості в її найрізноманітніших аспектах залишалися в Китаї без належної уваги. Лише після економічного піднесення ця сфера національної культури набула широкого розвитку та підтримки на державному рівні. Наразі китайська віолончельна школа та шляхи її взаємодії із загальносвітовими художніми тенденціями становлять особливий інтерес у сучасному китайському музикознавстві.

Однак в українському музикознавстві проблема багатогранних зв'язків китайського віолончельного мистецтва з європейською школою ще не здобула належного висвітлення. Найбільш розгорнутим дослідженням у цій галузі на сьогодні є дисертація Ши Юе, авторка якої цілеспрямовано вивчає проблеми педагогічного характеру, пов'язані з формуванням виконавської майстерності майбутніх солістів-віолончелістів [90]. З огляду на обрану проблематику, історико-культурний аспект взаємодії східної та західноєвропейської традицій у роботі порушується лише частково [87, 88, 89]. У подібному ключі витримана й дисертація Чай Пенчена, присвячена питанням художньо-стильової компетентності викладачів музично-виконавських спеціальностей в Україні та Китаї [79].

Основну увагу китайських дослідників зосереджено на історії

становлення та розвитку віолончельного виконавства в Китаї. Наразі це доволі потужна сфера музикознавчої науки, де можна виокремити цілі проблемні галузі із власними традиціями та актуальними трендами. Окреслимо найбільш вагомі та репрезентативні з точки зору заявленої в дисертації теми наукові напрями.

В центрі уваги китайських науковців логічно постає проблема асиміляції здобутків західноєвропейської виконавської школи на власному національному ґрунті. Звертає на себе увагу багаторівневий підхід дослідників до вирішення цього питання, який завжди враховує історико-культурологічний, технологічний та виконавсько-педагогічний аспекти. Слід наголосити, що питання віолончельної освіти розглядається, як правило, у комплексі проблем методичного, репертуарного, кадрового та інфраструктурного забезпечення. Подібні акценти зустрічаємо в статтях Лю Цзінчжі (刘靖之) [183], Лю Янь (刘炎) [186], Лін Чжундун (林忠东) [180, 181], Лі Лі (黎莉等) [164], Чжоу Ян (周扬) [239], Цао Лін, Лін Інь (曹玲, 林应荣) [134].

Проблемам віолончельної методики присвячено чимало праць, здебільшого базованих на огляді й популяризації загальноприйнятих методів навчання та аналізі діяльності окремих педагогів. Багатий фактологічний матеріал про діяльність зарубіжних віолончелістів і педагогів у Китаї представлено у працях Лю Сіньсін, Лю Сюєцін (刘欣欣, 刘学清著) [185], Чень Мен, Лі Хонгда, Хе І (陈萌, 李洪达, 何艺) [137].

Вища музична освіта в консерваторіях Китаю розглядається переважно в ракурсі порівняння європейської та китайської систем навчання. Актуальні аспекти сучасної віолончельної освіти порушують у своїх роботах Чжан Сяоя (张晓霞) [233], Гуань Цзяньхуа (管建华) [154], Чень Цзе (陈杰) [135]. Автори висвітлюють основні проблеми, з якими стикається навчальні заклади в Китаї та пропонують власні ідеї щодо реформування навчальних ресурсів,

вдосконаленням моделі управління та системи оцінювання у вищій музичній освіті.

Важливим узагальненням сформованої в Китаї виконавської традиції та перспектив розвитку віолончельного мистецтва стала фундаментальна праця професора Центральної консерваторії музики (Пекін) Цзун Байя (宗柏) [242]. У своєму дослідженні музикант надає глибокий історико-дидактичний аналіз наявних практик і підходів у віолончельному виконавстві.

У вищезазначених джерелах китайські музикознавці різнобічно вивчають культурно-історичні особливості національного музичного мистецтва Китаю, акцентуючи увагу на таких чинниках, як інтеграція КНР у світовий мистецький простір, взаємообмін між європейськими та східними традиціями музично-виконавської культури, збагачення теорії і практики мистецького навчання в Китаї найкращими досягненнями та передовим досвідом закордонних фахівців, реформування національної системи масової та спеціалізованої музичної освіти, зокрема в галузі академічної підготовки виконавців-віолончелістів.

На тлі інтенсифікації міжкультурного діалогу в останнє тридцятиріччя головним вектором аналітичних досліджень китайських науковців залишається питання збереження власних культурних традицій. Проблема синтезу національних і західноєвропейських надбань у китайській віолончельній музиці залишається сьогодні в авангарді будь-якої наукової розвідки.

Серед низки авторитетних досліджень, що сформували фундамент сучасного китайського музикознавства, слід, перш за все, виділити роботу видатної віолончелістки та викладачки, професорки Харбінської консерваторії Лю Сіньсін (刘欣欣). У монографії, написаній у співавторстві з професором Академії мистецтв провінції Хейлунцзян Лю Сюеціном (刘欣欣), досліджується повна історія виникнення та розвитку віолончельного мистецтва в Китаї – від першої згадки про появу віолончелі в Піднебесній у

1711 році до сьогодення. Окрім розгляду ключових постатей віолончелістів та композиторів автори вивчають історію віолончельної педагогіки та концертної практики [185].

Дотичним до даної проблематики є дослідження Лі Сіня (李鑫), присвячене питанням становлення та еволюції європейської віолончельної школи [173]. Спираючись на архівні джерела та трактати з виконавської майстерності видатних європейських віолончелістів, автор узагальнює художні характеристики різних шкіл та розкриває їхні відмінні риси з огляду на перспективність застосування у XX столітті китайськими музикантами.

Інший аспект історичного впливу європейської виконавської традиції знаходимо в роботах професора Католицького університету Фужень та Національного університету Тайваню, богослова та почесного єпископа Фан Хао (方豪) [146, 147], який розглядає історію віолончельного мистецтва Китаю, насамперед, крізь призму міжкультурних зв'язків та духовної спадщини. Автор висвітлює специфічні особливості художнього взаємообміну між Китаєм та європейськими країнами, в тому числі, у сфері концертного виконавства та педагогіки.

Відомий музичний теоретик, професор Центральної консерваторії музики в Пекіні та директор Комітету з теоретичної композиції Пекінської асоціації музикантів Ван Юхе (汪毓和) багато років присвятив дослідженню та викладанню історії музики. Ему належить ціла низка наукових праць, які, фактично, визначили головні напрями китайського музикознавства у XX столітті. Потужний за обсягом фактологічний матеріал щодо становлення віолончельної школи в Китаї зібрано у монографії «Дослідження історії музики та критика історії музики» [201]. У роботі піднімаються питання періодизації китайської музики, аналізується творчий доробок найвидатніших митців китайської культури, критично осмислюється освітня реформа, започаткована в кінці XX століття, тощо. Актуальним проблемам музики порубіжжя XX – XXI століть присвячена монографія Ван Юхе «Огляд історії

сучасної китайської музики» [202]. У п'яти розділах дослідження охоплюються найважливіші етапи складного та нерівномірного за інтенсивністю процесу історичного розвитку музичного мистецтва Китаю, зокрема, період становлення професійної традиції на початку існування Китайської Народної Республіки (1949–1957), період соціалістичних перетворень (1957–1966), а також період «виправлення минулих помилок» (1966–1978).

У 2014 році була опублікована монографія відомого науковця, професора Нанкінського університету мистецтв та директора Інституту музикознавства Цзюй Ціхуна (居其宏). Продовжуючи ідеї Ван Юхе, автор пропонує власну концепцію новітньої китайської музики, в еволюції якої дослідник виокремлює три основних періоди: «Відбудова та труднощі зростання: перша стратегічна трансформація на початку століття (1900–1931)», «Музика та війна (1931–1949)» та «Відродження та злет: музичний розквіт постнovoї ери (1992–2000)» [162].

Серед провідних вчених, які цілеспрямовано вивчають шляхи органічного поєднання традиційного мистецтва та новітніх технік, необхідно назвати два знакових для китайського музикознавства імені – Ван Анго (王安国) та Лян Маочуня (梁茂春).

Професор Столичного педагогічного університету (首都师范大学 / Capital Normal University), композитор та музикознавець, Ван Анго давно займається дослідженнями сучасних композиційних технік та є автором десяти монографічних праць з питань історії мистецтва та музичної освіти. Зокрема, його ґрунтовна робота «Сучасна гармонія та дослідження китайських творів», опублікована у 2004 році, побудована на порівняльному аналізі музики європейського та китайського авангарду [204]. Спеціальну увагу автор приділяє композиційним новаціям у творах представників «Нової хвилі» [205].

Близьке коло питань цікавить Лян Маочуня, професора кафедри

музикознавства Центральної консерваторії та віце-президента Китайського товариства історії музики. Лян Маочуню належить понад 300 статей з питань сучасної китайської музики. У монографічних дослідженнях науковець зосереджується на широкому історичному контексті розвитку музичного мистецтва, враховуючи соціально-політичні аспекти [174, 175, 176].

Вузькофаховий підхід вирізняє роботи дослідниці Гуань Ліхун (关立红) – солістки та директорки Камерного оркестру Шеньянської консерваторії музики, доцентки класу віолончелі та запрошеної науковиці Королівської консерваторії музики в Данії. Авторка фокусується саме на проблематиці сучасної віолончельної творчості та виконавства [153].

Слід зауважити, що у своїй переважній більшості дослідження китайських музикознавців мають монографічний характер: вони присвячені творчості окремих композиторів, певним жанрам або стилям. Зокрема, впливу національного музичного фольклору на віолончельну творчість китайських композиторів приділено увагу в розвідках Ван Яохуа (王耀华) [207], Фан Сінпєй (方新佩等) [148], Сун Баоцзюнь (宋保军) [199], Чжен Сяофан (郑晓芳) [236], Чжао Цзянань (赵嘉楠等) [234], Ао Чжен (敖峥) [131], Не Шуан (聂双) [192], Сюй Чжиюань (徐志远) [219], Се Юетін (谢月婷) [215] та інших.

На аналізі вибраних віолончельних опусів сучасних композиторів зосереджені Чжу Юаньюань [84], Ян Мін (闫敏) [221], Чжу Меймей (朱玫玫等) [240], Лю Ююе (刘雨悦等) [187], Лу Ян (卢旻) [189, 190], Ху Сяосун (Цюй Сяосун) [195, 196], Гуань Ліхун (关立红) [152], Сяо Яньань (孝雅楠) [214]. Багатою на фактологічний матеріал та історико-художні узагальнення є масштабна монографія Сян Яньшена (向延生), яка містить огляд творчості понад 300 сучасних композиторів [213].

У зв'язку зі складністю геополітичної ситуації в Китаї, у дисертації особливу увагу приділено часовому проміжку другої половини минулого

століття, що позначений полярними тенденціями в композиторській творчості. Такі автори, як Ван Чженья (王震亚) [210], Яо Дунлін (尧东林) [224], Лі Шіюань (李诗原) [170, 172], Лю Цзінчжі (刘靖之) [182, 184], Яо Хенлу (姚恒璐) [225], Чжан Фа (张法) [231], Чжан Цзінвей (张静蔚等) [232], Ван Шеншен (汪申申) [200], Ву Люна (武柳娜等) [211] докладно вивчають динаміку оновлення стилістичної системи китайської музики (насамперед, у сфері тембру, фактури, ритміки та інструментовки), аргументуючи ці процеси радикальною зміною ідеологічної парадигми.

Загалом варто наголосити, що історико-культурна ситуація, яка склалася в Китаї у XX столітті, всебічно вплинула на всі художні процеси цього періоду. Саме тому наукові розвідки молодих китайських авторів у галузі фортепіанного, духового, скрипкового, вокального та симфонічного виконавства мали вагоме значення для цієї дисертації. Тут слід виокремити, передусім, дисертації китайських авторів, які були захищені в Україні, зокрема, роботи Лі Цзінь [35], Лі Ян [36], Лу Цзе [38–41], Су Юйчена [64], Лю Ле [44], Тан Гао Сіцзя [70] та інших.

Сьогодні віолончельне мистецтво Китаю привертає значну увагу музикознавців Європи та США. Найважливішим джерелом інформації є документальні матеріали – статті та інтерв'ю композиторів для китайських і західних періодичних видань [100, 193, 195]. Але попри значну кількість матеріалів, що так чи інакше стосуються питань китайського віолончельного мистецтва, наявні праці не мають на меті представити системний і цілісний погляд на процес його становлення та розвитку, а окремі аспекти все ще залишаються малодослідженими. Таким чином, попри всю актуальність означеної теми, у сучасній науці існує очевидна лакуна у вивченні сучасного віолончельного мистецтва Китаю.

1.2. Культурно-історичні передумови становлення сучасної віолончельної композиторської школи Китаю

Шлях, пройдений музичним мистецтвом Китаю у XX столітті, характеризується особливою інтенсивністю творчих здобутків. Для китайців віолончельна музика – це не лише визначне явище західного мистецтва, але й певний символ держави, що відображає рівень національної музичної культури. Опанувати простір віолончельної музики означало вийти у світовий культурний контекст із власними досягненнями. Китайські музиканти мали за короткий проміжок часу подолати шлях, який в історії західної музики тривав кілька століть.

Спираючись на власні національні традиції – самобутню та багатогранну культуру, – китайські композитори протягом вже двохсот років продовжують творчу полеміку із мистецтвом Заходу. Митці Піднебесної широко використовують досвід європейських музичних шкіл і наголошують: лише створивши твори, що поєднують китайський колорит і західні новації, можливо поступово сформувати національну віолончельну школу. У зв'язку з цим проблеми синтезу європейських технік композиції та національних особливостей композиторського письма постійно спонукають до перегляду раніше сформованих уявлень.

На початку XX століття віолончельне мистецтво Китаю, що лише зароджувалося, спиралося на традиційний матеріал і було представлене аранжуваннями народних пісень та інструментальних мелодій. Поступово композитори почали використовувати європейські новації, що трансформувало звуковий простір і вплинуло на образну систему творів, їхню структуру та принципи розвитку. Наприкінці XX століття в музичному мистецтві країни стають відчутними глибокі зміни: музиканти вже віртуозно поєднують «китайський колорит» і традиції західної музичної культури. Помітними стають узагальнення та більш тонкий підхід до європейської техніки композиції. До XXI століття віолончельна музика Китаю вже накопичила власні концепції, що базуються на унікальних смислових та стилістичних засадах.

За порівняно короткий період самостійного розвитку віолончельне мистецтво в Китаї сформувало власні художні принципи, характер яких змінювався під впливом історичних подій, взаємодії з різними творчими школами та виконавчими напрямками. Особливо інтенсивним цей процес став у XX столітті, приблизно від 1911 року, коли в Китаї зросла роль концертних організацій, оркестрів та ансамблів. Ці колективи, не без впливу європейської системи та із залученням іноземних виконавців, здійснювали навчальну й виховну функції в країні та мали великий успіх у шанувальників музики. Саме від цього часу в Китаї розпочався активний розвиток національної віолончельної школи.

Спираючись на спостереження Лю Сіньсін, Лю Сюецін (刘欣欣, 刘学清著) [185], Гуань Ліхун (关立红) [153], Лі Шіюань (李诗原) [171], Цзюй Ціхун (居其宏) [162, 163], можна виокремити три основні етапи у процесі формування китайської віолончельної школи ¹.

Перший етап – до 1949 року (утворення КНР) у науковій літературі

¹ Слід зауважити, що китайські дослідники більш деталізовано підходять до класифікації історичних періодів та виділяють шість етапів, які тісно пов'язані з національною історією та політичними подіями:

- період зародження та початкового поширення (кінець XIX ст. – 1911 р.): пов'язаний із пізнім періодом династії Цін, діяльністю місіонерів та появою перших іноземних оркестрів у портових містах (насамперед у Шанхаї);

- період становлення професійної освіти (1912–1936 рр.): охоплює часи Китайської Республіки до початку масштабної війни з Японією; це час заснування перших консерваторій та повернення китайських музикантів після навчання в Європі;

- період воєнного часу та випробувань (1937–1948 рр.): етап, що охоплює Японсько-китайську війну та Громадянську війну; виконавське мистецтво в цей час часто мало патріотичне та мобілізаційне спрямування;

- період ідеологічного будівництва та «соціалістичного реалізму» (1949–1965 рр.): характеризується активним запозиченням радянської методичної системи та початком пошуку національного стилю («китаїзація» західних інструментів);

- період Культурної революції (1966–1976 рр.): етап суворих обмежень, коли західний класичний репертуар був фактично заборонений, а виконавство обмежене «зразковими виставами» (яньбаньсі / 样板戏);

- період «реформ і відкритості» (від 1978 р. до сьогодні): сучасний етап, що відзначається стрімким злетом виконавської майстерності, інтеграцією у світовий музичний простір та формуванням китайської виконавської школи [163, 185].

іноді визначають як «ембріональний» або «зачатковий». Він характеризується початковим етапом адаптації віолончелі до китайського культурного середовища, коли інструмент сприймався переважно як екзотичне запозичення, а виконавська практика обмежувалася освоєнням базових європейських технічних стандартів та першими спробами перекладення національного фольклорного матеріалу. Для цього етапу характерна провідна роль іноземних педагогів та західного репертуару.

Другий етап (1949–1980 рр.) розпочинається після заснування Китайської Народної Республіки. До нього ми також відносимо специфічний період 1966–1976 років, коли соціальні катаклізми (Культурна революція) не сприяли розвитку мистецтва загалом. Цей етап позначений формуванням першої національної генерації професійних віолончелістів. Більшість із них встигли отримати базову освіту від європейських педагогів.

Початок третього етапу (від 1978–1980-х років і дотепер) ознаменований завершенням Культурної революції та проголошенням політики «реформ і відкритості». Це – час інтенсивного відродження віолончельного мистецтва у Китаї, відновлення освітніх та культурних закладів, а також розвитку міжнародних мистецьких контактів.

Актуальний стан віолончельного мистецтва у Китаї обумовлений складними історичними реаліями, що склалися ще за часів династії Цін та даються в знаки й досі. Розглянемо більш детально першопричини тих фундаментальних тенденцій, які сьогодні визначають специфічний профіль китайської композиторської школи.

Згідно із сучасними версіями історії появи та розвитку віолончельного мистецтва в Китаї, перші згадки про європейський інструмент зустрічаються ще на початку періоду Цяньлун династії Цін (1735–1796 роки). Ера правління шостого маньчжурського імператора Хунлі з династії Цін стала часом найвищої могутності, територіального розквіту та багатства Китайської

імперії [185]¹. Саме у цей період, як зазначають китайські дослідники, країна вела активну торгівлю з Європою, сюди прибували європейські місіонери та торговці, які привозили з собою не лише товари широкого вжитку, але й музичні інструменти (найчастіше скрипки) [185]. Але, слід зазначити, що перші місіонери з'явилися в Китаї набагато раніше – у другій половині шістнадцятого століття. У китайських джерелах знаходимо чимало видатних імен, що належали європейським культурним діячам та просвітникам XVI століття. Серед них, зокрема, виділяється Маттео Річчі (1552–1610)² – голова ордену єзуїтів, який познайомив східну країну із західною наукою та технологіями, включаючи астрономію, географію, математику, геометрію та музику. При дворі імператора Кансі (1661–1722)³ міжнародні контакти

¹ Сам девіз правління «Цяньлун» (乾隆 / Qianlong) перекладається як «Небесне процвітання» або «Незалежна велич». Імператора, який правив під цим гаслом, звали Хунлі (弘曆 / Hongli). Завдяки успішним воєнним кампаніям (відомим як «Десять великих перемог») до імперії було приєднано Сінцзян, Джунгарію та Тибет. Карта династії Цін цього часу демонструє максимальні кордони держави за всю її історію. Швидко зростало населення (перевищило 300 мільйонів), розвивалися внутрішній ринок, ремесла та зовнішня торгівля. Відомо, що імператор був меценатом, колекціонером та поетом. Саме за його ініціативи було створено «Повне зібрання книг чотирьох скарбниць» (四庫全書 / Complete Library of the Four Treasuries) – найбільшу антологію китайської літератури в історії. Процвітало виробництво витонченої порцеляни, різьблення по нефриту та традиційний живопис [185].

² Маттео Річчі (Matteo Ricci, китайське ім'я: 利瑪竇, 1552–1610) – це видатний італійський місіонер-єзуїт, математик, картограф та астроном. Він став одним із засновників католицької місії в Китаї та першим європейцем, який отримав доступ до Забороненого міста в Пекіні. На відміну від багатьох інших місіонерів, Річчі глибоко вивчав китайську мову, філософію та конфуціанство. Він був одним із піонерів католицької місіонерської роботи в Китаї. У 1602 році Маттео Річчі створив першу в Китаї всесвітню карту європейського зразка з китайськими написами. Це повністю змінило уявлення китайців про географію планети. Завдяки своїм глибоким знанням і подарункам (зокрема, механічним годинникам, які вражали імператорський двір), він здобув прихильність імператора Ванлі (з династії Мін) і отримав дозвіл жити й проповідувати в Пекіні. Коли Маттео Річчі помер у 1610 році, імператор надав особливий привілей – землю для його поховання в Пекіні, що було безпрецедентним випадком для іноземця.

³ Імператор Кансі (康熙 / Kangxi, 1654–1722) – один із найвидатніших правителів в історії Китаю, дідусь імператора Цяньлуна. Він правив династією Цін рекордні 61 рік (1661–1722). Його епоха вважається початком «золотої доби» династії Цін. За наказом імператора Кансі було створено найавторитетніший словник китайських ієрогліфів, який містив понад 47 000 знаків. Ця система класифікації ієрогліфів (за 214 ключами)

зазнали особливої інтенсивності. Серед європейських митців, які спричинили найбільший вплив на культуру Піднебесної у XVII – XVIII століттях, були бельгійський католицький місіонер Фердинанд Вербіст (Ferdinand Verbiest, 1623–1688) – учитель музики імператора ¹; португалець Томаш Перейра (Tomás Pereira, 1644–1708) ², італієць Теодоріко Педріні (Teodorico Pedrini, 1671–1746) – видатний священник-лазарист, місіонер, композитор і клавесиніст, який провів близько сорока років при імператорському дворі Китаю ³, німецький єзуїтський священник і науковець Флоріан Йозеф Бар (Florian Joseph Bahr, 1706–1771), який присвятив значну частину життя християнській місії в Китаї, французи Жан-Жозеф де Граммон (Jean-Baptiste-Joseph de Grammont, 1736–1812) ⁴ та Луї де Пернон (Louis de Pernon, 1664–

використовується у лінгвістиці й дотепер. Кансі виявляв глибокий інтерес до європейської науки та мистецтва. Він наблизив до свого двору послідовників Маттео Річчі – єзуїтів (зокрема Фердинанда Вербіста), які навчали імператора астрономії, математики, геометрії та медицини.

¹ Фердинанд Вербіст (Ferdinand Verbiest, китайське ім'я: 南懷仁, 1623–1688) – це знаменитий фламандський єзуїт-місіонер, астроном, математик та інженер, який став близьким другом і наставником великого китайського імператора Кансі.

² Томаш Перейра (Tomás Pereira, китайське ім'я: 徐日升, 1644–1708) – видатний португальський єзуїт, місіонер, математик, вчений і талановитий музикант. Перейра прожив у Китаї 36 років і став одним із найближчих іноземних радників імператора Кансі. Він познайомив імператора з європейською музичною теорією, навчив його грати на західних клавішних інструментах (клавесині та органі), збудував орган для християнського храму в Пекіні, а також написав перший у Китаї трактат про європейську музику, який згодом увійшов до величезної імператорської енциклопедії.

³ Теодоріко Педріні (Teodorico Pedrini, у Китаї відомий під іменем Де Ліге / 德理格, 1671–1746) – італійський священник, композитор, клавесиніст і місіонер. Він служив трьом імператорам династії Цін: Кансі, Юнчжену та Цяньлуну. На відміну від єзуїтів Річчі, Вербіста та Перейри, Педріні належав до католицького ордену лазаристів (вінцентійців) і був відправлений до Китаю особисто Папою. Імператор Кансі призначив його придворним музичним майстром. Педріні навчав західної музики та гри на інструментах трьох синів імператора. Разом із китайськими вченими Педріні написав трактат «Продовження Затвердженого Імператорським указом викладу правильних значень висоти тону та ритму» (《御製律呂正義續編》). Ця праця містила перший виклад теорії європейської музики китайською мовою.

⁴ Жан-Батист-Жозеф де Граммон (Jean-Baptiste-Joseph de Grammont, 1736–1812) – французький католицький місіонер, математик і музикант, який продовжив багатовікову традицію європейських вчених при дворі китайської династії Цін. Він прибув до Китаю

1702)¹.

Понад двісті років західна музика в Китаї залишалася переважно у сфері впливу двору або європейських релігійних установ. Дослідники вказують на непересічну роль видатного політичного діяча сера Роберта Харта (Sir Robert Hart, 1835–1911) [185]. Британський дипломат і чиновник уряду Цінського Китаю, Р. Харт працював генеральним інспектором Китайської морської митної служби (Imperial Maritime Customs Service) і брав участь у багатьох внутрішніх та зовнішніх справах. Використовуючи свій вплив та потужні економічні зв'язки, політик активно сприяв поширенню європейської культурної традиції на Сході. Харт був пристрасним музикантом, який з юності грав на скрипці, а після переїзду до Китаю у 1854 році почав опановувати гру на віолончелі. У 1885 році за ініціативи Харта було створено симфонічний оркестр, інструменти для якого меценат придбав власноруч. Пізніше музичний колектив Роберта Харта об'єднався з придворним оркестром Юань Шікая (袁世凱 / Yuan Shikai)². Відомо, що серед

пізніше за своїх попередників, між 1768 та 1785 роками він жив у Пекіні, де здобув прихильність імператорського двору завдяки своїм глибоким знанням у математиці та грі на музичних інструментах.

¹ Луї де Пернон (Louis de Pernon, китайське ім'я 南光國, 1664–1702) – французький єзуїт, місіонер, музикант та майстер музичних інструментів. Луї де Пернон чудово грав на скрипці та флейті. Разом із іншими місіонерами він навчав імператора Кансі західної музики та теорії. Окрім викладання, він власноруч виготовляв для китайського імператорського двору клавесини, спінери та інші європейські музичні інструменти.

² Юань Шікай (袁世凱 / Yuan Shikai, 1859–1916) – військовий та політичний діяч часів пізнього правління династії Цін, лідер і засновником групи воєначальників Бейян, а також перший формальний президент Китайської Республіки. Період президентства Юань Шікая (1912–1916) – найскладніший період історії республіканського Китаю. У політичному плані він характеризувався гострими колізіями між республіканською опозицією та президентом, який прагнув встановлення особистої диктатури. На цьому фоні Юань Шікай розгорнув широку пропаганду конфуціанства і 1916 р. проголосив себе імператором (його верховна влада тривала 82 дні: від 31 грудня 1915 року до 22 березня 1916 року).

Юань Шікай створив перший в історії Китаю офіційний військовий духовий оркестр західного зразка. Цей колектив заклав фундамент для всієї подальшої духової та симфонічної музики в країні. Оскільки в той час династія Цін не мала ані національного гімну, ані будь-якої іншої музики для вітання імператорів, військовий оркестр виконував на

віолончелістів були також китайські музикантами, зокрема, Лі Дяньчен (李殿臣 / Li Dianchen)¹.

Культурна міграція, спричинена вторгненням царської Росії, радикально змінила на початку XX століття культурну картину Китаю, особливо його північних регіонів. Після окупації Північно-Східного Китаю Харбін перетворився на осередок російського впливу. З початком роботи Китайсько-Східної залізниці та переїздом її адміністрації до Харбіну розпочався процес повільної, але послідовної асиміляції західного інструментарію у китайському культурному середовищі. Чотири лікарі з Китайсько-Східної залізничної лікарні – І. Поляков, Містрем, Раджеський та Грешев – створили перший струнний квартет у Харбіні. Новостворений Харбінський симфонічний оркестр Китайсько-Східної залізниці став першим повноцінним професійним симфонічним колективом у Китаї.

Концертні виступи іноземної інтелігенції інтенсивно поширювалися від Харбіна до Тайваню, від Пекіну до Шанхаю. Розвитку віолончельного виконавства сприяла не лише хвиля постреволуційної еміграції, але й активна гастрольна діяльність видатних західних виконавців. Серед найбільш значущих представників світової віолончельної культури, які вплинули на процес становлення китайської віолончельної школи, слід назвати,

церемоніях національні гімни різних країн світу, у тому числі «Марсельезу». На вимогу імператриці Ци Сі (慈禧太后 / Empress Dowager Cixi) було відкрито клас підготовки військових оркестрів у Тяньцзіні, який називався «Школа військово-музичних працівників» (乐工学堂 / The Military Music School). Це сприяло розвитку національного духового мистецтва.

¹ Лі Дяньчен починав свою музичну кар'єру в легендарному цивільному оркестрі Роберта Харта. Саме в цьому колективі музикант опанував з нуля складну техніку гри на віолончелі за західними нотними системами. Коли Юань Шікай заснував у 1903 році першу військово-музичну школу (乐工学堂), він почав активно збирати найкращих музикантів країни під своє крило для підняття престижу держави. Професійні навички Лі Дяньчена, здобуті в оркестрі Харта, виявилися безцінними. Він перейшов до об'єднаного придворно-військового оркестру Юань Шікай, де очолив групу віолончелей. Разом із цим оркестром музикант виступав перед іноземними послами, брав участь у парадах Бейянської армії та грав на урочистих прийомах у Забороненому місті перед імператрицею Цісі.

насамперед, ім'я іспанського майстра Пабло Казальса (Pablo Casals). Поруч із ним вагоме місце посідають Г. Кассадо (G. Cassadó), А. Наварра (A. Navarra), П. Фурньє (P. Fournier), А. Янігро (A. Janigro) та інші, які в різні часи концертували в Китаї і тим самим сприяли розвитку в країні віолончельного мистецтва. Їхній вплив виявлявся не стільки у формі безпосереднього навчання гри на інструменті, скільки, передусім, у форматі творчого спілкування, обміну виконавським досвідом із колегами, вивчення методичних матеріалів та окремих творів [153]. Західна традиція заявила про себе репертуаром, у якому переважали твори європейських композиторів, перекладення їхніх популярних п'єс, зокрема для віолончелі. «Європейці не лише принесли світове мистецтво гри на віолончелі до Китаю, – пише Лю Сіньсін, – але й «продемонстрували китайцям риси єврейського народу – розум, працьовитість, згуртованість та самодостатність, – що дало Китаю можливість з різних точок зору пізнати й осмислити світ, а також заклало необхідну основу для розвитку китайського мистецтва гри на віолончелі» [185]. Усе це сприяло формуванню китайської віолончельної школи та системи музичної освіти.

Через політичні, економічні та культурні обмеження розвиток віолончельного мистецтва відбувався нерівномірно в різних регіонах, але загальна культурна політика була очевидною. Після того, як у 1935 році Радянський Союз в односторонньому порядку продав Японії Китайсько-Східну залізницю, велика кількість єврейських емігрантів хлинула до Пекіна, Шанхая та Тяньцзіня. Основу шанхайської громади склали саме євреї-віолончелісти, які організували Першу музичну школу. Згодом до них приєдналися європейські педагоги-музиканти, що дало можливість створити повноцінний симфонічний оркестр за європейським зразком.

У 1921 році була заснована Перша вища музична школа Харбіна, ініціаторами заснування якої виступили П. М. Машин, Р. Г. Карпова, Є. М. Дружиніна, Л. М. Терехов, С. М. Тавгіридзе, Ю. К. Плотницька.

Навчання в школі тривало шість років. Окрім фахових дисциплін (фортепіано, скрипка, віолончель, духові інструменти, дерев'яні духові інструменти, вокал), учні також вивчали історію та теорію музики, сольфеджіо, вокал.

Невдовзі було засновано другу вищу музичну школу у Харбіні, яка носила ім'я О. Глазунова. За три роки існування контингент цього закладу розрісся до 200 учнів. У школі були представлені всі музично-виконавські спеціальності.

У 1927 році відкрилася третя професійна вища музична школа, яка отримала назву Харбінський музичний навчальний центр. В наслідок такої потужної просвітницької діяльності приватних музичних закладів вже наприкінці 1930-х років у Харбіні налічувалося близько семисот студентів, серед яких понад сотню опановували мистецтво віолончелі. Важливо, що серед студентів були як іноземці, так і місцеве населення [185]. З огляду на діапазон дисциплін, що викладалися в різних школах, можна стверджувати, що на той час для музичних закладів Харбіна були характерні злагоджена організаційна структура та ефективно відпрацьована система навчання. У підсумку саме це стало фундаментом для створення загальнонаціональної системи музичної освіти в Китаї.

Період 1930–1940-х років ознаменований появою в Китаї цілої низки високопрофесійних навчальних установ, які надавали вищу музичну освіту. Одним із перших був заснований *Музичний інститут Пекінського університету* (北京大学音乐传习所 / Peking University Music Institute) – перший в історії країни державний спеціалізований вищий навчальний заклад. Хоча ця інституція проіснувала всього 5 років (1922–1927), вона заклала підвалини для всієї сучасної китайської музичної культури. Інститут було створено на базі Асоціації музичних досліджень Пекінського університету¹.

¹ Пекінський університет (北京大学 / Peking University) – це один із найстаріших та найбільших вишів країни. Він був заснований у 1898 році та мав назву «Пекінська Імператорська Академія» (京师大学堂 / Imperial University of Peking). Після Синьхайської

Його засновником став тогочасний ректор університету, видатний вчений, філософ та політик Цай Юаньпей (蔡元培 / Cai Yuanpei, 1868–1940), а завідувачем навчальної частини – музикант з європейською освітою, теоретик та просвітителю Сяо Юмей (萧友梅 / Xiao Youmei, 1884–1940)¹. Саме Сяо Юмей, якого пізніше назвуть «батьком сучасної музичної освіти Китаю», став автором першого твору для віолончелі – у 1930 році композитор написав сольну п'єсу «Осінні роздуми» (《秋思》 / Autumn Thoughts) [185]. Навчальна програма закладу поєднувала два напрями: вивчення західної класичної музики (теорія, фортепіано, струнні інструменти) та дослідження

революції та проголошення Китайської республіки у 1912 року університет отримав свою сучасну назву. Відкриттю університету передувала масштабна державна кампанія під гаслом «*Занепад Китаю зумовлений його недостатньою освітою*» [185]. У 1920-х роках, після ретельного порівняння відмінностей та розривів між китайською та західною музикою, група соціальних еліт вважала, що так само, як бідність та слабкість Китаю впливають з його відсталої освіти, нерозвиненість китайської музики також була зумовлена головним чином відсутністю сучасної музичної освіти. Після вступу на посаду ректора (4 січня 1917 року) Цай Юаньпей почав активно впроваджувати концепцію естетичного виховання та навчальну систему, що відповідала високим академічним стандартам. Він особисто читав курси з естетики, а також запросив таких відомих митців, як Сюй Бейхун (徐悲鸿 / Xu Beihong), Чень Шицзен (陈师曾 / Chen Shizeng), Сяо Юмей (萧友梅 / Xiao Youmei), Лю Тяньхуа (刘天华 / Liu Tianhua), Ху Пейхен (胡佩衡 / Hu Peiheng) та Чень Бандін (陈半丁 / Chen Banding), для викладання та керівництва художньою діяльністю студентів. Завдяки зусиллям Цай Юаньпея Пекінський університет перетворився на вищий навчальний заклад із надзвичайно насиченою мистецькою атмосферою і незабаром став національним центром естетичного та художнього виховання.

¹ Сяо Юмей – видатний китайський композитор, педагог, музичний теоретик, перший доктор музики в Китаї. Навчався на філософському факультеті Токійського університету (東京大学 / University of Tokyo), додатково опановуючи гру на фортепіано та вокал. У 1910 році він повернувся до Китаю, де здобув ступінь цзюйженя (举人 / Juren) на імперському іспиті як студент, що навчався за кордоном. Після приходу до влади Юаня Шикая Юмей продовжив навчання за кордоном, цього разу в Німеччині – у Лейпцизькому університеті (Universität Leipzig) та Лейпцизькій Королівській консерваторії (Königliches Konservatorium der Musik zu Leipzig), де й захистив докторську дисертацію.

Сяо Юмей був одним із перших китайських митців, який опанував західні композиторські техніки та використав їх у своїй творчості. За своє життя музикант написав понад 100 творів. Серед них: опуси для фортепіано, оркестру, хору, різних струнних інструментів, у тому числі, для віолончелі. Сяо Юмею належать кілька підручників, зокрема для органа (1924), фортепіано (1924), скрипки (1927), гармонії (1927) та загальної музики (1928). Крім того, він автор понад п'ятдесяти музичних публікацій (серед них «Короткий огляд еволюції китайської музики різних епох» (《中国历代音乐沿革概略》 / An Outline of the History of Chinese Music Through the Dynasties).

традиційного китайського мистецтва. До педагогічного складу Інституту входили найкращі музичні педагоги, яких на той час можна було запросити до Пекіна. Серед них були музиканти з європейським досвідом освіти, зокрема, Сяо Юмей (蕭友梅 / Xiao Youmei) та Ян Чжунци (杨仲子 / Yang Zhongzi), а також майстри гри на традиційних та західних інструментах – Ван Лу (王露 / Wang Lu), Лю Тяньхуа (劉天華 / Liu Tianhua), Му Чжицин (穆志清 / Mu Zhiqing). Випускники Інституту в подальшому досягли вагомих успіхів у сфері культури та освіти. Так, У Боцао (吳伯超 / Wu Bochao) обіймав посаду ректора Національної музичної академії; Чу Шичжу (儲師竹 / Chu Shizhu), виконавець на ерху, у 1941 році працював завідувачем відділу традиційної музики у Національній музичній академії; Сянь Сінхай (冼星海 / Xian Xinghai) зробив вагомий внесок у культуру як композитор, скрипаль та віолончеліст; Тан Чжень (譚抒真 / Tan Shuzhen) присвятив себе педагогічній та адміністративній роботі у Шанхайській музичній академії; Чжен Інсьунь (鄭穎孫 / Zheng Yinsun) у 1939 році був членом дослідницької групи Комітету з музичної освіти Міністерства освіти тощо.

У 1927 році владу в Пекіні захопило мілітаристське угруповання на чолі з Чжан Цзолінем (張作霖 / Zhang Zuolin). Новий уряд назвав фінансування музичної освіти «марною тратою державних коштів», і інститут (разом із деякими іншими мистецькими факультетами) було офіційно ліквідовано [185].

Після закриття Інституту Цай Юаньпей подав у відставку з посади ректора Пекінського університету та перейшов на посаду декана Академії вищих наук Національного уряду в Нанкіні; він запросив Сяо Юмея переїхати на південь, щоб заснувати Шанхайську національну музичну академію. Відтоді центр музичної освіти Китаю перемістився на південь. Спираючись на отриманий у Пекіні досвід, обидва діячі успішно створили перший

незалежний вищий музичний навчальний заклад у країні ¹.

Задля збереження контингенту у воєнні роки консерваторія декілька разів переїжджала в різні міста. Але попри драматичні події навчання продовжувалося. У 1937–1938 роках клас віолончелі очолював Юй Фуцзо (尤富佐 / You Fuzuo), який навчав Чжан Чженьфу (张贞黻 / Zhang Zhenfu), Чжу Чунчжі (朱崇志 / Zhu Chongzhi), Цзі Ханьвень (纪汉文 / Ji Hanwen) та Хуан Юаньлі (黄源礼 / Huang Yuanli). Після закінчення Війни опору проти Японії, у 1945 році, до консерваторії вступила дванадцятирічна Сіту Чживень (司徒志文 / Situ Zhiwen) – майбутня видатна віолончелістка та педагог. Однокурсниками Сіту Чживень згодом стали Лі Делунь (李德伦 / Li Delun) та Цянь Ішань (钱依山 / Qian Yishan). Останній у майбутньому буде наставником відомого виконавця та теоретика Цзун Бая (宗柏 / Zong Bai).

Окрім Музичного інституту Пекінського університету та Шанхайської консерваторії поступово формувалися нові мистецькі осередки. Серед найбільш відомих музичних центрів – Університети Цінхуа (清华大学 / Tsinghua University) та Нанкай (南开大学 / Nankai University), Сінхайська консерваторія музики (星海音乐学院 / Xinghai Conservatory of Music), Національний центральний університет (国立中央大学 / National Central University) у Нанкіні, Музичний факультет Шаньдунського провінційного театру (山东省立剧院音乐系 / Music Department of Shandong Provincial

¹ Шанхайська консерваторія кілька разів змінювала назву: Національна музична спеціальна школа (国立音乐专科学校 / National Training School of Music) у 1929 році, Філія Національної музичної консерваторії (国立音乐院分院 / Branch of National Conservatory of Music) у 1943 році, Шанхайська національна музична спеціальна школа (国立上海音乐专科学校 / Shanghai National Training School of Music) у 1945 році, Шанхайська та Хуадунська філії Китайської музичної консерваторії (中国音乐学院上海分院和华东分院 / Shanghai and Huadong Branches of Chinese Conservatory of Music) на початку 1950-х років. Свою нинішню назву – Шанхайська консерваторія музики (上海音乐学院 / Shanghai Conservatory of Music) – вона отримала у 1956 році.

Theater), Художня академія імені Лу Сіня в Яньані (延安鲁迅艺术学院 / Yan'an Lu Xun Academy of Arts), Яньанська академія мистецтв імені Лу Сюня (延安鲁迅艺术学院 / Yanan Lu Xun Academy of Arts) та інші. Кожна з цих установ мала першокласні симфонічні оркестри та спеціалізовану навчально-мистецьку інфраструктуру, яка надавала студентам можливість отримувати якісну освіту. Серед випускників музичних закладів поступово формувалась потужна генерація музикантів – виконавців, диригентів та композиторів, – творча діяльність яких фактично стала фундаментом сучасного музичного мистецтва Китаю.

Окрім того, становленню віолончельного мистецтва сприяло широке розгортання кінематографа. У 1930-ті роки центром китайського кіно стає Шанхай, де віолончель часто використовували в музичному супроводі до фільмів. Найчастіше роботу із запису звукового супроводу до німого кіно виконували студенти Музичної академії та оркестр Шанхайського ансамблю пісні й танцю «Яскравий місяць» (《明月歌舞团》 / Mingyue). Серед віолончелістів, які одними з перших у Шанхаї почали займатися записом музики для кіно, були Хуан Юаньлі (黄源礼 / Huang Yuanli), Чжан Шаофу (张少甫 / Zhang Shaofu), Чжан Чженфу (张贞黻 / Zhang Zhenfu), Лі Делунь (李德伦 / Li Delun), Ма Сіцзюй (马思聪 / Ma Sijun) та інші. На початку 1940-х років музична складова фільмів значно розширилася та ускладнилася, що стало можливим завдяки високому рівню професійної підготовки виконавців.

В інших містах кіномистецтво також стрімко набувало популярності. Вже за сім років після народження винаходу кінематографа, у 1902 році, у Харбіні з'явився перший китайський кінотеатр, а до 1911 року їх налічувалося шість. Багато віолончелістів Харбінського симфонічного оркестру курсували між найбільшим кінотеатром «Ілюйцзян» (科勃采夫法国电影院 / «依留江» 电影院) та меншими залами, такими, як «Орієнт» (敖连特 / Orient), «Модерн» (马迭尔 / Moderne), «Толстой» (托尔斯泰 / Tolstoy), «Джектанс» (杰克坦斯 /

Jacktans) та «Учас» (乌查斯 / Uchas), заробляючи на життя акомпануванням до німих фільмів.

В кінці 1940-х років виокремилася ціла група віолончелістів (серед них були Цзо Жучан (左汝昌 / Zuo Ruchang), Чжан Хуанвей (张焕维 / Zhang Huanwei), Лі Цінсі (李清溪 / Li Qingxi) та Лей Чженьбан (雷振邦 / Lei Zhenbang), які спеціалізувалися на музичному оформленні фільмів та співпрацювали на регулярній основі із кіностудіями. Деякі із цих виконавців, зокрема, Лей Чженьбан, пізніше став відомим композитором кіномузики ¹. Китайське кіномистецтво розквітало та бурхливо розвивалося саме завдяки підтримці численних віолончелістів.

Підбиваючи проміжний підсумок, зазначимо, що розвиток віолончельної музики в Китаї в першій половині ХХ століття був зумовлений сукупністю чинників, серед яких – вагомий культурний вплив західних країн, активна участь іноземних музикантів і педагогів, а також прагнення китайських митців інтегрувати західні традиції у власне культурне середовище. Усі ці процеси створили міцне підґрунтя для подальшого розквіту віолончельного виконавства в Китаї у наступні десятиліття.

У повоєнні роки популярність віолончелі зростає не лише з боку слухачької аудиторії та виконавців, але й молодих авторів. Саме активізацію композиторської творчості китайські дослідники розцінюють як головну ознаку початку наступного – **другого етапу** в історії розвитку вітчизняної віолончельної музики.

Період 1950–1960-х років ознаменований суттєвим збагаченням віолончельного репертуару та появою різножанрових творів. Серед них і сьогодні особливою популярністю користуються опуси таких композиторів,

¹ У 1949 році, після визволення Пекіна, Лей Чженьбан (雷振邦 / Lei Zhenbang), Хуан Чжунь (黄准 / Huang Zhun) та інші музиканти записали музику до низки документальних фільмів, зокрема до стрічки «Звіти про битву за Хуайхай» (《淮海战役》 / Huaihai Campaign, 1949).

як Лю Жунфа (刘荣发 / Liu Rongfa), Ю Шу (俞抒 / Yu Shu), Лю Женьбан (刘振邦 / Liu Zhenbang), Чжу Цзянь'єр (朱践耳 / Zhu Jian'er), Лю Чжуан (刘庄 / Liu Zhuang), Сінх Хугуан (辛沪光 / Xin Huguang), Ши Юнкан (施咏康 / Shi Yongkang), Ма Сіцун (马思聪 / Ma Sicong) та інших.

Слід зазначити, що навчання гри на віолончелі та виконавська діяльність у цей період ґрунтувалися переважно на зарубіжній класиці. У зв'язку з цим в середині ХХ століття особливої актуальності набула проблема націоналізації китайської віолончельної музики. Композитори прагнули довести, що європейський інструмент здатний повноцінно «говорити» китайською мовою. Шляхи розв'язання цього питання окреслилися з появою нового покоління музикантів, які поєднували в собі таланти виконавця, педагога та композитора.

Серед них передусім вирізняється ім'я видатного музиканта та вченого, ректора Шанхайської консерваторії **Сан Туна** (桑桐 / Sang Tong, 1923–2011). Відомий теоретик та композитор, автор підручників з гармонії та першої в історії китайської музики атональної композиції (п'єса для скрипки «У тому далекому місці» (《在那遥远的地方》 / In That Faraway Place, 1947), Сан Тун, прагнув поєднати традиційні та сучасні західні техніки¹. Його «Фантазія»

¹ Сан Тун здобув освіту в Національній консерваторії музики (Шанхай) під керівництвом відомих європейських і китайських композиторів: В. Френкеля (Wolfgang Fraenkel, 1897–1983), Ю. Шлосса (Julius Schloss, 1902–1973), Тань Сяоліня (谭小麟, 1912–1948). Монографія Сан Туна «Теорія та застосування гармонії» (《和声的理论与应用》 / The Theory and Application of Harmony) вважається в Китаї базовим підручником з гармонії. Серед інших фундаментальних робіт вченого: «Шість лекцій зі спеціальних тем гармонії» (《和声学专题六讲》 / Six Lectures on Harmony Topics, 1986), «Історія та еволюція хроматизації» (《半音化的历史与演进》 / Historical Evolution of Chromaticism, 1999), які були нагороджені державними преміями.

Сан Туна належить декілька десятків творів для різних інструментів. Найбільш відомими є «Сім фортепіанних п'єс на теми народних пісень Внутрішньої Монголії» (《内蒙古民歌主题钢琴小曲七首》 / Seven Piano Pieces on Inner Mongolian Folk Song Themes), «Три увертюри» (《序曲三首》 / Three Overtures) та «Капричіо» (《随想曲》 / Capriccio) для фортепіано, «Весняна річка, квітка, місячна ніч» (《春江花月夜》 / A Moonlit Night on

(《幻想曲》) для віолончелі з оркестром (1950) відкрила шлях до синтезу китайського музичного фольклору та європейських принципів композиції. Ансамблеві опуси Сан Туна, зокрема, віолончельні дуети «Сакура» (《櫻花》, 1963), «Пісня човнярів віддалених островів» (《远岛船歌》, 1963), «Натхнення» (《鼓舞》, 1963), «Варіації» (《变奏曲》, 1963), «Весняна пісня» (《春天之歌》, 1963) та інші стали основою виконавського репертуару в Китаї.

Після «Фантазії» Сан Туна з'явилася ціла когорта віолончельних творів, заснованих на стилізації традиційної китайської манери. Майже всі вони мають програмні назви, що відсилають до образів природи, народного побуту або революційного пафосу. Серед найбільш поширених творів можна виділити віолончельну сонату (1958) та віолончельний концерт (1962) Ма Сіцуня (马思聪 / Sicong Ma). Ще одним яскравим зразком концертного жанру став програмний твір для віолончелі з оркестром «Гада Мейлін» (《嘎达梅林》 / Gada Meilin, 1960), який написав Ван Цянь (王强 / Wang Qiang) на честь легендарного монгольського національного героя.

Великою популярністю у 1950-х роках користувалися сольні опуси для віолончелі, зокрема, «Пастораль» (《牧歌》, 1953) Лю Жунфа (刘荣发/ Liu Rongfa); «Пісня Землі» (《大地之歌》, 1954) Ю Шу (俞抒/ Yu Shu); «Осінь ніч» (《秋之夜》, 1955) Лю Женьбан (刘振邦 / Liu Zhenbang); «Романс» (《浪漫曲》, 1956) Лю Чжуан (刘庄 / Liu Zhuang); «Монгольська народна мелодія» (《蒙古小调》, 1957) Сінь Хугуан (辛沪光/ Xin Huguang); «Пам'ять» (《回忆》, 1957), «Балада» (《叙事曲》, 1959) та «Пісня рибалки» (《渔乡曲》, 1964) Ши Юнкан (施咏康 / Yongkang Shi); «Пісня без слів» (《无言歌》, 1963), «Пастораль» (《牧歌》, 1961) та «Веселий танець» (《欢乐舞

the Spring River) та «Спогад» (《怀念》 / Remembrance) для оркестру.

曲》, 1960) Чень Мінджі (陈铭志/ Chen Mingzhi).

У педагогічній сфері особливо затребуваними були дуети для віолончелі з фортепіано. Серед найбільш виконуваних віолончельних асамблей можна назвати п'єси «Пастух» (《牧羊人》, 1956) Чжу Цзянь'єра (朱践耳 / Zhu Jian'er), «Слово похвали» (《赞颂词》, 1957) Пань Хуан-луна (潘皇龍 / Pan Hwang-long), «Музична поема» (《音诗》, 1960) Хуан Хувея (黄虎威 / Huang Huwei), «Радість фестивалю» (《节日的欢喜》, 1961) Хо Цуньхуея (霍存慧 / Huo Cunhui), «Пісня Землі» (《大地之歌》, 1961) Ю Шу (俞抒 / Yu Shu), «Пісня весняної ріки» (《春江短歌》, 1963) Го Цзужуна (郭祖荣 / Guo Zurong).

Автор численних підручників та хрестоматій віолончельної музики, **Ван Ляньсань** (王连三 / Wang Liansan, 1926–1986), належить до найбільш авторитетних китайських віолончелістів середини ХХ століття. Педагог і композитор, він протягом усього творчого шляху сприяв розвитку національного віолончельного репертуару¹. Його знаменита «Балада про збір чаю» (《采茶谣》/ Ballad of Tea Picking) для віолончелі була вперше виконана в Пекінському театрі восени 1952 року і здобула високу оцінку. Відтоді вона набула популярності в багатьох країнах і була включена до списку обов'язкових творів у музичних закладах Китаю. Подібно до свого сучасника Сан Туна, Ван Ляньсань присвятив життя інтеграції європейських музичних форм у китайську культуру, але зосередився насамперед на інструментарії та педагогіці для віолончелі.

¹ Ван Ляньсань закінчив Національну музичну академію Фуцзянь (国立福建音乐专科学校 / National Fujian Music Academy), де він навчався у європейських педагогів як віолончеліст та композитор. Після завершення навчання Ван Ляньсань працював лектором у Тайванському педагогічному університеті та солістом на Радіо Гонконгу. Від 1954 року і до кінця життя (32 роки поспіль) був професором у Центральній консерваторії музики (Пекін), де сформував сучасну навчальну програму для віолончелістів. Як теоретик та науковець Ван Ляньсань опублікував понад два десятки підручників і методичних розробок, які дотепер використовуються в Китаї у педагогічній практиці.

В історії становлення китайської національної виконавської школи видатну роль відіграла віолончелістка, музичний педагог, засновник і перший президент Китайського товариства віолончелістів, представниця старшої генерації Сіту Чживень (司徒志文 / Situ Zhiwen, 1933–2020), яка багато десятиліть присвятила виконавській та педагогічній діяльності. За свою 60-річну музичну кар'єру виконавиця відвідала з концертами понад 30 країн та виховала цілу плеяду молодих музикантів. Сіту Чживень належать декілька опублікованих підручників та хрестоматій, зокрема, «Практичний посібник гри на віолончелі» (《实用大提琴教程》 / Practical Cello Tutorial), «Збірка класичних сонат» (《古典奏鸣曲集》 / Collection of Classical Sonatas) та «Збірка відомих китайських та зарубіжних творів для віолончелі» (《大提琴中外名曲集》 / Collection of Famous Chinese and Foreign Cello Pieces). Сучасники називали Сіту Чживень *«вічнозеленим деревом китайської віолончелі»* [185].

Плідна виконавча, композиторська та педагогічна діяльність Сан Туна, Ван Ляньсяня та Сіту Чживень відіграла визначальну роль у формування національного фундаменту китайської віолончельної школи ХХ століття. Завдяки їхнім зусиллям значно розширився виконавський репертуар, з'явилися нові сучасні твори, збагатилися виражальні та технічні можливості віолончельної музики. Важливо зауважити, що майже всі митці у 1966–1976 роках – періоду культурного занепаду – були змушені припинити сольну кар'єру, проте потайки вони підтримували професійну форму та зберігали нотні архіви. Оскільки іноземних підручників бракувало, ці віолончелісти самостійно розробляли вправи та етюди, враховуючи ритмічну та ладо-інтонаційну специфіку традиційної музики.

Третій етап, який розпочався після завершення Культурної революції та проголошення політики «реформ і відкритості» (від 1978–1980-х років дотепер), визначається дослідниками як вихід на міжнародну арену (*«Відродження та злет: музичний розквіт постсовієтської ери»*) [162]. У цей

період віолончельне виконавство та композиторська творчість мали схожі вектори розвитку. У прагненні до діалогу зі світовим мистецьким середовищем молоде покоління 1980–1990-х років вибудовувало стратегію своєї діяльності відповідно до мети запозичити найкращі досягнення міжнародної музичної спільноти та асимілювати нове із традицією. Рушійною силою даного процесу стали численні державні програми у галузі культури та різноманітні творчі ініціативи провідних мистецьких закладів Китаю, зокрема Пекінської та Шанхайської консерваторій. Міжнародні конкурси, гастрольна діяльність виконавців, навчання студентів за кордоном, державні стипендіальні програми – все це сприяло як підвищенню стандартів виконавства, так і інтенсивному обміну досвідом, що зрештою інтегрувало китайську віолончельну школу в глобальний музичний контекст.

Період із 1990 по 2026 роки став епохою справжнього тріумфу китайської віолончельної виконавської школи. Якщо раніше китайські музиканти були рідкістю на світових сценах, то в цей час вони стають фаворитами найпрестижніших змагань.

Однією з перших серед китайських віолончелістів, хто був удостоєний високих нагород на престижних міжнародних конкурсах, стала Хай-Є Ні (倪海叶 / Hai-Ye Ni, нар. 1972)¹. У 1990 році виконавиця здобула I премію на Міжнародному конкурсі віолончелістів імені Наумбурга (Naumburg

¹ Хай-Є Ні – випускниця Шанхайській консерваторії, в Америці та Європі її наставниками були відомі віолончелісти та педагоги Ірен Шарп (Irene Sharp, San Francisco Conservatory), Джоел Кроснік (Joel Krosnick, Juilliard School) та Вільяма Пліт (William Pleeth) в Лондоні. Від 1999 року Хай-Є Ні співпрацює з різними оркестрами США та Європи, у тому числі, Чиказьким симфонічним оркестром під керівництвом К. Ешенбаха, симфонічними оркестрами Чикаго, Сан-Франциско, Ванкувера, Шанхаю та Сінгапуру, симфонічним оркестром Фінського радіо, Національним оркестром Франції та Віденським камерним оркестром. У репертуарі виконавиці твори як європейських, так і китайський композиторів, зокрема, Концерт для віолончелі, відео та оркестру Тана Дуна «Карта», твори Чень І та інших. У 2009 році вона взяла участь разом із піаністом Лангом Лангом (Lang Lang) у програмі «Ancient Paths, Modern Voices: A Festival Celebrating Chinese Culture». У 2015 році Хай-Є встала запрошеним професором Шанхайської консерваторії, де працює у виконавській та науковій сферах.

International Cello Competition) у Нью-Йорку. Згодом вона закріпила свій статус першопрохідця, здобувши I премію на Міжнародному конкурсі віолончелістів Пауло (International Paulo Cello Competition) у Фінляндії (1996 рік). У 2001 році солістка отримала стипендію Ейвері Фішера (Avery Fisher Career Grant).

У 1997 році Лі-Вей Цінь (秦立巍 / Li-Wei Qin, нар. 1976) ¹ виборов I премію на Міжнародному конкурсі віолончелістів імені Адама (Adam International Cello Festival and Competition) у Новій Зеландії. У 2001 році став лауреатом Першої премії на Міжнародному конкурсі Наумбурга (Naumburg International Cello Competition) в Нью-Йорку.

Тянь Бонянь (田博年 / Bonian Tian) ² відомий своїми численними

¹ Свою музичну освіту Цінь розпочав під керівництвом свого батька, Цінь Ціна (Qin Qing), головного віолончеліста Шанхайського симфонічного оркестру. Пізніше навчався у Нельсона Кука (Nelson Cooke). Після року навчання комерції в Мельбурнському університеті він отримав стипендію для навчання у Ральфа Кіршбаума (Ralph Kirshbaum) в Королівському Північному музичному коледжі (Royal Northern College of Music) в Манчестері та у Девіда Такено (David Takeno) в Школі музики та драми Гілдхолл (Guildhall School of Music and Drama) у Лондоні. У 1993 році Ціня було названо «Молодим виконавцем року» за версією ABC. Цінь співпрацює з багатьма провідними оркестрами світу, включаючи Лондонський симфонічний оркестр, Лос-Анджелеський філармонічний оркестр, Лондонський філармонічний оркестр, Празький симфонічний оркестр, Сіднейський симфонічний оркестр та багатьох інших. Сьогодні Цінь є професором Музичної консерваторії Йонг Сью То при Національному університеті Сінгапуру (Yong Siew Toh Conservatory of Music), а також запрошеним професором Центральної музичної консерваторії в Пекіні та Шанхайської музичної консерваторії.

² Бонянь Тянь почав вивчати гру на віолончелі у віці п'яти років у Ван Цзіфу (Wang Jifu) в Шеньянській консерваторії музики (Shenyang Conservatory of Music). У 1997 році він продовжив навчання у На Мули (娜木拉 / Na Mula) в Центральній консерваторії музики в Пекіні, перш ніж переїхати до Німеччини у 2005 році. Там він спочатку навчався у Давида Герінгаса (David Geringas) у Вищій школі музики «Ганнс Айслер» (Hochschule für Musik "Hanns Eisler") у Берліні, потім у Вищій школі музики (Hochschule für Musik) в Кельні, а також в Академії Кронберга (Kronberg Academy) у Франса Гельмерсона (Frans Helmerson).

Бонянь Тянь регулярно виступає на фестивалях Шлезвіг-Гольштейн (Schleswig-Holstein Festival) та Рейнгау (Rheingau Music Festival). Він працював з такими диригентами, як Крістоф Ешенбах (Christoph Eschenbach), Крістоф фон Донаньї (Christoph von Dohnányi), Даніель Баренбойм (Daniel Barenboim), сер Невілл Маррінер (Sir Neville Marriner), Маркус Стенц (Markus Stenz), Гідон Кремер (Gidon Kremer), Стівен Ісерліс (Steven Isserlis). Від січня 2010 року він є головним віолончелістом Кельнського оркестру Гюрценіх (Gürzenich Orchestra Cologne).

нагородами, серед яких I премія Міжнародному конкурсі імені Джордже Енеску в Бухаресті (2011), призові місця на Міжнародному конкурсі імені Давидова в Ризі (2006), Міжнародному конкурсі віолончелістів імені Антоніо Джанігро в Загребі (2008), на Міжнародному конкурсі віолончелістів імені Андре Наварри в Тулузі (2011) та інші. Сьогодні він є професором у Німеччині та першим віолончелістом оркестру Гюрценіх у Кельні.

I Цюнь Сюй (Yi Qun Xu) – яскрава представниця сучасної генерації¹. Вона стала лауреаткою I премії на Сьомому Міжнародному конкурсі віолончелістів імені Антоніо Янігро (7th International Antonio Janigro Competition) в Хорватії, а також здобула звання головного фіналіста на конкурсі імені Бенедетто Мадзакураті в Італії (2019 International Cello Competition Benedetto Mazzacurati). Як переможниця Премії Музею Сандерса-Джульт'єрд-Тель-Авів 2018 року (Sanders-Juilliard-Tel Aviv Museum prize), вона була представлена на концерті у Тель-Авівському музеї мистецтв в Ізраїлі (Tel Aviv Museum of Art). Вона також є лауреаткою I премії на 58-му інструментальному конкурсі симфонічних оркестрів Східного Коннектикуту (58th Eastern Connecticut Symphony Instrumental Competition) у Хорватії.

Чжан Чжан (张章 / Zhang Zhang), Ян Мен (杨氓 / Meng Yang), Лі Шуюй (李淑钰 / Li Shuyu), Ван Ванлеле (王王乐乐 / Wanglele Wang), Хе Сіхào (何思

Від 2012 року Бонянь Тянь викладає клас віолончелі у Франкфуртському університеті музики та виконавських мистецтв (Frankfurt University of Music and Performing Arts). З 2015 року він також працює запрошеним професором у Центральній консерваторії музики в Пекіні.

¹ Уродженка Китаю, I Цюнь отримала музичну освіту в Центральній консерваторії музики Китаю, де навчалася у Юань Чена (Yuan Chen) та І-Бін Чу (Yi-Bing Chu). Вона має ступінь доктора музичних мистецтв Джульєрдської школи (Juilliard School). Серед її головних наставників – Джоел Кроснік (Joel Grosnick), Тімоті Едді (Timothy Eddy), Рональд Леонард (Ronald Leonard) та Лоренс Лессер (Laurence Lesser). Сьогодні I Цюнь є доцентом кафедри віолончелі в Музичній школі Ламонт Денверського університету (University of Denver's Lamont School of Music). Вона проводила майстер-класи в таких закладах, як Бостонська консерваторія (Boston Conservatory), Університет Північної Дакоти (University of North Dakota) та Центр мистецтв Інтерлохена (Interlochen Arts Center). I Цюнь – засновниця та художній керівник Нью-Йоркського камерного ансамблю Noree Chamber Soloists.

昊 / Sihao He), Чжао Цзішао (趙子韶 / Tzu-Shao Chao) – молоді віолончелісти, які в останнє десятиліття успішно презентують китайську виконавську школу на міжнародній арені.

Нинішні успіхи китайських виконавців у світі особливо рельєфно постають на тлі авангардних відкриттів композиторів молодшої генерації. Динаміка творчих пошуків сучасних авторів, з одного боку, засвідчує новий рівень інтеграції у світовий мистецький простір, а іншого, –нерозривно пов'язана із переосмисленням надбань попереднього покоління – новацій «покоління 1980-х». Окреслена проблематика вимагає спеціального розгляду. Цьому буде присвячено наступний розділ роботи.

Висновки до розділу 1

Китайська віолончельна музика у ХХ столітті пройшла інтенсивний шлях розвитку – від перших спроб опанування композиторського письма до створення національних зразків концертного жанру. Історія віолончельного мистецтва в Китаї демонструє унікальний процес інтеграції західної традиції, що розпочався ще у ХVІІІ столітті. Завдяки торговельним і культурним контактам західні інструменти поступово проникали в країну, а значну роль у розповсюдженні віолончелі відіграли дипломати та місіонери, які сприяли її популяризації серед китайської аристократії та інтелектуалів.

Китайське віолончельне мистецтво у своєму розвитку віддзеркалювало складні та суперечливі історико-культурні процеси, якими було позначено ХХ століття в цілому. Перший період (до 1949 р.) може бути умовно визначений як «етап формування двох шляхів» – засвоєння віолончелі у царині традиційного мистецтва (через активне використання інструменту в ансамблях та оркестрах національної музики) та відкриття нового образно-стилістичного простору – західноєвропейського академічного мистецтва.

Другий етап (1949–1980 рр.) включає десятиліття соціальних катаклізмів (1966–1976), які призвели до штучного гальмування мистецьких

процесів. Даний період характеризується інтенсивним засвоєнням європейських методик підготовки фахівців на матеріалі світової класики та зростанням уваги до технічної майстерності виконавців. Становлення професійної школи пов'язане з діяльністю фундаторів китайської педагогічної системи – Сан Туна, Ван Ляньсяня та Сіту Чживень, чия творча, просвітницька та методична праця заклала підґрунтя національної виконавської культури.

Третій етап (від 1980 року – дотепер) відзначається активною виконавською діяльністю китайських музикантів у країнах Європи та Америки. Після закінчення Культурної революції розпочалося відродження віолончельного мистецтва, було відновлено навчальні заклади, організовано конкурси та фестивалі. З інтенсифікацією міжнародних контактів китайські музиканти були залучені до різноманітних конкурсів та фестивалів, що привело до якісного підвищення рівня виконавської майстерності в середині Китаю та популяризації національної віолончельної культури у світі.

Ініціативи, започатковані у добу «відкритості та реформ», суттєво зміцнили потенції національної академічної школи та забезпечили потужний старт молодій генерації китайських музикантів на міжнародній арені.

РОЗДІЛ 2

НАЦІОНАЛЬНА ВІОЛОНЧЕЛЬНА ТРАДИЦІЯ КИТАЮ В АСПЕКТІ ДІАЛОГУ СХОДУ ТА ЗАХОДУ

2.1. Роль інтегративних тенденцій у китайській музичній культурі «добі відкритості та реформ»

Як відомо, від кінця 1970-х років у художньому житті Китаю відбуваються кардинальні зміни. Після трагічного періоду Культурної революції (1966–1976), коли мистецька творчість була цілковито підпорядкована ідеологічним цілям тогочасної влади, а будь-яка творча ініціатива придушувалася, настає період «відлиги». Проголошений курс на економічні реформи та політику «відкритості» сприяв поступовому проникненню ідей лібералізації в усі сфери суспільного життя, зокрема в культуру. Мистецьке життя Китаю 1980-х років переживало стрімкі трансформації. У всіх сферах творчості відбувався справжній тектонічний розлом застиглих догм соцреалізму, що вивільнив потужну енергію нового покоління, орієнтованого на свободу самовираження. У літературі, образотворчому мистецтві та музиці розпочалося активне переосмислення усталеної естетики, національних традицій, а також історичного художнього досвіду. Орієнтація на ідеї західної філософії, науки та технології сучасного західного мистецтва спричинила справжній вибух новаторства. Це призвело до кардинальної зміни мови художнього висловлювання та сприяло формуванню нових естетичних ідеалів і системи ціннісних орієнтирів.

Внаслідок масштабних економічних та соціально-культурних перетворень у Китаї виникає велика кількість художніх об'єднань, спостерігається плюралізм стилів, творчих методів та ідей. Від кінця 1980-х років ідеологія перестає бути ядром мистецтва Китаю; натомість мистецтво

трансформується у систему знаків, що відображають специфічні риси національної культури крізь призму виразових форм, які сформувалися всередині західної традиції.

Рух «Нова хвиля' 85» (85 新潮 / 85 New Wave Movement) – це один із найрадикальніших періодів в історії китайського мистецтва. Він став своєрідною вибуховою реакцією на Культурну революцію, коли країна була відрізана не лише від решти світу, але й від власних коренів. «Нова хвиля» вважається точкою відліку для всього китайського мистецтва XX – XXI століть, оскільки саме цей рух утвердив у Китаї концепцію «сучасного мистецтва» (当代美术 / Contemporary Art) та заклав основу для його подальшого світового визнання.

Слід підкреслити, що «Нова хвиля» – це не єдина група з маніфестом, а радше спонтанний і широкий художній рух, що охопив усю країну з 1985 по 1989 рік. Його головною метою був розрив з офіційною доктриною соціалістичного реалізму, який домінував у китайському мистецтві з моменту приходу комуністів до влади. Представники «Нової хвилі» прагнули свободи самовираження, експериментували із західними авангардними течіями та порушували фундаментальні питання про особистість, суспільство, традиції та модернізацію. Пропагандистські функції мистецтва та державні канони категорично відкидалися. Художники активно шукали нові форми та мову вираження. Багато творів було сповнено символів та посилань до західної філософії. Надзвичайно актуальними стали теми абсурду, відчуження та пошуку сенсу. Спостерігався стрімкий процес «поглинання» майже столітнього досвіду західного мистецтва: молоді автори активно опановували течії від постімпресіонізму до концептуалізму, включаючи поп-арт, сюрреалізм та дадаїзм, які раніше були недоступними. Основним ідейним змістом стало прагнення відновити в національній свідомості ідеї гуманізму та раціоналізму, підірвані політичними кампаніями. Акцент змістився на «концептуальне мистецтво», де ідея, думка та філософське осмислення

постали вагомішими за візуальну естетику чи технічну майстерність виконання.

Рух «Нової хвилі» був децентралізованим і проявився у створенні численних незалежних художніх колективів (понад 79 груп), які організовували власні виставки по всьому Китаю. Серед найбільш відомих та впливових напрямів можна виокремити «китайський авангард», що об'єднав авторів, які експериментували з інсталяцією, перформансом та концептуальним мистецтвом¹: «політичний поп-арт» (政治波普 / Political Pop) – напрям, представники якого поєднували іронію та соціалістичну іконографію (наприклад, портрети Мао Цзедуна) із символами західної поп-культури та комерційних брендів²; «цинічний реалізм» (玩世現實主義 /

¹ Яскравим представником «китайського авангарду» був Хуан Юнпін (黄永砗 / Huang Yongping; 1954–2019), відомий як один із «трьох велетнів» сучасного мистецтва разом із Сен Дада (森达达 / Sen Dada) та Ай Вейвей (艾未未 / Ai Weiwei). У 1986 році Хуан Юнпін заснував радикальний рух «Xiamen Dada» (厦门达达), учасники якого перебували під впливом дадаїзму. Репрезентативною акцією стала «Виставка сучасного мистецтва Сямень Дада» (厦门达达现代艺术展 / Xiamen Dada Modern Art Exhibition), яка проходила з 28 вересня по 5 жовтня 1986 року. Ще на початку осені Хуан Юнпін опублікував статтю «Сямень Дада – різновид постмодернізму?» (《厦门达达一种后现代主义?》 / Xiamen Dada – A Kind of Postmodernism?), що стала своєрідним ідеологічним супроводом виставки. А вже у листопаді того ж року художники публічно спалили свої роботи. Більшість робіт Хуан Юнпін пов'язана з китайською історією та міфологією. Серед поширених образів – колеса, криті мости, дахи павільйонів, живі скорпіони, скляні риби тощо. У 1989 році Хуан Юнпін виїхав до Парижа для участі у виставці «Чарівники Землі» (《大地魔术师》 / Magicians of the Earth) і залишився у Франції. У наступні десятиліття він здобув міжнародне визнання завдяки масштабним інсталяціям. Одна з них була внесена до списку «10 найцінніших сучасних та сучасних творів мистецтва світу 2017 року» (2017 世界最贵重 10 件现当代艺术品排行榜 / List of the 10 Most Expensive Modern and Contemporary Artworks of 2017).

² Основоположником і найвідомішим представником цього напрямку був художник Ван Гуан'ї (王广义 / Wang Guangyi). Світове визнання художнику принесла масштабна серія картин «Велика критика» (大批判 / Great Criticism), яка створювалася з 1990 по 2007 рр. Ван Гуан'ї поєднав візуальну естетику китайських пропагандистських плакатів часів Культурної революції (ідеалізовані постаті робітників, селян та солдатів) із логотипами відомих західних споживчих брендів та транснаціональних корпорацій, таких як Coca-Cola, Chanel, Pepsi, McDonald's чи Gucci. У такий спосіб автор наочно показав, що і політична пропаганда, і сучасний маркетинг є двома різними формами маніпуляції.

Cynical Realism) – напрям, що культивував ідеї тотального розчарування та сарказму¹. Важливу роль у розвитку сучасного мистецтва також відіграла «Північна художня група» (北方艺术群体 / Northern Art Group), що діяла в Харбіні².

Апофеозом «Нової хвилі» у живописі стала масштабна виставка

В роботах іншого художника – Юй Юханя (余友涵 / Yu Youhan, 1943–2023) – обличчя Мао Цзедуна поєднується з яскравими квітами, народними орнаментами або західними символами (наприклад, Статуєю Свободи).

¹ Рух «Цинічний реалізм» став емоційною реакцією митців на політичне розчарування після подій 1989 року та подальшого стрімкого наступу капіталізму й споживацтва в Китаї. Яскравим представниками цього напрямку є Фан Ліцзюнь (方力钧 / Fang Lijun, нар. 1963). Випускник Центральної академії образотворчих мистецтв в Китаї (中央美术学院 / Central Academy of Fine Arts), директор Центру сучасного мистецтва Китайської національної академії живопису (中国国家画院当代艺术研究中心 / Contemporary Art Research Center of China National Academy of Painting) та Посол Миру Організації Об'єднаних Націй, Фан Ліцзюнь здобув світове визнання на початку 1990-х, беручи участь у Венеційській бієнале. Сьогодні його роботи зберігаються у провідних музеях світу.

Творчість Фан Ліцзюнь відображає глибоке розчарування, апатію та психологічний стан китайської молоді та інтелігенції після драматичних подій на площі Тяньаньмень у 1989 році (випускником Академії мистецтв у Пекіні він став саме цього доленосного року). Наскрізний мотив робіт – лисі персонажі з блідими, нудьгуючими, іронічними або гротескно кричущими виразами обличчя, що стали символом втрати індивідуальності в масовому колективному суспільстві. Одна з таких культових робіт («Серія II, частина II» / Series 2, No. 2) прикрасила обкладинку The New York Times Magazine у 1993 році.

Персонажі Фан Ліцзюня часто зображені такими, що пливають, тонуть або безпорадно дрейфують у безмежному океані чи серед яскравих, майже сюрреалістичних хмар. У 2025 році він створив інсталяцію «Серія морської екології» (《海洋生态系列》 / Marine Ecology Series), використовуючи морські відходи як матеріали для зосередження уваги на екологічних проблемах. Він опублікував понад 56 особистих альбомів, таких як «Фан Ліцзюнь: Хроніка» (《方力钧：编年记事》 / Fang Lijun: Chronicle) та «Життя як дикий собака» (《像野狗一样生存》 / Living Like a Wild Dog).

² На відміну від багатьох інших спонтанних груп «Нової хвилі», «Північна художня група» (北方艺术群体 / Northern Art Group) вирізнялася своїм теоретичним підходом і прагнула створити нову, філософсько осмислену культуру. Її представники вважали, що традиційна китайська та західна культури перебувають у стані занепаду, тому виступали за створення нової, потужної та самобутньої культури, заснованої на раціоналізмі та модернізмі. Митці робили акцент на інтелектуальному та духовному пошуку, протиставляючи його матеріалізму, що зростав у Китаї, та поверхневим імітаціям західного мистецтва. Група прагнула не просто скопіювати західні стилі, а інтегрувати їхні філософські ідеї в китайську художню традицію для створення принципово нового культурного продукту. Серед яскравих лідерів «Північної художньої групи» – Шу Цюнь (舒群 / Shu Qun, нар. 1958) та Жень Цзянь (任戡 / Ren Jian, нар. 1955).

«Китай/Авангард» (中国现代艺术展 / China/Avant-Garde Exhibition), що відкрилася в лютому 1989 року в Національному художньому музеї Китаю в Пекіні. Ця експозиція стала першою великою демонстрацією сучасного експериментального мистецтва на офіційному майданчику ¹.

Завдяки подальшій активній інтеграції китайського мистецтва у світовий арт-ринок, митці-авангардисти почали широко експериментувати з новими матеріалами, формами та техніками. Вони поєднували сучасні західні концепції з традиційною спадщиною, щоб за допомогою нових художніх прийомів висловити свій внутрішній стан та рефлексувати на тему пережитого минулого.

Китайська професійна академічна музика 1980-х років відобразила загальну тенденцію до «пошуку коріння» (寻根), що виявлялася у прагненні переосмислити національні традиції крізь призму західних форм. Цей рух став

¹ Виставка була безпрецедентною за своїм масштабом, складом та впливом. Публіці було представлено майже 300 робіт від 186 художників з усього Китаю, що представляли найбільш радикальні та експериментальні течії. На плакаті виставки було зображено дорожній знак «Не розвертатися» (《不准掉头》 / No U-Turn), що стало потужним маніфестом про незворотність змін та відхід від офіційної консервативної лінії в мистецтві.

Попри офіційну заборону на проведення перформансів, митці влаштували акції, які увійшли в історію сучасного мистецтва: Чжан Шенцюань (张盛泉 / Zhang Shengquan), Чжу Янгуан (朱雁光 / Zhu Yanguang) та Жень Сяоїн (任小颖 / Ren Xiaoying) – провели жалобний перформанс, ходячи по залах музею загорнутими у білу тканину (символ трауру в Китаї). Ву Шань (吴山 / Wu Shan) продавав живих креветок прямо у виставковій залі, демонструючи комерціалізацію мистецтва. Ван Лан (王浪 / Wang Lang) — з'явився у традиційному одязі для бойових мистецтв, перетворюючи власну присутність на жест протесту. Лі Шань (李山 / Li Shan) мив ноги у пластиковому тазу, на якому було зображено обличчя Рональда Рейгана. Чжан Нянь (张念 / Zhang Nian) сидів на підлозі посеред розкиданих яєць, імітуючи процес висиджування, що символізувало народження нового мистецтва або абсурдність очікування. Ван Дерен (王德仁 / Wang Deren) розкидав по всьому простору музею понад 7000 презервативів, що було радикальним викликом тогочасним суспільним табу в Китаї. Сяо Лу (肖鲁 / Xiao Lu) здійснила два постріли з пістолета у власну інсталяцію «Діалог». Цей вчинок став кульмінацією виставки: через постріли на місце прибула поліція, музей оточили, а саму виставку негайно закрили. Художник і документаліст Вень Пулін (温普林 / Wen Pulin), який фіксував ці події на відео, символічно охрестив ці виступи «Сімома смертними гріхами», оскільки вони безповоротно порушили суворі правила влади та назавжди змінили обличчя китайського мистецтва.

реакцією китайської інтелігенції на хвилю нестримного «культурного імпорту» із Заходу, який хлинув у Китай після закінчення Культурної революції. Рух мав на меті врятувати та переосмислити багату, але пригнічену традиційну китайську спадщину, що зазнала руйнувань у 1960–1970-ті роки та ігнорувалася в період масового запозичення західних ідей. Прихильники «пошуку коріння» наполягали на тому, відомо, що прогрес має спиратися на глибоке розуміння власної історії та традицій. Цей рух справив фундаментальний вплив на сучасний китайський живопис, кінематограф та літературу¹.

Слідом за художниками та літераторами композитори прагнули віднайти справжній «китайський дух» та створити сучасну китайську культуру, яка була б водночас модерністською та глибоко національною, уникаючи при цьому простого копіювання західних зразків.

Рух «Нова хвиля» у 1980-х роках об'єднав композиторів Центральної консерваторії музики в Пекіні, яких часто називають «поколінням 1980-х» або «п'ятим поколінням». До числа найбільш визначних представників цього напрямку належать: Тан Дун (谭盾 / Tan Dun), Чжоу Лун (周龙 / Zhou Long), Брайт Шен (盛宗亮 / Bright Sheng), Чень І (陈怡 / Chen Yi), Чень Ціган (陈其钢

¹ «Література пошуку коріння» (寻根文学 / Search for Roots) – це потужний напрямок, який виник у китайському мистецькому середовищі в середині 1980-х років. Представники руху відмовлялися від простого відображення життя та історії, натомість заглиблювалися у психологічну структуру національної історії, формуючи багатопланову рефлексію щодо традиційної культури. Відправною точкою напрямку стала наукова конференція, що відбулася в Ханчжоу в грудні 1984 року. За матеріалами конференції Хань Шаогун (韩少功 / Han Shaogong) опублікував роботу «Коріння літератури» (《文学的“根”》 / The “Roots” of Literature, 1985), в якій чітко сформулював постулати сучасної літературної творчості як мистецтва, що має ґрунтуватися на національній культурі. Ця стаття вважається маніфестом літературного руху «пошуку коріння». Окрім Хань Шаогун, до відомих представників даного напрямку відносяться Мо Янь (莫言 / Mo Yan) – лауреат Нобелівської премії, автор знаменитого роману «Червоне сорго» (《红高粱家族》 / Red Sorghum) та А Чен (阿城 / Ah Cheng) – автор «трилогії королів» («Король шахів» / 《棋王》 / The Chess King, «Король дерев» / 《树王》 / The King of Trees, «Король дітей» / 《孩子王》 / The King of Children), де через прості сюжети розкривається глибока філософія традиційного буття.

/ Chen Qigang), Го Веньцзін (郭文景 / Guo Wenjing), Є Сяоган (叶小纲 / Ye Xiaogang) та Цюй Сяосун (瞿小松 / Qu Xiaosong). Прагнучи інтелектуальної та художньої свободи, композитори активно вивчали та інтегрували досягнення західного музичного авангарду XX століття (новації Дж. Кейджа, К. Штокгаузена, А. Веберна та багатьох інших). Вони використовували такі техніки, як атональність, алеаторика та серіалізм, щоб віднайти новий індивідуальний голос. Ідеологія представників «Нової хвилі» постала потужним гібридом антитрадиціоналізму, модернізму та культурного пошуку. У найбільш загальних рисах можна стверджувати, що композитори створили абсолютно нову звукову мову, в якій європейська стилістика функціонувала як середовище для втілення китайського звукового колориту. Фактично, митці «покоління 1980-х» прагнули сформувати певний «третій простір», де жодна з культурних традицій – ані китайська, ані європейська – не домінують.

Важливо наголосити, що в період формування нової ідеології музичного мистецтва посилення вестернізації супроводжувалося висловлюваннями багатьох діячів про необхідність збереження китайської музичної традиції, зокрема через інтеграцію фольклору та форм професійної європейської академічної музики. «Нова музика» Китаю – це не лише мистецький рух, але й філософський маніфест про те, як країна може бути водночас модерною та глибоко вкоріненою у свою давню цивілізацію. Саме цю ідею яскраво демонструє більшість віолончельних творів композиторів Китаю кінця XX – початку XXI століття. Фольклорна складова, прийоми втілення якої вже склалися достатньою мірою, зазнала значних змін. Зокрема, зменшилася частка прямого цитування при вільному моделюванні композиторами окремих елементів та жанрових ознак фольклору, що подекуди прихований у складному стильовому контексті. Як результат, у китайській віолончельній музиці суттєво збагатилася стильова палітра та ускладнився весь комплекс засобів музичної виразовості.

Яскраве підтвердження зазначених тенденцій знаходимо у

віолончельній музиці **Го Веньцзіна** (郭文景 / Guo Wenjing, нар. 1956) – одного з найвидатніших сучасних китайських композиторів. Випускник Центральної консерваторії музики в Пекіні, а нині – її професор, Го Веньцзін широко відомий у світі, попри те, що композитор, на відміну від своїх колег (Тан Дуна, Чень І, Чень Цігана та інших), ніколи не навчався поза межами Китаю. Вже у середині 1980-х років твори Го Веньцзіна почали виконуватися в США та Європі. Захоплену реакцію публіки та критиків викликала прем'єра оркестрового твору «Висячі труни на скелях Сичуані» (《川崖悬葬》 / *Suspended Ancient Coffins on the Cliffs on Sichuan*, 1983) – дипломної роботи молодого композитора, – яка відбулася у Каліфорнії (США) ¹.

Образи та смисли, пов'язані з похмурими, напівмістичними звичаями Сичуані, визначають профіль багатьох творів композитора. Зокрема, ця тема об'єднує перший струнний квартет Го Веньцзін, що має програмну назву «Оповідь про річку Сичуань» (《川江叙事》 / *Narratives of the Chuan River*, 1981), симфонічну поему «Важка дорога до Шу» (《蜀道难》 / *The Perilous Road to Shu*, 1987) та рапсодію для віолончелі з фортепіано «Музика „Ба”» (巴 / *Ba*, 1982) ².

¹ Протягом наступного десятиліття відбулися прем'єри цілої низки знакових опусів композитора, зокрема, симфонічних творів: «Важка дорога до Шу» (《蜀道难》 / *The Perilous Road to Shu*, 1987), «Молитовні прапорці» (《经幡》 / *Prayer Flags*, 1986), «На вітрі тисячі миль» (《御风万里》 / *Riding the Wind Across Ten Thousand Miles*, 1997), «Далека подорож» (《远游》 / *The Long Journey*, 2004). Часто композитор звертається до концертного жанру. Його творчий доробок включає концерти для арфи (2001), для скрипки (1987), для бамбукової флейти («Сумна порожня гора» / 《愁空山》 / *Sorrowful Empty Mountain*, 1995), для ансамбля традиційних китайських інструментів («Сонячна і Місячна гора» / 《日月山》 / *Sun-Moon Mountain*, 2002) та інші. Але найбільшу популярність композиторові принесли опери: «Щоденник божевільного» (《狂人日记》 / *Wolf Cub Village*, 1994), «Нічний бенкет» (《夜宴》 / *The Night Banquet*, 1998), «Поет Лі Бай» (《诗人李白》 / *Poet Li Bai*, 2007), «Хлопчик-рикша» (《骆驼祥子》 / *Rickshaw Boy / Camel Xiangzi*, 2014).

² «Музика „Ба”» відкриває цілу низку віолончельних опусів композитора: у 1997 році було написано Концертино для віолончелі, у 2000 році з'явився Октет для віолончелей

Ще за часів студентства Го Веньцзін вже виявляв свою індивідуальність та схильність до експериментів. Широко відомий опус «Музика „Ба”» для віолончелі та фортепіано, написаний у період навчання в Центральній консерваторії, – яскравий приклад ранньої творчості композитора, який намагався поєднати китайську музичну традицію та сучасні західні техніки. Твір став важливим кроком у формуванні впізнаваного стилю автора та приніс йому згодом міжнародне визнання.

Назва «Ба» відсилає до давнього царства Ба (巴 / Ba) (прибл. XI ст. до н.е.) що існувало на території сучасної провінції Сичуань, звідки родом композитор. Відомо, що в регіоні Ба існував звичай поховання померлих у трунах, закріплених на вертикальних стовпах (懸棺 / Hanging Coffin), що виступали зі скель високо на північному схилі ущелини Кутан (瞿塘峡)¹. Саме з цією традицією пов’язана особлива – сувора, напружена, але велична – атмосфера твору. Музика Го Веньцзін часто залишалася настільки близькою до традиційного китайського мистецтва, вважає Ф. Кувенховен (Frank Kouwenhoven), що його майже неможливо відрізнити від регіональної

під символічним заголовком «Vimala» (《离垢地》 / «Непорочна»).

¹ Культура Ба – це стародавня цивілізація, яка існувала на південному заході Китаю (переважно на території сучасної провінції Сичуань, міста Чунцін та західної частини Хубей). Китайські літописи описують народ культури Ба як процвітаючих вершників та землеробів. Їхня цивілізація практично зникла після кривавих репресій та геноциду з боку династії Мін у 1573 році.

Оскільки письмові та живі свідчення не збереглися, їхня мова та культурні традиції залишаються й досі невідомими для науки. Єдиної думки щодо виникнення скельних поховань серед дослідників немає, але очевидно, що скелі мали для Ба сакральний сенс: народ Ба вірив, що високе розташування труни допомагало душі швидше дістатися богів, а душі предків, споглядаючи на землю з висоти, приносили нащадкам процвітання та удачу. Крім того, скелі надійно захищали останки предків від диких звірів та осквернення ворогами.

Труни зазвичай виготовляли з цільних шматків твердого дерева (найчастіше використовуючи стійкі до гниття породи), тому багато з них збереглися протягом тисячоліть. Вага такої труни разом із тілом могла досягати кількох сотень кілограмів. Останні поховання на скелях датуються епохою Мін (близько 400 років тому). Після того як імперська армія жорстоко придушила повстання народу Бо, цей унікальний етнос разом із його дивовижними ритуалами остаточно зник з лиця землі.

народної музики: «Го сповнений ентузіазму, прямолінійний, іноді трохи впертий та обережний; він часто перериває свою промову нетерплячими жестами, потоками ономотопеїчних слів та раптовими спалахами гніву чи ентузіазму <...>. Настрій багатьох композицій Го темний, дикий та таємничий, просякнутий похмурою та моторошною атмосферою його рідного міста Чунцін на півдні Китаю. Його оркестрові та театральні твори стосуються людоджерів, чаклунства, таємничих трун на гірських скелях та стародавніх написів на кістках тварин» [113].

У «Музиці „Ба”» віолончель і фортепіано вступають у складний діалог, де кожен інструмент розкриває свої виражальні можливості, відображаючи то ліризм, то драматизм. Го Веньцзін досягає особливо тонкого відтворення китайської музичної артикуляції, прикрашаючи мелодію автентичною східною мелізматикою, а також пульсацією висоти й динаміки звукових педалей. Композитор майстерно інтегрує елементи традиційної китайської музики (зокрема ідіоми та виражальні прийоми, запозичені із сичуаньської опери (川剧), з елементами західної традиції (особливо відчутним є вплив Б. Бартока та К. Пендерецького). Го Веньцзін намагався відтворити не стільки мелодії китайського фольклору в їхньому звичному розумінні, скільки саму пам'ять предків та суворий дух давньої цивілізації, що існувала тисячі років тому.

Творча постать композиторки та скрипальки китайського походження **Чень І** (陈怡 / Chen Yi, нар. 1953) – одна із найяскравіших серед митців покоління 1980-х років. Випускниця Центральної консерваторії музики в Пекіні (ступінь магістра) та Колумбійського університету (ступінь доктора), вона стала першою в історії китайською композиторкою, яку обрали довічним членом одразу двох престижних інституцій – Американської академії мистецтв і наук (American Academy of Arts and Sciences) та Американської

академії мистецтв і літератури (American Academy of Arts and Letters)¹. Крім того, у 2024 році вона стала почесним членом Міжнародного товариства сучасної музики (International Society for Contemporary Music)².

Чень І активно займається освітніми проєктами, залучаючи виконавців зі всього світу до участі у міжнародних акціях та мистецьких платформах. Її авторитет як організатора та куратора заходів вже протягом багатьох років залишається незмінно високим завдяки успішній роботі на таких авторитетних форумах, як Пекінський фестиваль сучасної музики (Beijing Modern Music Festival), Пекінський міжнародний майстер-клас із композиції (Beijing International Composition Workshop), Шанхайський весняний міжнародний музичний фестиваль (Shanghai Spring International Music Festival), Тяньцзіньський Травневий музичний фестиваль (Tianjin May Music Festival), Музичний тиждень Китай–АСЕАН (China-ASEAN Music Week) та Таїландський міжнародний фестиваль композиції (Thailand International Composition Festival). «Я вірю, що музика – це універсальна мова, – переконана Чень І. – Мені подобається ділитися своєю музикою з людьми по

¹ Як палка захисниця нової музики, а також жінок-композиторок, Чень І активно співпрацює з багатьма провідними інституціями. В різні роки вона входила до складу експертних, консультативних та освітніх рад таких організацій, як Fromm Music Foundation, Guggenheim Memorial Foundation, Chamber Music America, Meet The Composer, American Music Center, New Music USA, American Composers Orchestra, League of Composers / ISCM), International Alliance of Women in Music та With the Women's Philharmonic Advocacy.

У 2006 році за рішенням Міністерства освіти Китаю професорка Чень отримала престижний статус запрошеного професора в рамках програми стипендіатів Чанцзян (Cheung Kong Scholar Visiting Professorship) у Центральній консерваторії в Пекіні. На цій посаді вона організувала перший Пекінський міжнародний майстер-клас із композиції (Beijing International Composition Workshop), а згодом отримала звання заслуженої професорки Тяньцзіньської консерваторії (Tianjin Conservatory of Music).

² Серед інших нагород Чень І: стипендії від Фонду Гуггенхайма (Guggenheim Foundation) та Національного фонду мистецтв (National Endowment for the Arts), Премія Ліберсона (Liebersohn Award) від Американської академії мистецтв і літератури (American Academy of Arts and Letters), Премія імені Чарльза Айвза (Charles Ives Living Award), Перший приз на Китайському національному конкурсі композицій (Chinese National Composition Contest), Премія Штегера Товариства камерної музики Лінкольн-центру (The Chamber Music Society of Lincoln Center's Stoeger Prize), Премія Лілі Буланже (Lili Boulanger Award), Премія Герба Альперта (Herb Alpert Award), Премія Едді Медори Кінга (Eddie Medora King Award) та Музична премія ASCAP (ASCAP Music Award).

всьому світу. Сподіваюся, що вона може бути натхненною та корисною, щоб з'єднати людей з різними культурними традиціями, покращити рівень взаєморозуміння між людьми в різних частинах світу, заради миру в нашому суспільстві» [101].

Творчість Чень І неймовірно розмаїта у жанровому відношенні, а інтенсивність її роботи викликає щире захоплення. Композиторський доробок мисткині включає понад сотню творів, більшість з яких складають великі циклічні композиції¹. Особливу увагу авторка приділяє концертам. Чень І належить п'ять концертів для фортепіано, у тому числі, «Чотири духи» (《四灵》 / Four Spirits, 2016), «Враження від пейзажу» (《山水印象》 / Landscape Impression, 2023), «Пересажене насіння» (《移栽的种子》 / Transplanted Seeds, у співавторстві з Чжоу Луном, 2023); три концерти для скрипки, які теж мають програмні назви: «Сюїта китайських народних танців» (《中国民族舞蹈组曲》 / Chinese Folk Dance Suite, 2001), «Дрезденська весна» (《德累斯顿之春》 / Spring in Dresden, 2005), «Враження від народного мистецтва» (《曲艺印象》 / Impressions of Quyi, 2013). Жанр концерт сповнений для композиторки особливого сенсу та містить потужний виразовий потенціал саме як поле для міжкультурного спілкування. Оригінальність поєднання східного колориту та європейських технік вирізняє концерт для органу та духового оркестру «Дунхуанська фантазія» (《敦煌幻想曲》 / Dunhuang Fantasy, 1999), а також концерт для флейти, піпи та оркестру «Південні

¹ Серед нещодавніх світових прем'єр творів Чень І – «Дитяча сюїта» для оркестру (Children's Suite, 2025), тріо «Західне озеро влітку» (The West Lake in Summer, 2025), «Ніколи не припиняйте навчання» для жіночого хору (Never Stop Learning, 2025), «Літаючі танцюристи» для ансамблю саксофонів (Flying Dancers, 2025); «Враження від пейзажу» (Landscape Impression, 2023), «Темні гори» для арфи соло (Dark Mountains, 2022), «Враження від китайського зодіаку» для саксофона соло (Impressions From Chinese Zodiac, 2022), струнний квартет «Тачунь» (Tachun, 2021), кантата «Вірші Тан» (Tang Poems Cantata, 2020), «Пісня бамбука» (Bamboo Song, 2020), «Тотемні полюси» для органа соло (Totem Poles, 2018) та інші.

мотиви» (《南国风情》 / Southern Style, 2017).

Концертні опуси Чень І – це абсолютно інноваційна лабораторія форм та сенсів, які сміливо втілює авторка: «Вона пише музику кольору та інтенсивності, не цураючись ані дисонансної, постсерійної лексики, ані народної ясності», – пише Дж. Вудард (Josef Woodard) [101]. Критики наголошують на особливій здатності авторки гармонічно поєднувати естетичні принципи західного та східного мистецтва: «Музика Чень І атмосферна та екстравагантно-барвиста <...>. Значна частина її схожа на спів, частина – на танець, а іноді вона невблаганна та жорстока» [101].

Для віолончелі Чень І написала два концерти. Перший із них має назву «Дар Елеонори» (《艾莉诺之献礼》 / Eleanor's Gift, 1998), другий – «Балада, танець і фантазія» (《叙事曲、舞曲和幻想曲》 / Ballade, Dance and Fantasy, 2003). Різні за концепцією, але подібні за трактуванням виразових можливостей віолончелі, обидва концерти репрезентують авторський підхід композиторки до жанру.

Концерт для віолончелі «Дар Елеонори» був замовлений Фондом Нової музичної спадщини (New Heritage Music Foundation) на знак пам'яті по видатну діячку XX століття Елеонору Рузвельт (Eleanor Roosevelt)¹. Із захопленням Чень І прийняла пропозицію написати твір на честь жінки, яка протягом довгих років полум'яно боролася за права і свобода людей. Вперше твір прозвучав у виконанні Жіночого філармонічного оркестру (Women's Philharmonic, соліст – Пол Тобіас (Paul Tobias), диригент – Апо Сюй (Apo Hsu) у 1998 році в Сан-Франциско, де була заснована Організація Об'єднаних Націй. Концерт відбувся з нагоди 50-ї річниці прийняття «Загальної декларації

¹ Анна Елеонора Рузвельт (Anna Eleanor Roosevelt, 1884–1962) – відома американська політична діячка, дипломатка, журналістка та письменниця. Завдяки своїм активній громадській та правозахисній діяльності вона значною мірою переосмислила роль Першої леді у світі. З 1945 по 1952 рр. Е. Рузвельт була делегатом США у Генеральній Асамблеї ООН, де взяла на себе провідну роль у розробці тексту «Загальної декларації прав людини».

з прав людини» (Universal Declaration of Human Rights). «У концерті я висловлюю своє глибоке співчуття людям, – сформулювала ідею твору сама композиторка, – особливо жінкам, які постраждали або страждають від насильства та жорстокого поводження, які не мають прав і свобод, на які вони заслуговують у суспільстві, та своє палке прагнення до миру у світі. Надихаюча китайська максима говорить: “плисти за довгим вітром та долати тисячі миль хвиль.” У нас є високі ідеали; ми подолаємо труднощі та продовжимо наш успіх у майбутньому. Раптові прозріння, представлені в музиці, несуть блискучу надію на майбутнє – ми пливемо за довгим вітром та наполегливо працюємо над покращенням нашого людського суспільства» [101].

Другий концерт для віолончелі з оркестром – «Балада, танець і фантазія» – був написаний на замовлення віолончеліста Йо-Йо Ма (Yo-Yo Ma) та Тихоокеанського симфонічного оркестру (Pacific Symphony). Світова прем'єра твору відбулася у березні 2004 року Каліфорнії в рамках щорічного фестивалю American Composers Festival, який того року проходив під темою «Tradewinds From China» («Пасати з Китаю»).

Програмний задум твору реалізується через звернення до контрастних та колоритних образів традиційної китайської культури. Переосмислюючи фольклорні ритмо-інтонації та ладові структури у тематичному змісті концерту, Чень І відтворює різні аспекти багатогранної звукової палітри китайської культури. Твір складається зі трьох частин, кожна з яких відтворює певну картину Шовкового шляху. В «Баладі про Землю» (Ballad of the Earth) Чень І використала традиційну мелодію «Сінтянью» (信天游) з провінції Шеньсі (Shaanxi province) – історичної батьківщини Шовкового шляху. Віртуозна друга частина – «Танець на Шовковому шляху» (Dance on the Silk Road) – була інспірована прадавніми фольклорними джерелами з провінції Сінцзян (Xin Jiang): мелодія Цю Ці (Qiu Zi) і танець Ху Сюань (Hu Xuan) походять із земель уздовж Шовкового шляху й потрапили до Китаю із Заходу

ще за часів династії Тан (618–907). Завершується цикл величною «Фантазією для всесвітнього села» (Fantasy for the Global Village), що символізує прагнення до єдності та долання умовних кордонів. «Звертаючись до давньої культури Шовкового шляху, я ціную дух східної землі, виходячи назустріч решті світу, і з надією дивлюся в мирне майбутнє, – говорила Чень І [101].

Сфера камерної музики у творчості композиторки представлена цілою панорамою жанрів та тем. Чень І часто залучає віолончель до різних виконавських складів, відтіняючи її особливу – смислотворчу – роль за допомогою «гри» контрастних тембрів в середині ансамблю. Ідейно-образний діапазон камерних творів за участі віолончелі повною мірою відображає світоглядні позиції авторки, яка не залишається осторонь жодних процесів світового значення, ані загально-гуманітарних, ані суспільно-політичних. Серед найбільш відомих опусів можна виділити два струнних квартети, які Чень І мають програмні назви: «Горіння: глобальне обурення, засудження терористичних актів 9.11.2001» (Burning: Global Outrage, Denouncing Terrorist Acts on 9.11.2001, 2004) та «Зі стежки краси» (From The Path of Beauty, 2009). Показовими є також «Дзінгу сюїта» для віолончелі соло (Jingu Suite, 2020), «Пам'ять» для віолончелі соло (Memory, 2018), «Тибетські мелодії» для скрипки, віолончелі та фортепіано (Tibetan Tunes, 2008), тріо «Мелодії з мого дому» для скрипки, віолончелі та фортепіано (Tunes From My Home, 2008), «Щасливий дощ весняної ночі» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі та фортепіано (Happy Rain on a Spring Night, 2006), «Нічні думки» для флейти, віолончелі та фортепіано (Night thoughts, 2004), «Романс сяо та цинь» для віолончелі та фортепіано (Romance of hsiao and ch'in, 2001), «Ци» для флейти, віолончелі, ударних та фортепіано (Qi, 1997) та інші.

Окремо слід зупинитися на **тріо «Нін» (Ning) для скрипки, піни та віолончелі** – одному з найдраматичніших творів композиторки. Опус був замовлений Товариством камерної музики Мінесоти (Chamber Music Society of Minnesota) та Фондом музичної композиції імені Барлоу (Barlow

Endowment for Music Composition) для концерту «Hun Qiao» («Міст душ — концерт пам'яті та примирення» / Bridge of Souls – A Concert of Remembrance and Reconciliation), присвяченого маловідомому Азіатсько-Тихоокеанському конфлікту Другої світової війни. Прем'єра відбулася у виконанні Кім Янг-Нам (Young-Nam Kim), Йо-Йо Ма (Yo-Yo Ma) та Ву Мен (Wu Man) 30 травня 2001 року в Центрі виконавських мистецтв Ордвей у Сент-Полі, штат Міннесота (Ordway Center for the Performing Arts in St. Paul, Minnesota).

Китайський ієрогліф «Нін» – це інша назва міста Нанкін, столиці Китаю під час Другої світової війни. Чень І написала цей твір на згадку про жертв Нанкінської різанини (Nanjing Massacre)¹. В музиці, сповненій символічних підтекстів, авторка поєднує елементи традиційного китайського мистецтва – на інтонаційному, ритмічному, тембровому рівнях, – та західні композиційні техніки. Авторка сміливо залучає потужний арсенал звукозображальних прийомів, апелюючи у такий спосіб до свідомості мільйонів людей, чия пам'ять є живою та ніколи не прийме подібних жахливих злочинів проти людства. Ідеологічні вектори творчості Чень І влучно сформулювала Дж. Б. Терепка (Jean Ballard Tererka), яка чітко окреслила фундаментальний принцип композиторського кредо мисткині: «В органічній енергії музики Чень І експресія по черзі мерехтить, танцює, чарує, випромінює та вибухає. Незалежно від теми – історії чи опису, розповіді чи природи – Чень І пише з

¹ «Нанкінська різанина» (南京大屠杀 / Nanjing Massacre), також відома як «Згвалтування Нанкіна», – це одна з найжорстокіших і трагічних подій XX століття, що сталася під час Другої японсько-китайської війни. У Нанкіні, тодішній столиці Китайської Республіки, японські військовослужбовці вчинили масові вбивства та згвалтування цивільного населення. Насильство тривало шість тижнів, розпочавшись 13 грудня 1937 року – в день, коли японські війська захопили місто. За цей період солдати Імператорської армії Японії вбили, за різними оцінками, від 40 000 до понад 500 000 китайських цивільних осіб та роззброєних солдатів, а також вчинили безліч актів мародерства. У Китаї 13 грудня є офіційним днем жалоби.

Нанкінська трагедія знайшла своє відображення у кінематографі, зокрема у фільмах: «Місто життя і смерті» (《南京! 南京! 》 / City of Life and Death) – реж. Лу Чуань (陆川 / Lu Chuan), 2009; «Квіти війни» (《金陵十三钗》 / The Flowers of War) – реж. Чжан Імоу (张艺谋 / Zhang Yimou), 2011.

такою непохитною силою, що її музика здається неминучою: те, що ми сприймаємо як сюрпризи та неочікувані події, є просто наступними подихами творчого дихання Чень І» [101].

Неймовірно болючою тема Нанкіна є також для найближчого однодумця, а в минулому однокурсника Чень І по Центральній консерваторії, – Є Сяогана (叶小纲 / Ye Xiaogang). Красномовним є вибір автором саме віолончелі як головного інструмента для втілення трагічної концепції в концерті «*Мій далекий Нанкін*» (《我的遥远的南京》 / My Faraway Nanjing), ор. 49 (2005). Прем'єра твору відбулася у виконанні відомого соліста Чжу Ібіна (朱亦兵 / Zhu Yibing) та Китайського філармонічного оркестру (China Philharmonic Orchestra) під керівництвом Чжан І (张艺 / Zhang Yi).

Під час написання віолончельного концерту Є Сяоган багато подорожував до Нанкіна та інших міст провінції Цзянсу, збираючи історичні матеріали та спілкуючись із тими, хто вижив у Нанкінській різанині: «Вони задирали на собі свій одяг, щоб показати мені шрами», – ділився моторошними спогадами Є Сяоган. «Композиторам потрібно зануритися в життя <...>, – переконаний композитор. – У певному сенсі музику треба “писати” ногами. Тих, хто стоїть осторонь від страшних подій, час лише знищить», – жорстко заявляв автор [226]. У цьому концерті немає бурхливого вираження гніву або почуття помсти – це радше реквієм в пам'ять о жертвах. Коли композитора запитали, чому він звернувся до такої болісної теми, Є Сяоган відповів, що це був виключно його внутрішній поклик, а не чиєсь замовлення: «Я хотів висловити свою скорботу за жертвами Нанкінської різанини та помолитися за те, щоб людство було вільним від війни та за тривалий мир <...>. Я китаєць, і я не можу втратити своє китайське культурне походження, а також не можу втратити китайський дух», – сказав музикант [226].

Сьогодні Є Сяоган – це один із найвпливовіших сучасних музикантів

Китаю. Композитор, педагог, голова Асоціації китайських музикантів (中国音乐家协会 / Chinese Musicians' Association), почесний професор Національної музичної академії України (乌克兰柴可夫斯基音乐学院 / National Music Academy of Ukraine), академік Американської академії мистецтв і наук (美国艺术与科学院 / American Academy of Arts and Sciences), професор Центральної консерваторії музики (中央音乐学院 / Central Conservatory of Music), музичний педагог і декан-засновник Музичної школи Китайського університету Гонконгу в Шеньчжені ((香港中文大学 (深圳) 音乐学院 / School of Music, The Chinese University of Hong Kong, Shenzhen), він обіймає, крім того, ще декілька посад¹.

Є Сяоган народився в творчій родині, але його мистецький шлях був тяжким, а його родина зазнала чималих страждань, нажаль, типових для представників інтелігенції так званого «п'ятого покоління». Батько Є Сяогана, Є Чуньчжі (叶纯之 / Ye Chunzhi), був відомим композитором, який писав

¹ Творча, організаторська та просвітницька діяльність Є Сяогана вирізняється надзвичайною активністю. Композитор є Віце-головою Китайської федерації літературних та мистецьких кіл (中国文联 / China Federation of Literary and Art Circles), членом Королівського Північного коледжу музики (英国北方皇家音乐学院 / Royal Northern College of Music), заслуженим професором Шанхайської консерваторії музики (上海音乐学院 / Shanghai Conservatory of Music) та Сінхайської консерваторії музики в Гуанчжоу (星海音乐学院 / Xinghai Conservatory of Music), почесним професором Української національної академії музики імені Чайковського (乌克兰柴可夫斯基音乐学院 / Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine) та консультантом Джульєрдської школи Тяньцзіня (天津茱莉亚学院 / The Tianjin Juilliard School).

Під його керівництвом успішно функціонують Пекінський фестиваль сучасної музики (北京现代音乐节 / Beijing Modern Music Festival), Міжнародний музичний фестиваль «Пояс і шлях» у Шеньчжені (深圳“一带一路”国际音乐季 / Shenzhen Belt and Road International Music Season), Міжнародний музичний сезон Району Великої затоки Гуандун-Сянган-Аоминь (“粤港澳大湾区”国际音乐季 / Guangdong-Hong Kong-Macao Greater Bay Area International Music Season) та Міжнародний музичний конкурс в Харбіні (哈尔滨音乐比赛 / Harbin Music Competition).

музику для кіно та театру¹, а мати Шуїн Хо (何水莹 / Shuiying Ho) здобула вокальну освіту. Завдяки цьому хлопчик змалечку ріс в оточенні музики. Саме батько навчив сина впевненості у собі та віри у власний шлях. «Шкода, що ми не переписувалися часто, – із жалем розповідав в одному з інтерв'ю Є Сяоган, – але я пам'ятаю, як він порадив мені в одному з листів: «“Запам'ятай дві найважливіші речі у житті: не втрачати духу, стикаючись з негараздами; і не ставати зарозумілим і самовдоволеним, коли справи йдуть добре”» [244].

Вже у віці чотирьох років він почав навчатися грі на фортепіано під керівництвом батьків. Але незабаром, після початку Культурної революції, сім'я зіткнулася з жорстким політичним тиском. Через ідеологічні звинувачення та проблеми з Комуністичною партією кар'єра батька рухнула, а сама родина опинилася у скрутному фінансовому становищі. Коли Є Сяогану було всього 11 років, його батька піддали публічному цькуванню. Хлопчик став свідком того, як батька забирали з дому під зневажливими поглядами натовпу: «Я бачив, як мого батька виносили з нашого будинку. 200-метрова алея була переповнена людьми, які злорадствували. Був спекотний літній день у Шанхаї, але їхні зневажливі очі змусили мене похолонути» [127]. Після

¹ Музичний теоретик, композитор та музичний педагог, Є Чуньчжі (1926–1997), був членом Китайської асоціації музикантів (中国音乐家协会 / Chinese Musicians' Association), директором Шанхайської асоціації музикантів (上海音乐家协会 / Shanghai Musicians Association), членом Шанхайського естетичного товариства (上海美学学会 / Shanghai Aesthetics Society), членом Шанхайської асоціації перекладачів (上海翻译家协会 / Shanghai Translators Association) та членом Китайської демократичної ліги (中国民主同盟 / China Democratic League). Він обіймав посаду директора Гонконгської консерваторії музики (香港音乐专科学校 / Hong Kong Music Conservatory) та наукового співробітника Музичного науково-дослідного інституту Шанхайської консерваторії музики Інститут музичних досліджень Шанхайської консерваторії музики (上海音乐学院音乐研究所 / Music Research Institute of Shanghai Conservatory of Music).

Під час Культурної революції Є Чуньчжі зазнавав переслідувань. З 1958 по 1974 рік його було направлено на виправні роботи до Народної комуни 1 липня та на Третю прядильну ткацьку фабрику в Шанхаї. Є Сяоган, згадував, що батько наполегливо дотримувався своїх музичних переконань у негараздах і одного разу написав йому в листі: «Дві найскладніші речі в житті: не втрачати духу та впевненості в негараздах; і не ставати самовдоволеним і не радіти, коли справи йдуть добре» [244].

цього Є Чуньчжі навіть намагався вчинити самогубство. Згодом батька відправили на перевиховання у трудовий табір на ферму. Самого Є Сяогана після закінчення середньої школи також відправили на важкі фізичні роботи – спочатку на рік на ферму, а потім на шість років на фабрику, де він працював слюсарем-складальником аж до 22-річного віку. «Мої колеги по майстерням були привітними та дуже мені допомагали, – пригадував композитор, – але я більше не міг грати на фортепіано. Я почав читати, і єдиними книгами, які в мене були, були книги Лу Сюня. Мене захоплювали його оповідання <...>. Незалежно від того, як важко я працював на фермі чи фабриці, я завжди вірив, що мені там не місце. Я ніколи не покидав музику, а просто чекав нагоди» [127].

Коли десятиліття потрясінь закінчилося, Є Сяоган знову почав грати на фортепіано. Він наполегливо тренувався щодня, але життя зіграло з ним невеликий жарт: коли в 1978 році він подав документи до Центральної консерваторії музики, того року навчальний заклад не набирав студентів на фортепіанний факультет, тож юнакові довелося обрати незнайому йому композицію. Мати Є Сяогана, Шуїн Хо, підтримала сина у цьому важливому рішенні. Вона сказала знакову фразу: «Якщо ти будеш піаністом, ти завжди гратимеш лише чужу музику. Але якщо ти станеш композитором, ти створюватимеш власну музику» [127].

Як вихованець Центральної консерваторії в Пекіні Є Сяоган належав до знаменитого «Випуску 1978», де його однокурсниками на композиторському факультеті були Чень І, Чжоу Лун, Тан Дун, Го Веньцзін, Цюй Сяосун, Чень Ціган та інші. Своє навчання молодий композитор продовжив у США, куди переїхав у 1987 році, отримавши стипендію від Музичної школи Істмена (Eastman School of Music). Професійне становлення Є Сяогана відбувалося під керівництвом таких видатних музикантів, як Ду Мінсін (杜鸣心 / Du Mingxin), Семюель Адлер (Samuel Adler), Луї Андріссен (Louis Andriessen) та Александр Гер (Alexander Goehr). Після закінчення навчання Є Сяоган

повернувся до Китаю, де відразу розпочав роботу на посаді професора композиції в Центральній консерваторії.

Музичний доробок композитора охоплює широкий спектр жанрів, включаючи симфонії, концерти, програмні оркестрові опуси, опери, танцювальні драми, а також музику для кіно та телебачення. Є Сяоган працює швидко та інтенсивно, тому він отримує багато замовлень, особливо у сфері кіно та театру¹. Як жартує сам композитор, «коли я пишу мелодії, здається, що відкриваю кран. Бути продуктивним не означає бути нехудожнім» [127].

Серед найвідоміших оркестрових творів музиканта – «Пісня Землі» для сопрано, баритона та оркестру (The Song of the Earth, 2004) на вірші Лі Бо (Li Bai), Мен Хаожаня (Meng Haoran), Цянь Ці (Qian Qi) та Ван Вея (Wang Wei); Сюїта № 2 «Наречена з Макао» (The Macau Bride, Suite No. 2, 2001) для альта та оркестру; «Сільське подвір'я» для оркестру (The Backyard of the Village, 2019), «Журавлиний спів» для маримби та оркестру (Cranes Chirping, 2024) та інші.

Особливе місце у творчості композитора посідає тема природи та буддійського споглядання. Яскравим прикладом є «Тибетська серія» (Tibet Series) Є Сяогана. Зокрема, у симфонічній картині «Сутінки Гімалаїв» (Twilight of the Himalayas, 2013) для тенора, дисканта, чжена, хору та оркестру автор відтворив свої глибинні враження від багаторічних подорожей Тибетом та Непалом.

Інша відома серія творів – «Тропічні рослини» (Tropic Plants), присвячена образам рідного для музиканта Південного Китаю. Кожна п'єса тут названа на честь певної флори: «Аромат зеленого манго» (Scent of Green Mango) для фортепіано та оркестру, «Груднева хризантема» (December

¹ Є Сяоган написав музику до трьох десятків фільмів, серед яких найбільш відомі «Масаж Гуа Ша» (《刮痧》 / The Gua Sha Treatment, 2001), «В горах Тайханшань» (《太行山上》 / On the Mountain of Tai Hang, 2005) і «Каїрська декларація» (《开罗宣言》 / Cairo Declaration, 2015).

Chrysanthemum) для флейти та оркестру, «Слабкий гінкго» (The Faint Ginkgo) для оркестру. Часто до складу виконавців композитор залучає віолончель, сміливо поєднуючи її як із класичними, так і з традиційними інструментами. Це породжує унікальні темброво-сонористичні ефекти.

Наприклад, п'єса «Гарденія» (Gardenia) написана для піпи та струнного квартету. У такому тембровому ансамблі віолончель набуває яскравого етнічного забарвлення, втілюючи особливу атмосферу міста Юеян (岳阳) у провінції Хунань, де гарденія широко розповсюджена та символізує «вічну радість». Для підкреслення колориту даної місцевості композитор використовує традиційні наспіви району Юеян.

Виконавський склад, використаний у п'єсі «Гібіскус» (Hibiscus), включає, окрім віолончелі, флейту, кларнет, фортепіано та групу ударних інструментів. У китайській культурі гібіскус символізує швидкоплинність слави. У повному цвітінні він приносить щастя, а коли старіє та в'яне, уособлює смуток і печаль через занепад такої краси.

Зовсім інший сенс закладає композитор у трактування образу бамбуку – вічнозеленої квітки, яка в Китаї уособлює стійкість, духовну чистоту, скромність та шляхетність. У музиці «Зачарованого бамбука» (Enchanted Bamboo) традиційні якості рослини підсилені майже містичною атмосферою загального звучання. Для втілення образу казкової живої істоти, що ніби опинилася поза часом, автор залучає фортепіано та струнний квартет, який здебільшого грає *pizzicato*.

Справжньою «королевою» фантастичного «саду» стає прекрасна, але підступна Дурман-трава. П'єса «Datura» для флейти, віолончелі, скрипки та фортепіано була створена на замовлення Accessible Contemporary Music у досить незвичний спосіб. «Я писав музику частинами протягом літа 2006 року, – розповідав композитор, – і надсилав їх електронною поштою. Такий унікальний підхід давав мені час між етапами роботи обмірковувати подальший розвиток композиції та отримати відгуки від виконавців. Для композитора це

цілком новий і незвичний метод роботи. Зазвичай я пишу твір наодинці, а вже потім передаю його виконавцям; натомість створення музики частинами сприяє активнішій комунікації між автором і виконавцями, а також дозволяє слухачам знайомитися з твором безпосередньо в процесі його написання <...>. Датūra – дуже поширена в Південному Китаї кімнатна рослина; вона вирізняється красою, проте може використовуватися і як галюциноген, що зазвичай призводить до неприємних наслідків. У цьому творі я протиставив зовнішню красу рослини інтенсивному внутрішньому стану, який вона здатна викликати, чергуючи спокійні та напружені музичні фрагменти» [125].

Образи природи наповнюють майже кожен твір Є Сяогана. Для композитора це – безмежне поле сенсів та можливостей для саморефлексії. Написані у різні життєві період твори за участі віолончелі завжди ставали повноцінним віддзеркаленням духовного стану автора. У 1982 році була написана «*Поема Китаю*» (Poem of China, 1981) для віолончелі та фортепіано, яка відразу здобула міжнародне визнання¹. У 2008 році композитор створив фортепіанне тріо «*Барвистий банер Сутри*» (Colorful Sutra Banner), акцентуючи священну роль у буддизмі традиційних молитовних прапорців, що майорять у тибетському високогір'ї. Музика 12-ти-хвилинної п'єси для чжена, флейти, кларнета, арфи, скрипки та віолончелі «*Басунь-Цо*» (Basong Cuo, 2012) продовжує лінію філософського споглядання природи у творчості Є Сяогана. У трактуванні композитора образ священного для буддистів озера, попри очікування, сповнений надзвичайної енергії, грайливості та легкості – музика наче переливається нескінченими барвами та виблискує раптовими спалахами світла².

¹ У 1982 році «Поема Китаю» була удостоєна Першої премії на Alexander Tcherpnin Composition Competition (США).

² Басунь-Цо (巴松措 / Basong Cuo / Basum Tso) – це неймовірної краси високогірне озеро, розташоване в повіті Гонгбог'ямда (工布江达县 / Gongbo'gyamda County) міського округу Ньїнгчі (林芝 / Nyingchi) на висоті близько 3480 метрів над рівнем моря. Його назва з тибетської перекладається як «зелена вода». Завдяки бірюзовому кольору води, оточенню

«Моє натхнення походить із цікавості до невідкритої природи та захоплення перед її неосяжністю», – говорив Є Сяоган. По музику композитора влучно висловився художній керівник та головний диригент Шанхайського симфонічного оркестру Юй Лун (余隆 / Yu Long): «Якщо Малер – живопис олійними фарбами, то Є Сяоган – це живопис тушшю» [244]. «Мій живопис тушшю не такий легкий, як у Ці Байші, – погоджуючись, продовжував цю думку композитор, – він радше сміливий і барвистий – у китайському стилі <...>. Я можу лише сказати, що музика йде з мого серця, наче вічний двигун, який безперервно щось створює <...>. Насправді, життя кожної людини – це самотня подорож. “Озираючись навколо, немає куди йти” – цей стан часто з’являється у моїх творах» [244].

Самотність, яку приховує тиша, вирізняє творче мислення ще одного яскравого представника покоління 1980-х – **Цюй Сяосуна** (瞿小松 / Qu Xiaosong, нар. 1952). «Голос Цюй м’яко промовляє у світі, який має мало часу для шанування тиші та краси, – писав відомий австралійський піаніст, композитор, диригент і полум’яний захисник сучасного мистецтва Р. Вудворд (Roger Woodward). – Його музика настільки ж необхідна для нашого внутрішнього спокою, як і для продовження найвищих традицій, до яких він ставиться з глибокою повагою. Музика Цюй Сяосуна має кришталеву чистоту та любов, що охоплює магічну кантилену, успадковану від Фельдмана, Такеміцу, Мессіана, Дебюссі, Шопена, Шуберта та Моцарта» [118].

зі стрімких сніжних гір та густих первісних лісів, це місце часто називають «Східною Швейцарією». Басунь-Цо вважається одним із найголовніших священних озер у тибетському буддизмі та має статус національного парку найвищого рівня в Китаї. На відміну від більш віддалених тибетських озер, які слугують переважно місцями паломництва, Басунь-Цо розташоване у доступній мальовничій місцевості. Посеред озера знаходиться невеличкий мальовничий острів Таші (扎西島 / Zhaxi Island), до якого можна дістатися дерев’яним пішохідним мостом. Тут розташоване традиційне тибетське село Цзеба (结巴村 / Jieba) із діючим монастирем Цуоцзун (措宗寺 / Tsozong), побудованим понад 1500 років тому. Все це переплетено споконвічними традиціями місцевого народу Гунбо (Gongbo), які мають власний новий рік, національне вбрання, особливі будівлі, фестивалі та свій діалект.

Цюй Сяосун почав займатися музикою порівняно пізно – у 20 років. Його першим вчителем був шкільний приятель, який познайомив його з нотною грамотою та основами гри на скрипці. Згодом хлопцю подарували перший інструмент: «З того дня я ніколи не відчував, що навчання музиці надто складне, бо я любив її, я так сильно любив», – пригадував Цюй Сяосун. Від 16 років юнак працював на фермі, куди його відправили якраз із початком Культурної революції. Робота була виснажливою та важкою, але юнак був щасливий: «Я люблю гори з дитинства. Коли я був дитиною, я часто піднімався на гору, біг на вершину, лежав у траві та спостерігав, як хмари пливуть повз верхівки дерев. Я почувався дуже безтурботним і спокійним <...>. Тож потреба в горах була глибоко вкорінена в моєму серці» [189].

У 1977 році Цюй Сяосун був прийнятий до Центральної консерваторії музики в клас професора Ду Мінсіня (杜鸣心 / Du Mingxin), де потоваришував зі своїми однокурсниками. Серед них були майбутні композитори-авангардисти – Чень І, Го Веньцзін, Є Сяоган, Тан Дун, Чень Ціган та інші.

Перші авторські композиції Цюй Сяосуна були нав'язані гірськими пейзажами. За визнанням самого композитора його Симфонія для струнного оркестру, ударних, арфи та фортепіано (1981), «Дівчина гір» (《山之女》 / Mountain Girl) для скрипки та оркестру (1982), «Гірська пісня» (《山歌》 / Mountain Song) для віолончелі та оркестру (1982) ¹ та симфонічна сюїта «Гори» (《山》 / The Mountain) для оркестру (1983) були ще написані в академічній манері. Лише після «Mong Dong» «цей “дикий” дух в мені нарешті розкрився <...> . Я відчув резонанс зі словами Лао-цзи, які він сказав дві тисячі років тому: “П’ять кольорів засліплюють очі, п’ять звуків оглушують вуха”» [189] ².

¹ «Гірська пісня» була удостоєна Першої премії на Міжнародному конкурсі композиторів імені А. Черепніна (Alexander Tcherpnin Composition Competition, США).

² Камерний твір «Mong Dong» написаний для низького голосу та великого ансамблю.

У 1980-х роках композитор дебютував у кіно, з його музикою вийшли такі популярні стрічки, як «Жертва молодості» (《青春祭》 / Sacrificed Youth, 1985), «Король дітей» (《孩子王》 / King of the Children), «Викрадач коней» (《盗马贼》 / The Horse Thief, 1986) та «Дикун» (《野人》 / The Savage, 1985). Крім того, в цей період були написані віолончельний концерт (1985), симфонія № 1 (1986), ораторія «Розкол труни» (《大劈棺》 / Cleaving the Coffin) для солістів, хору та ансамблю (1987), а також опус «Хуань» (《幻》 / Huan) для фортепіано та струнного оркестру (1987).

Після закінчення навчання Цюй Сяосун залишився в Консерваторії як викладач. Згодом, у 1989 році на запрошення Центру американо-китайського художнього обміну (美中艺术交流中心 / Center for United States-China Arts Exchange) при Колумбійському університеті та за підтримки Азіатського культурного фонду США (美国亚洲文化基金会 / Asian Cultural Council) він вирушив до США як запрошений дослідник і залишився жити там на десять

Це один із перших репрезентативних опусів китайської авангардної музики. Завершений у травні 1984 року, опус був спочатку задуманий як музика до анімаційного фільму «Впертий Бик і Пастушок» (《悍牛与牧童》 / The Fierce Ox and the Herdsboy), згодом він став самостійним твором. Поштовхом до створення «Mong Dong» стали примітивні фрески народу Ва – етнічної меншини з повіту Цан'юань (провінція Юньнань, південно-західний Китай), розташовані на скелях на висоті понад 2000 метрів та створені понад 3000 років тому в епоху пізнього неоліту: «Як і будь-яке первісне мистецтво, наскельні малюнки Цан'юаню належать природі, а не цивілізації. Грубі, безпосередні, прості, майже дитячі лінії цих малюнків сповнені спокою, що виникає з єдності первісної людини з природою. Цей прадавній умиротворений стан глибоко зворушує мене. Я не можу повернути світ первісних часів. Але відчуття близькості до природи, яке людство мало в давнину, – це, мабуть, найцінніше, що втратила сучасна цивілізована людина» [117]. Цюй Сяосун неодноразово наголошує, що назва «Mong Dong» не відображає китайський ієрогліф 懵懂 (незрозумілий / нерозбірливий / наївний / неосвічений / заплутаний / спантеличений), а слугує лише фонетичною основою і не несе жодного конкретного смислового навантаження.

Музична структура відповідає розвитку сюжету анімації, зображуючи процес від спокою до конфлікту, а потім назад до спокою. Людський голос при цьому трактується як музичний інструмент, який утворює різноманітні темброві комбінації зі специфічними ударними інструментами. До виконавського складу входять пальцеві тарілки (сагати), трикутник, підвішена тарілка, 2 там-тами, тамбурин, бонго, литаври, флейта пікколо, фортепіано, скрипка, альт, віолончель.

років. Ця можливість виникла абсолютно несподівано, оскільки молодий композитор зовсім не володів англійською. Але галасливий Нью-Йорк став для Цюй Сяосуна містом відкриттів: «Я живу у високосучасному мегаполісі, сповненому всілякого шуму, куди люди з усього світу приїжджають у пошуках успіху. Моє ж серце, навпаки, заспокоїлося. Коли я знову слухаю свої минулі твори, я відчуваю, що там забагато звуків, забагато сильних звуків, забагато драматичних звуків» [189].

Остаточний момент зламу, який можна вважати стартом авторського стилю композитора, відбувся під час роботи Цюй Сяосуна у студії звукозапису, де композитор працював над одним зі своїх творів: «Сталось щось дивне, – пригадував музикант, – я більше не впізнавав свій твір; це вже не був “твір”. “Музичний звук” став нечутний, перетворившись на якийсь невимовний, надзвичайно низький, надзвичайно розсипчастий шум, що наближався і зникав надзвичайно повільно і ледь помітно. Те, що спочатку було короткою паузою, здавалося мені трильйонами років. Я чекав на появу наступної ноти, але вона залишалася тихою. Я подумав, що з технікою щось не так. Тільки-но я підвівся, звук знову пролунав, як підземний гуркіт – відчуття, якого я ніколи в житті не відчував», – зізнавався пізніше Цюй Сяосун. Композитор описував це як падіння у світ чистого часу та чистого простору, без початку та кінця, без кордонів – ніби дотик до подиху Всесвіту: «Я відчував, що я єдиний з ним, або, радше, він злився зі мною. На відміну від пауз, які люди зазвичай розуміють у музиці, цей досвід підказав мені, що тиша – це фундаментальне існування. Звук швидкоплинний, тоді як тиша вічна; звук народжується з тиші та повертається до тиші. Я відчував, що люди мають дуже слабе відчуття часу. Ми можемо відчувати лише хвилини, секунди та години, і розуміти значення років. Але чи можемо ми доторкнутися до плину часу?» [189].

Це стало початком цілої серії опусів під назвою «Тиша» (*Ji*): «Відтоді, коли я слухав західну музику та власні попередні твори, – говорив композитор,

– я відчував, що тут забагато нот, забагато коливань і забагато часових обмежень. Занадто багато нот роблять простір малим, бо він заповнений. Менша кількість нот робить простір великим, бо є більше місця та більший об'єм. А коли часові обмеження занадто щільні, дихання стає коротким і не довгим, тож важко мати повний спокій» [165]. У кожній п'єсі *Ji*, яка може тривати від 9 до 16 хвилин, автор в буквальному сенсі «досліджує» безмовність. Цюй Сяосун використовує надзвичайну малу кількість нот та мінімальну динаміку, проживаючи кожен звук – миттєвість його зародження, тривалість та зникнення. Композитор із рівною мірою заглиблюється як у самі звуки, так і у зв'язки між ними, актуалізуючи простір, що виникає в середині. Через використання великої кількості специфічних традиційних інструментів, серед яких найчастіше зустрічаються сякухаті (*shakuhachi*), янцінь (*yangqin*), чжен (*zheng*), бонго (*bongo*), китайський гонг (*chinese gong*), чі (*chi*), мала китайська тарілка (*small chinese cym*), кото (*koto*), сьо (*shō*), сацума-біва (*satsuma-biwa*), композитор апелює до найглибших шарів колективної пам'яті, відшуковуючи сенс не у звучанні, а в його «проміжках»¹. Завдяки цьому роль

¹ Кожна із п'єс має свій оригінальний виконавський склад.

Ji № 1 «Тиха долина» (*Still Valley*) написана для флейти, кларнету, скрипки, альту, контрабаса, фортепіано, ксилофона, вібрафона, чі (*chi* – старовинна китайської бамбукової флейти) та великого барабану (1990).

У *Ji* № 2 «Пливучі хмари» (*Floating Clouds*) композитор використовує сякухаті (*shakuhachi* – японську бамбукову флейту, янцінь (*yangqin* – китайські цимбали), чжен (*zheng* – китайська щипкова цитра), бонго (*bongo* – кубинський подвійний барабан), китайський гонг (*chinese gong*), чі (*chi*), мала китайська тарілка (*small chinese cymbal*) (1994).

Ji № 3 «Мовчазна гора» (*Silent Mountain*) написана для чжена (або гітари) соло (1994).

Ji № 4 «Оголена Земля» (*Bare Land*) призначена для групи ударних інструментів та магнітофонної стрічки (1995).

Виконавський ансамбль *Ji* № 5 «Розбитий камінь» (*Broken Stone*) складають кото (*koto* – японська щипкова цитра з шовковими струнами), сьо (*shō* – японський духовий орган з бамбукових трубок), дві скрипки, альт та віолончель.

Ji № 6 «Квітучі піски» (*Flowering Sands*) написана для великого змішаного ансамблю та існує у чотирьох версіях (1997):

- 1) сацума-біва (*satsuma-biwa*), мандоліна (або флейта), гітара, фортепіано, альт, віолончель, контрабас;
- 2) фортепіано, маримба, гітара;
- 3) 3 перкусії;

віолончелі набуває в концепції цілого радикального переосмислення. Яскравий приклад «музичної філософії» Цюй Сяосун – п'єса *Ji* № 7 «Нерухома вода» (Motionless Water), написана для віолончелі соло, де європейський інструмент стає у повному сенсі носієм сакральності: «Слухати його музику – це абсолютно новий досвід; це ніби ти не в концертному залі, а перед авангардною театральною сценою. Не лише виконавці та глядачі, але навіть кожне світло в залі є частиною його музики. Це туман, це порив вітру, це шепіт, це вбивство, це грайливість, це ритуал; це може бути всім, а може бути взагалі нічим. Ви миттєво розумієте, що таке справжнє слухове мистецтво; якщо ви простягнете руку, ви можете торкнутися не лише власних психологічних почуттів, але й психологічних почуттів композитора» [132].

У 1990-ті роки Цюй Сяосун жив і працював переважно у Швеції. Саме тут відбулися знакові прем'єри його оперних та симфонічних творів, які зробили ім'я композитора всесвітньо відомим.

У 1993 році, на запрошення Шведської національної опери (Swedish Volksstern Opera) Цюй Сяосун написав свою першу оперу «Едіп» (《俄底浦斯》 / Oedipus), де композитор відійшов від фрейдистської інтерпретації трагедії Софокла, а зосередився на проблемі «людини та долі». Опера мала величезний успіх. Усі двадцять вистав були розпродані, а критика вибухнула натхненними відгуками про народження нового «китайського дива». Однак Цюй Сяосун вважав, що цей твір не повністю виражає його ідеї, оскільки не він був автором лібрето. Він говорив: «Я розумію, чому Вагнер хотів написати власні лібрето, бо композитор знає, чого хоче!» Більше того, Цюй Сяосун вважав, що історія «Царя Едіпа» не закінчена: «Я думаю, що в кінці «Царя Едіпа» більшість людей йдуть з відчуттям, що це кінець. Але моє розуміння кінця «Царя Едіпа» полягає в тому, що це новий початок. Він прийняв свою

4) флейта, кларнет, фортепіано, скрипка, віолончель.

Ji № 7 «Нерухома вода» (Motionless Water) призначена для віолончелі (або скрипки) соло (1997).

долю. Це був поворотний момент для нього, початок нового життя. Що сталося за двадцять років після його вигнання? Ось чому мені довелося написати ще одну» [228].

У 1994 році друга опера Цюй Сяосуна «Смерть Едіпа» (《俄底浦斯之死》 / *The Death of Oedipus*) була представлена на Голландському фестивалі мистецтв (The Holland Festival). Акцент знову був зроблений на моменті «просвітлення» Едіпа перед смертю та інтерпретації у буддистському розумінні¹.

Після повернення до Китаю у 2000 році композитор присвятив себе просуванню сучасної музики та заснував «Музичну майстерню Цюй Сяосуна» (瞿小松樂坊 / *Qu Xiaosong Music Workshop*). Вже у листопаді того ж року на Шанхайському міжнародному фестивалі мистецтв (China Shanghai International Arts Festival) ця ініціатива об'єднала велику кількість музикантів з усього Китаю, зокрема свої мультимедійні концерти представили відомі композитори – старші колеги та друзі Цюй Сяосуна – Гао Вейцзе (高为杰 / *Gao Weijie*), Цзя Дацунь (贾达群 / *Jia Daqun*), Ван Сілін (王西麟 / *Wang Xilin*), Ян Ліцін (杨立青 / *Yang Liqing*). На своєму авторському курсі «Шлях звуку»², який Цюй Сяосун викладає в Шанхайській консерваторії,

¹ Унікальність художнього задуму опери Цюй Сяосуна «Смерть Едіпа» полягає у синтезі давньогрецької трагедії та дзен-буддистської філософії. У трактуванні композитора міф про Едіпа позбавлений безвихідного трагізму – головний герой постає в образі мудреця, який долає життєві випробування заради духовного визволення та прозріння. Раптова втрата царського престолу та двадцятирічне вигнання стають підготовчим етапом для його духовного перетворення. «Довга історія та важке життя – суть ставлення китайців до страждань», – говорив Цюй Сяосун [228]. Попри тотальну втрату всього, Едіп проходить крізь суворі випробування і зрештою переживає миттєвий спалах просвітлення. У музичному плані цей внутрішній пошук істини передано через різкий драматичний контраст: експресивні, пронизливі звукові фрагменти чергуються з тихими, медитативними фазами. Монологи Едіпа, написані самим композитором, наповнені символізмом буддистських притч. У фіналі Едіп повільно знімає маску, яку носив від початку твору, на знак визволення від пут оманливого та засліпленого пристрастями світу.

² У 2014 році була опублікована книжка Цюй Сяосуна «Шлях звуку» (《音声之道》 / *The Way of Sound*), до якої увійшли матеріали курсу, музичні огляди, рецензії та інтерв'ю

композитор дозволяє студентам слухати найрізноманітнішу музику – від первісних криків мисливців, що полюють за Полярним колом, григоріанських хоралів середньовічної Іспанії та індійської раги до архаїчної музики Наньїнь або ультра нових рок-композицій: «Музична індустрія має високий бар'єр входу, але сама музика не має бар'єру входу», – говорить майстер. – Моя навчальна програма лише ззовні нагадує курс «Світової музики» <...>. Але мій намір – не наголошувати на знаннях, а змінити те, як ми слухаємо. Тільки так можна змінити свій погляд на світ, і тільки тоді можна побачити світ» [165].

На глибоке переконання композитора, культура, яка досягає свого найвищого рівня розвитку, долає відмінності у «формі», тому він дуже захоплюється «Автобіографічним есе» каліграфа Хуайсу (《懷素自叙帖》 / Huaisu's Autobiography)¹, а також любить картини Бада Шаньжєня¹. «В

композитора. Книга складається з двох частин: перша має назву «Шістнадцять лекцій про Шлях Звуку» (《音声之道十六讲》), друга частина – «Музика зсередини і зовні» (《音乐内外》).

瞿小松. 音声之道. 生活读书新知三联书店, 2014. 395 页. [Цюй Сяосун. Шлях звуку. Видавництво: Sanlian Bookstore, 2014. 395 с.].

¹ «Автобіографічне есе» (або «Автобіографія») – це один із найвизначніших шедеврів в історії китайської каліграфії. Створений майстром епохи Тан, буддйським ченцем Хуайсу (怀素 / Huaisu), приблизно у 776–777 роках, цей паперовий сувій заввишки 28,3 см та завдовжки 755 см і містить 698 ієрогліфів. Він є перлиною колекції Національного палацового музею в Тайбеї (國立故宮博物院 / National Palace Museum in Taipei), де у листопаді 2011 року став частиною грандіозної експозиції «100 чудових національних скарбів».

Твір не лише змальовує життєвий шлях автора, а й містить відому «Передмову до пісні Хуайсу» (《懷素上人草書歌序》 / Preface to the Song of Huaisu) авторства Янь Чженьціна (顏真卿 / Yan Zhenqing), а також поетичні присвяти від восьми тогочасних митців, зокрема Чжан Вея (張謂 / Zhang Wei) та Дай Шулуна (戴叔倫 / Dai Shulun). Структурно текст поділений на чотири змістові блоки: «Опис форми», «Розповідь про стиль», «Швидка та стрімка мова» та «Повноцінне спостереження».

Увесь сувій виконано унікальним «диким скорописом» (狂草 / Wild Cursive). Це – найбільш експресивна та радикальна форма китайського каліграфічного скоропису. Вона виникла в епоху династії Тан і характеризується абсолютною свободою руху, де панує не чіткість літер, а чиста емоція. Ритмічність, різка зміна швидкості мазків та утримання центральної осі пензля створюють візуальні образи, які сучасники порівнювали з бурею та рухом змій, що відображало філософію виходу за межі буденності.

одному мазку тут пульсує досконалий ритм дихання, – говорив композитор, – будь-яка зміна, навіть ледь помітне посилення чи послаблення натиску, виявилася б зайвою, – зазначає він. – Але щоб досягти такого стану, митець, насамперед, мусить забути про власне “я”» [191].

Ідея чистого жесту та свободи від Его зрештою втілилася у проєкті «Скоропис» (《行草》 / Cursive), створеному в тандемі з хореографом Лін Хуай-мінем (林怀民 / Lin Hwai-Min)². Ідея співпраці виникла ще у 1992 році, коли митці зустрілися вперше в Нью-Йорку. Але безпосередня робота розпочалася пізніше, оскільки на той час композитор був зайнятий написанням своєї другої опери. У 1999 році Цюй Сяосун побачив у Гонконгу одну з вистав танцювального театру Cloud Gate, яким керував Лін Хуай-мінем. Найбільше вражаючим для композитора стала сцена тривалістю понад годину, в якій танцівник раз у раз висипав собі на поголену голову цілий водоспад рисових зерен. Коли Лін надіслав композиторові відеозапис вистави «Місяць у воді» (《水月》 / Moon in the Water), музикант одразу

Разом із трактатом «Класика тисячі символів дрібним скорописом» (《小草千字文》 / Thousand Character Classic in Small Cursive Script), сувій Хуайсу вважається фундаментальною класикою китайського скоропису, яка кардинально вплинула на просторове мислення наступних поколінь каліграфів.

¹ Бада Шаньжень (八大山人 / Bada Shanren, справжнє ім'я – Чжу Да / 朱耷 / Zhu Da, 1626–1705) – художник і каліграф часів династії Цін, відомий своїми лаконічними монохромними картинами. Здебільшого він малював прості сюжети, такі як квіти, рослини та тварини, і залишав більшу частину виділеного простору порожнім. Його картини відрізняє особливий різкий мазок, який пояснюється тим, що він тримав пензель особливим чином, а сам пензель мав дуже тонке перо. Зображення птахів та квітів на роботах художника імпульсивне, іноді можна лише за формою або контуром зрозуміти, що зображено. Найбільш відомими є картини: «Павич, бамбук і скеля» (《孔雀竹石图》), «Самотній птах» (《孤禽图》), «Лотос і риби, що граються» (《莲花鱼乐图卷》, горизонтальний сувій), «Різноманітні квіти» (《杂花图卷》, горизонтальний сувій), «Птахи бавляться в ставку з лотосами» (《荷塘戏禽图卷》, горизонтальний сувій).

² Лін Хуай-мін (林懷民 / Lin Hwai-min, нар. 1947) – всесвітньо відомий тайванський хореограф, письменник та засновник першої трупи сучасного танцю в китайськомовному світі – Cloud Gate Dance Theatre. Оскільки сам Лін Хуаймін присвятив вивченню каліграфії понад двадцять років, він вважає її основою всіх мистецтв. Починаючи з 1995 року, хореограф включив практику тайцзі, внутрішні бойові мистецтва, медитацію та каліграфію до обов'язкової програми підготовки танцівників Cloud Gate.

відчув, що отримав саме те, що шукав [191].

Прем'єра відбувалася у 2001 році у Національному театрі Тайбея. Вистава мала приголомшливий успіх: «Усі хореографи працюють у межах можливостей тіла. Але великі кидають їм виклик, знаходячи нові способи використання фізичних кінцівок та рухів. Так сталося і з Лін Хуай-міном, неповторним хореографом <...>. Вся сцена перетворилася на гігантський сувій. Безліч каліграфічних знаків заповнили підлогу, стіни сцени і навіть арку авансцени. Тіла танцівників нагадували каліграфію в русі, а каліграфічні візерунки, здавалося, були готові затанцювати. Танець і каліграфія злилися тут у єдине мистецтво руху <...>. Поєднання в цьому творі дисципліни та свободи, медитативного терпіння та раптово вивільненої сили зразково пов'язує стародавні практики з сучасними інноваціями, уникаючи відвертого насильства, яке ми так часто бачимо сьогодні на сцені...» [103]. У 2006 році виставу було обрано найкращою танцювальною роботою року в Європі ¹.

Концепція «Скоропису» народилася безпосередньо з китайського каліграфічного мистецтва. Створюючи балет, Лін Хуай-мін спирався на тривалий досвід і глибоке занурення у практику написання ієрогліфів, медитацію, бойові мистецтва та тайцзі. Протягом п'яти років режисер-постановник та його танцівники досліджували, як перетворити енергію, ритм і лінії чорнила на мову сучасного танцю. Хореограф надихався роботами видатних майстрів каліграфії, таких як Ван Січжи (王羲之 / Wang Xizhi), Хуайсу (懷素 / Huaису) та Су Дунпо (蘇東坡 / Su Dongpo). Проте Лін Хуай-мін підкреслював, що глядачеві не обов'язково вміти читати чи розуміти ієрогліфи, які «промальовують» танцівники на сцені. Головне – це відчуття

¹ «Скоропис» із музикою Цюй Сяосуна став першою частиною майбутньої трилогії (《行草三部曲》 / Cursive Trilogy). У 2003 році був поставлений балет «Сосновий дим» (《松煙》 / Pine Smoke; перша назва – «Скоропис II»), де було втілено притаманне каліграфії протиставлення чорної туші та білого вільного простору (留白). Прем'єра третьої частини «Дикий скоропис» (《狂草》 / Wild Cursive, 2005), що втілює ідею абсолютної свободи та експресії, відбулася у 2005 році.

естетику, енергію та внутрішній стан медитації. Безпосереднім джерелом художнього задуму «Скоропису» став трактат «Ілюстрація побудови знаків» (або «Бойовий порядок пензля») / (《筆陣圖》 / Diagram of the Battle Formation of the Brush), написаний легендарною майстринею каліграфії епохи Східна Цзінь, пані Вей (卫夫人 / Lady Wei, 272–350). Базові риси та штрихи каліграфічного письма були переосмислені композитором та хореографом як елементи танцювальних рухів.

У певному сенсі «Скоропис» став продовженням мюзиклу «Дощ» (Weisst du wie der Regen klingt... / Rain), який Цюй Сяосун написав на замовлення Берлінського радіо-хору. Через поєднання елементів індонезійської ритуальної практики та європейського середньовічного хоралу у 1998 році автор вперше створив музику з безконфліктною драматургією. Цей твір став відображенням глибокого переконання композитора щодо неприпустимості насильства в будь-якій формі, включаючи музику.

Саме ця ідея покладена в основу «Скоропису», який сам композитор вважав своїм «найбільш розслабленим та нестримним» твором [191]. За особистим визнанням автора, під час роботи над проєктом він досяг ще більшої глибини та тиші у серці, ніж створюючи «Дощ». «Писати щось на кшталт “Скоропису” – це корисно. Якщо я схвилюваний, я заспокоюся, як тільки послухаю музику “Скоропису”», – зізнавався Цюй Сяосун [165]. «Я сподіваюся, що слухачі відчують себе теж розслабленими та сповненими ніжності. Співчуття природно вливається в музику, так само, як небо і земля живлять усе суще, не створюючи метушні», – говорив музикант [241].

Музика «Скоропису» Цюй Сяосуна вільна від драматичної напруги та емоційних зіткнень. У творі композитор використовує мінімальну кількість виконавців, опус написаний лише для віолончелі та трьох ударних інструментів: «Спочатку я зосередився на мазках каліграфії; пізніше я поступово занурився у подих Всесвіту. Уся робота триває понад п'ятдесят хвилин, складається з десяти розділів, кожен зі своїми злетами та падіннями,

проте ціле є гармонійним поєднанням реальності та ілюзії, повним видихом і вдихом» [189].

Звуки віолончелі та ударних інструментів – сильні, довгі, тьмяні, – виринають одна за одною потужною хвилею, якійсь час «живуть» у своєю незбагненому просторі, а потім згасають, породжуючи невимовну «симфонію тиші». Говорячи про свій улюблений твір. Цюй Сяосун не приховував своєї радості: «Найпрекрасніше – це тиша між двома низькими звуками. Вона натякає на вічний спокій, що ховається за звуком, а існування попереднього та наступного звуків потрібне майже виключно для того, щоб нагадати про цінність цієї тиші. Звук народжується з тиші, тому зрештою він має до неї повернутися. Це як дивитися на синє небо: хмари пропливають повз, але вони завжди розсіюються, тоді як синє небо залишається назавжди» [237].

«Високий, з густою бородою та лисою головою, його маленькі очі за окулярами блищать різким світлом, він схожий на великого ченця, що виходить з монастиря, тільки без риз», – так описував у 2015 році Цюй Сяосуна його близький друг і журналіст Лі Чанвей (李昶伟), якому вдалося поспілкуватися з музикантом. Образ композитора символічно відтворений у документальному фільмі «Душа Даньхуана» (《敦煌魂》 / The Soul of Dunhuang, 2012), музику до якого створив Цюй Сяосун. Композитор з'являється в епізодичній ролі ченця Ху. У кадрі чоловік веде верблюда, йде з пустелі Гобі та сидить у медитації. Така духовна практика не є новою для Цюй Сяосуна, буддиста: «Озираючись на свою музичну подорож, я відчуваю, що це чимось схоже на духовну практику, – говорить Цюй Сяосун. – Мене цікавить сутність життя та найфундаментальніші речі, пов'язані з ним...» [189].

Починаючи з «Дощу» та «Даньхуана», «співчуття» стало ключовим словом для інтерпретації творів Цюй Сяосуна, який переконаний, що милосердя сповнене щирої поваги до всіх живих істот: «Співчуття – це широкий розум, який піклується про все людство», – говорив композитор

[189]. Цюй Сяосун завжди посміхається, виклинаючи незмінний подив своїх друзів та колег. В одній із таких зустрічей композитора запитали, чому він ти завжди такий життєрадісний. Музикант, замість відповіді, розповів старовинну буддистську притчу: «Колись давно жила-була стара жінка з двома доньками, одна продавала сонячні капелюхи, а інша – парасольки. Коли світило сонце, стара хвилювалася, що її старша дочка продає сонячні капелюхи; коли йшов дощ, вона хвилювалася, що її молодша дочка продає парасольки. Пізніше Будда сказав їй: “Спробуй помінятися ролями. У дощові дні радій за свою молодшу дочку, бо вона нарешті зможе продавати парасольки; коли світить сонце, радій за свою старшу дочку, бо вона нарешті зможе продавати сонячні капелюхи. Тоді кожен день буде гарним”. Ти постійно бачиш мою посмішку, бо кожен день – гарний день. Саме таке відчуття спочатку викликала в мене музика» [165].

Панорама сучасної китайської музики сьогодні настільки широка та багатогранна, що для її осмислення необхідний аналіз не лише низки інтернет-ресурсів, але й спеціальних виконавських конкурсів, спрямованих на виявлення найяскравіших творів у сфері віолончельного мистецтва.

До наймасштабніших державних акцій належить The Chinese Golden Bell Award for Music (中国音乐金钟奖 / «Золотий дзвін»). Це престижна та статусна державна нагорода в галузі професійної музики в Китаї. Сьогодні «Золотий дзвін» – це головний інструмент держави з пошуку та підтримки нових виконавців, які представляють китайську музику на світовій арені. Для будь-якого музиканта в Китаї ця нагорода є вищим підтвердженням його професіоналізму¹.

¹ The Chinese Golden Bell Award for Music представляє собою масштабну систему професійних конкурсів за різними напрямками. Основні номінації включають:

- вокал (академічний та народний спів);
- інструментальне виконавство (тут представлені як європейські інструменти, зокрема віолончель, так і традиційні китайські: ерху, піпа, гучжен);
- композиція (нагороди за створення нових симфонічних, камерних та вокальних

Премія була заснована у 2001 році Всекитайською федерацією літературних і художніх кіл (中国文学艺术界联合会 / China Federation of Literary and Art Circles – CFLAC)¹, а також Асоціацією музикантів Китаю (中国音乐家协会 / Chinese Musicians' Association). Для молодих віолончелістів Китаю перемога на «Золотому дзвоні» є найвищою точкою визнання всередині країни. Лауреати Першої премії автоматично здобувають статус зірок національного масштабу, запрошення до найкращих оркестрів та можливість викладати у провідних консерваторіях – Центральній (Пекінській) та Шанхайській.

На 5-й церемонії вручення премії The Chinese Golden Bell Award for Music, яка відбулася у 2021 році, найбільшу кількість нагород у галузі композиції здобули саме автори віолончельних опусів².

Срібної нагороди були удостоєні відразу три музиканти, зокрема Цянь Лян (钱亮 / Qian Liang) за твір «Пісня віолончелі» (《大提琴的歌》 / Cello Song, 2011)³, Цянь Ці (钱琦 / Qian Qi) за опус для віолончелі та фортепіано

творів);

– теорія музики (премія за видатні музикознавчі дослідження та публікації).

¹ CFLAC (China Federation of Literary and Art Circles) – це організація, що об'єднує всі творчі спілки Китаю (Спілку музикантів, Спілку художників, Спілку письменників тощо). Вона перебуває під прямим керівництвом ЦК КПК і є головною структурою, що визначає культурну політику країни. Саме ця федерація курує проведення премії «Золотий дзвін» та інших найбільших національних фестивалів. Традиційно головним майданчиком конкурсу є місто Гуанчжоу (столиця провінції Гуандун), яке вважається культурним хабом Південного Китаю. Фінальні тури та гала-концерти – це грандіозні події, що транслюються центральним телебаченням Китаю (CCTV).

² Золоту премію The Chinese Golden Bell Award for Music у номінації «Композиції» у 2021 році не присуджували.

³ Цянь Лян (钱亮 / Qian Liang, нар. 1979) – випускник Центральної консерваторії музики в Пекіні та Мангеттенській школі музики (Manhattan School of Music, США). Цянь Лян став першим азійським композитором, удостоєним престижної американської нагороди Calcant Award в галузі композиції. Він також є лауреатом інших вагомих міжнародних музичних відзнак, серед яких вища нагорода КНР – премія «Золотий дзвін» (China Music Golden Bell Award) та відзнака від Ablaze Symphony Orchestra. Твори композитора звучать регулярно у програмах провідних світових фестивалів, зокрема, Cheltenham Music Festival, Lucca International Music Festival, Beijing Modern Music

«Страсті 2008» (《2008 Passions》)¹ та Фан Дунцін (方东清 / Fang Dongqing) за п'єсу для віолончелі соло «Рука, око, тіло, крок» (《手眼身法步》 / Hand, Eye, Body, Method, and Step / Beijing Opera Figures, 2005). Бронзову нагороду розділили між собою п'ять авторів віолончельних творів: Ван Фейнань (王斐南 / Wang Feinan) за опус для віолончелі з оркестром «Щоденник жінки-снайпера» (《女狙击手日志》 / The Female Sniper's Diary, 2015)², Фу Фанцзе

Festival, New York MSM Brahms Music Festival, China International Youth Theatre Festival, Beijing Avant-Garde Music Forum та інші.

¹ Цянь Ці (钱琦 / Qian Qi, нар. 1979) – випускник Центральної консерваторії музики (клас професора Є Сяогана), провідний сучасний композитор, музичний продюсер та викладач. Сьогодні Цянь Ці обіймає посаду професора консерваторії, завідувача кафедри музичного штучного інтелекту та музичних інформаційних технологій (Department of Music Artificial Intelligence and Music Information Technology), а також очолює Навчально-дослідницьке бюро Центру електронної музики (Electronic Music Center) при Центральній консерваторії музики. Музикант активно займається творчою, педагогічною та організаційною діяльністю. Як музичний продюсер, Цянь Ці регулярно співпрацює з Центральним телебаченням Китаю, спортивними організаціями та мистецькими установами. Серед найвідоміших творів композитора – етно-мюзикл «Душа коси» (《辫子魂》 / The Soul of the Braid); танцювальна драма «Квітнева рапсодія» (《人间四月天》 / April Rhapsody), акробатична вистава «Тисячоліття в одному дотику» (《一指千年》 / A Millennium in a Single Touch), а також масштабні мультимедійні твори «Кришталева тайцзі» (《水晶太极》 / Crystal Tai Chi), «Нові голоси Шовкового шляху» (《丝路新语》 / New Voices of the Silk Road), «Барабани й стяги» (《鼓乐旌幡》 / Drums and Banners) та інші. Як музичний продюсер, Цянь Ці регулярно співпрацює з Центральним телебаченням Китаю, спортивними організаціями та мистецькими установами.

² Композиторка та співачка Ван Фейнань (王斐南 / Wang Feinan, нар. 1986) здобула професійну освіту в Пекінській консерваторії та Єльській школі музики (耶鲁音乐学院 / Yale School of Music). Сьогодні авторка широко відома як в Китаї, так і за кордоном. Ван Фейнань активно співпрацює з багатьма оркестрами, ансамблями та артистами по всьому світу, включаючи China Philharmonic Orchestra, Shanghai Philharmonic Orchestra, Sinfonia Iuventus, the RIAS Youth Orchestra, Bang On A Can All-Stars, Dinosaur Annex, Shanghai Quartet, and Ensemble De Reihe. Ван Фейнань є однією із засновниць ансамблю Invisible Anatomy (Нью-Йорк), що спеціалізується на сучасній академічній музиці, а також була спів-продюсеркою та композиторкою проекту RiteNow.

Творчість Ван Фейнань охоплює різноманітні жанри, включаючи авангардну концертну музику, театр, кіно, електронну музику, китайську народну музику та інді-поп. Серед найбільш відомих творів композиторки: іммерсивна мультимедійна кроссовер-опера «Орфей» (《奥菲欧》 / Orfeo), «Монодрама Риб» (《双鱼独角戏》 / Pisces Monodrama), «Монодрама Старого порту» (《旧港独角戏》 / Old Port Monodrama); програмні оркестрові та камерні твори, зокрема, «Вперта драма» (《顽剧》 / Stubborn Play), «Ніщо і Дада» (《虚

(符方泽 / Fu Fangze) за сольний твір для віолончелі «Піпа вирушає у дорогу» (《琵琶上路》 / Pipa Sets Out on the Journey, 2014)¹, Цзя Яо (贾瑶 / Jia Yao) за п'єсу «Маски» (《脸谱》 / Facial Makeup) для віолончелі та фортепіано (2003)², Цзоу Сянпін (邹向平 / Zou Xiangping) за сольну п'єсу «Сичуаньська

无与达达》 / Nothingness and Dada), «Оазис дев'яти небес» (《九天绿洲》 / Oasis in the Nine Heavens), «Марення Фрідріха» (《弗里德里希的梦呓》 / Friedrich's Delirium), «Танцююча антилопа на святій горі» (《圣山上的舞羚》 / Dancing Antelope on the Holy Mountain), «Тотемний вовк» (《图腾狼》 / Totem Wolf), «Космічний острів» (《宇宙岛》 / Cosmic Island), «Мозок» (《脑》 / Brain). Авторка багато працює у сфері електронної та кіно-музики: «Восьмий дім» (《第八宫》 / The Eighth House), «Лицьовий детектор брехні» (《面部测谎仪》 / Facial Lie Detector), саундтреки до фільмів «Космічне ліжко, пелюстки губ» (《太空之床, 花唇》 / Space Bed, Flower Lips), «Людина без біологічного годинника» (《没有生物钟的人》 / The Person Without a Biological Clock), «Колишній не стукає у двері» (《前任不敲门》 / Exes Don't Knock).

Твори Ван Фейнань здобули численні престижні нагороди, зокрема почесну відзнаку Конкурсу молодих композиторів ASCAP (ASCAP Morton Gould Young Composer Awards), премію "The Ezra Laderman Prize" від Єльської школи музики, премію «Золотий дзвін» (中国音乐金钟奖 / China Music Golden Bell Award), Урядову премію в галузі культури (政府文化奖 / Government Culture Award) та інші.

На запрошення Є Сяогана, художнього керівника Пекінського фестивалю сучасної музики (北京现代音乐节 / Beijing Modern Music Festival), оркестровий твір за участю віолончелі «Щоденник жінки-снайпера» Ван Фейнань був представлений на церемонії відкриття заходу. Фестиваль 2015 року був присвячений 70-річчю від дня перемоги у Війні опору проти Японії та перемоги у Другій світовій війні.

¹ Фу Фанцзе (符方泽 / Fu Fangze, нар. 1980) – випускник Уханьської консерваторії музики (ступінь магістра), доцент та відомий композитор. Після закінчення навчання розпочав свою педагогічну та наукову діяльність на кафедрі композиції. Численні твори Фу Фанцзе, зокрема, фортепіанне тріо «Пассакалія» (《帕萨卡利亚》 / Passacaglia) та пісня «Мій Китай» (《我的中华》 / My China) були відзначені міжнародними та державними преміями.

² Цзя Яо (贾瑶 / Jia Yao) – китайська композиторка та викладачка, чия творчість тісно пов'язана з поєднанням національного фольклору та західних композиційних технік. П'єса «Маски» – це перша частина циклу «Гра» (《戏》 / Play), який був написаний у 2003 році. Ця композиція часто виконується як у Китаї, так і за кордоном. В основі художнього задуму твору – традиції пекінської опери цзінцзюй (京剧 / Peking Opera).

У першій частині «Маски» партії віолончелі та фортепіано набувають певної персоніфікації – композиторка трактує інструменти як умовних носіїв театральних амплуа Цзін (净 / Jing / Painted Face) – чотирьох головних чоловічих персонажів із сильним, часто грубим та імпульсивним характером. Головна ознака акторів амплуа Цзін – складний, барвистий грим (Ляньпу / 脸谱), який повністю покриває обличчя. Кожен колір і візерунок

мелодія» (《川腔》 / Sichuan Tune)¹ та Чжу Шируй (朱世瑞 / Zhu Shirui)² за

миттєво розкривають глядачеві характер та долю героя. У другій частині «Дань», написаній для віолончелі соло, авторка прагне відтворити витонченість жіночого амплуа Дань (Dan / 旦). На відміну від експресивного та маскулінного амплуа Цін, образ Дань втілює жіночність, грацію, внутрішню красу та емоційну глибину. Третя частина циклу має назву «Акробатичні бої» (《武场》 / Acrobatic Fighting) та ілюструє характерну для вистав пекінської опери сцену двобію.

¹ Цзоу Сянпін (邹向平 / Zou Xiangping, нар. 1951) – відомий китайський композитор, педагог, науковець, професор кафедри композиції Сичуаньської консерваторії та член Асоціації музикантів Китаю. З 1997 по 1999 музикант навчався у США.

Сфера творчих інтересів композитора пов'язана із дослідженням народної культури південно-західного Китаю, зокрема провінції Сичуань, відомої своїм особливим звуковим колоритом та специфічними традиціями. Серед найвідоміших творів Цзоу Сянпіна п'єса для фортепіано соло «Імпровізація: Барабанна вежа народу Дун» (《即兴曲——侗乡鼓楼》 / Impromptu: The Drum Tower of the Dong Village, 1987). За цей опус композитор отримав першу премію на Міжнародному конкурсі композиторів «Гімалаї» (喜马拉雅杯 / Himalaya Cup (1995), а пізніше твір був включений до престижного реєстру «Музична класика китайців XX століття» (《二十世纪华人音乐经典》 / 20th Century Chinese Music Classics). Серед оркестрових творів Цзоу Сянпіна композиція «Жертовні обряди Юй-фу» (《鱼鳧祭》 / Sacrifice to Yufu) здобула спеціальну нагороду на Національному конкурсі оркестрових творів «Кубок Хейлун» (黑龙江杯 / Heilong Cup, 1992) та відзнаку на Другому конкурсі оркестрових творів китайських композиторів на Тайвані (1993). Твір «Ода річці ущелини» (《峡江赋》 / Ode to the Gorges of the River) отримав відзнаку у галузі культури Башу (Культурна премія Башу / 巴蜀文化奖 / Bashu Culture Awards). Композиція «Лотос у воді та місячному сяйві» (《水月芙蓉》 / Lotus Blossoms Reflected in the Water) здобула першу премію в категорії оркестрових творів на фестивалі «Осінь у Ченду» (蓉城之秋 / Autumn in Chengdu) в провінції Сичуань (1998).

² Чжу Шижуї (朱世瑞 / Zhu Shirui, нар. 1954) – відомий китайський композитор, музикознавець і педагог. Після закінчення Сичуаньської консерваторії (1983) він навчався у Німеччині (1991–2003). Серед викладачів Чжу Шижуї – Гельмут Лахенман, Клаус Губер та Вольфганг Рим. У 1999 році він здобув ступінь доктора філософії у Німеччині. Від 2003 року працює на посаді професора кафедри композиції Шанхайської консерваторії. У своїй творчості композитор особливу увагу приділяє синтезу класичної китайської каліграфії, філософії, поезії та сучасних композиторських технік.

Серед найвідоміших опусів композитора можна виділити концерт для бамбукової флейти (діцзі) та оркестру «12 питань до “Питань до Неба”» (《〈天问〉之问》, 12 Questions on “Heavenward Questions”, 2006), симфонічну поему для сони та оркестру «Нірвана Фенікса» (《凤凰涅槃》 / The Phoenix Nirvana, 2007–2008), «Три музичні ескізи в стилі тушевого живопису — для ерху, чжена, сони, шена та оркестру» (《水墨音画三帧-二胡、箏、唢呐、笙与乐队》 / Three Frames of Ink Wash Painting – for Erhu, Zheng, Suona, Sheng and Orchestra), 2006 та інші.

Музика до кіно представлена понад десятима стрічками, серед яких фільми «Інцидент з чорною гарматою» (《黑炮事件》 / The Black Cannon Incident), «Ціна божевілья» (《疯狂的代价》 / The Price of Frenzy), «Бродяги» (《盲流》 / The Vagrants),

опус для віолончелі соло без смичка «Національний плач» (《国殇》 / National Mourning)¹.

Така підкреслена увага до сфери віолончельної музики свідчить про особливе ставлення сучасних китайських композиторів до образно-сміслового та технічного потенціалу даного інструменту. Поєднуючи глибокі національні традиції (філософію, оперу, фольклор) з авангардними ідеями, нове покоління композиторів, представлене іменами Фан Дунціна, Фу Фанцзе, Цзя Яо, Цзоу Сянпіна, Чжу Шируя, Ван Фейнань та інших, репрезентує готовність до активного творчого діалогу на світовому рівні.

Отже, музична культура Китаю періоду «відкритості та реформ» продемонструвала унікальний приклад динамічного синтезу, де західний інструментарій став платформою для трансляції глибинних національних смислів. Віолончельне мистецтво в цьому контексті відіграло роль «культурного мосту», що поєднав європейську академічну традицію з архаїчними шарами китайської духовності. Нове покоління композиторів інтегрувало в західну звукову систему філософію пекінської та сичуаньської опер, принципи бойових мистецтв та традиційну візуальну символіку. Це перетворило віолончель на інструмент «інструментального театру», де кожен звук є носієм театрального жесту або фонетичної ознаки діалекту.

«Додайте трохи цукру в каву» (《给咖啡加点糖》 / Put a Little Sugar in the Coffee) та інші.

Чжу Шижуї також відомий своїми фундаментальними теоретичними монографіями, зокрема книгою «Формування та розвиток поліфонічного мислення в китайській музиці» (《中国音乐中复调思维的形成与发展》 / The Formation and Development of Polyphonic Thinking in Chinese Music).

¹ Композиція входить до відомого камерного циклу Чжу Шируя «“Пісні душі” – твір для чотирьох інструментальних ансамблів різного складу» (《灵歌—四个不同编制的乐器舞台》 / Soul Songs – A Stage for Four Instrumental Ensembles of Different Configurations, 2000–2003). Його назва та концепція безпосередньо запозичені з однойменної ритуальної поеми древнього поета Цюй Юаня «Плач за полеглими» (《九歌·国殇》) з антології «Чуські строфи». Головна особливість цієї п'єси полягає у радикальній відмові композитора від традиційного звуковидобування: віолончеліст протягом усього твору взагалі не бере до рук смичок: уся звукова палітра створюється виключно пальцями та долонями.

Ключову роль у цьому процесі відіграли композитори «Нової хвилі», які стали першими провідниками західного авангарду та архітекторами нової віолончельної традиції. Представники «п'ятого покоління», зокрема Тан Дун, Чень Ціган, Є Сяоган, Чжоу Лун, Цюй Сяосун, Чень І, Чжан Хаофу та інші здійснили справжній прорив, звернувшись до технік західного авангарду – додекафонії, сонорики та алеаторики. Для віолончельного мистецтва це мало вирішальне значення: віолончель перестала сприйматися лише як інструмент для вираження лірико-романтичної образності – завдяки інтегративним тенденціям у мистецтві вона стала об'єктом радикальних акустичних експериментів.

Держава підхопила авангардні ідеї, ініційовані «п'ятим поколінням», перетворивши їх на професійний стандарт через премію The Chinese Golden Bell Award for Music. Конкурсна система канонізувала використання розширених технік (extended techniques), що імітують тембри піпи, сони та гучжена, роблячи їх обов'язковими для сучасного віолончеліста.

Інтегративні процеси, якими був позначений період від кінця 1980-х до початку 2000-х років, дозволив китайській музиці вийти за межі вузького етнографізму. Сьогодні вона репрезентує гібридний музичний простір, де технологічна та інтелектуальна потужність Заходу гармонійно поєднується з національною філософією Сходу.

2.2. Філософсько-естетичні складові сучасного віолончельного мистецтва в Китаї

Попри яскраве розмаїття стильових напрямів у сучасній віолончельній музиці Китаю, молоді автори незмінно спираються у своїй творчості на ті унікальні музично-естетичні принципи, що були сформовані ще в давньокитайській культурі. Специфіка китайського мистецтва полягає в тому, що художні традиції не втрачають своєї актуальності за жодних умов. Цей факт надзвичайно важливо враховувати при аналізі сучасних культурних

процесів у країні. Звертає на себе увагу загальноприйнята в китайському мистецтвознавстві позиція: музична традиція Китаю не залишається статичною, а постійно адаптується до нових соціокультурних умов [105, 119, 136, 162, 176, 177, 185, 206].

Завдяки яким механізмам митцям Піднебесної вдається утримувати незримий зв'язок часів, фактично на століття вперед закладаючи основи майбутнього культурного профілю країни?

Китайське мистецтво відрізняється від західного не стільки набором технічних засобів, скільки принципово іншою естетичною мовою. Як відомо, значне місце в національній художній традиції відводиться роздумам про норми людського життя та філософським уявленням про світобудову, що, згідно з мудрістю давніх, складають єдину систему. Метою цих роздумів було поєднання людини та соціуму, матеріального і духовного, психологічної рівноваги та морального звільнення. Саме цим зумовлений той факт, що здавна музика в Китаї вважалася не просто формою мистецтва – вона втілювала фундаментальні засади існування світу, надаючи естетичному сприйняттю філософської глибини та сенсу.

Унікальною особливістю китайського мистецтва є те, що впродовж багатьох століть воно зберігає свою символічну природу, яка, попри різноманітні історичні події та стилістичні пошуки, незмінно має три підтексти: вплив конфуціанства, даосизму та буддизму.

На переконання авторитетного британського вченого Ч. П. Фіцджеральда (Charles Patrick Fitzgerald), елементи конфуціанської, даоської та буддійської філософії утворюють у свідомості та душі китайця єдине й цілісне утворення: «Яким би дивним це не здавалося людям Заходу, китайці мають дивовижну здатність одночасно вірити або, принаймні, шанувати кілька вочевидь несумісних учень» [105]. Сьогодні абсолютна більшість китайців шанує Конфуція, поклоняється Будді та дотримується даоських ритуалів, не відчуваючи жодної суперечності. «Три шляхи ведуть до

однієї мети», – кажуть вони. Ч. П. Фіцджеральд не вважав таке ставлення суто прагматичним бажанням «тричі застрахуватися від біди». Дослідник зазначав, що релігії Далекого Сходу, на відміну від західних, ніколи не стверджували своєї категоричної виключності: «Ані Будда, ані Конфуцій, ані будь-хто з даоських мудреців не міг сказати: “Немає богів, крім мене”» [105].

Подібної думки дотримується і Дж. Роулі (George Rowley): «Ці вчення поєдналися в неоконфуціанстві; вони співіснували і в самому митцеві, який зазвичай був конфуціанським ученим за своєю освітою та даоським самітником у своїх прагненнях. Подібне змішання настільки несхожих якостей надало китайським майстрам особливої врівноваженості та сили. Їхня творчість була позначена печаткою справжньої величі, коли здоровий глузд, почуття міри та ясність конфуціанства поєдналися в ній зі свободою, природністю та відтінком таємничості, властивими даосизму» [119].

Нагадаємо, що виникнувши як незалежні релігійно-філософські системи, конфуціанство, даосизм і буддизм пройшли кілька етапів зближення та взаємодії, що зрештою призвело до формування єдиної системи, яка отримала назву «сань цзяо» (三教 – «Три вчення») ¹. Ці основні течії китайської філософсько-релігійної думки становлять основу духовного змісту творів китайського мистецтва, а сам задум композицій найчастіше перебуває на перетині цих напрямів.

Слід підкреслити, що філософське сприйняття життя означає для китайців не лише прагнення до пізнання істини, але й пошук гармонії з природою, сокровенного сенсу та власного місця у Всесвіті. Особливістю китайського мислення є його натуралістична орієнтація, згідно з якою людина

¹ «Сань цзяо» (三教 / The Three Doctrines) – це фундаментальне поняття китайської філософії та культури, який означає «Три вчення»: конфуціанство, даосизм та буддизм. Упродовж століть ці три вчення співіснували, взаємодіяли та чинили взаємний вплив одне на одного, формуючи фундамент китайської культури та світогляду. Концепція сань цзяо відображає синкретичний характер китайської релігійної та філософської думки, де ідеї всіх трьох традицій органічно переплітаються [149].

(мікрокосм) сприймається як невід’ємна частина природи Землі та Всесвіту (макрокосм). Цей взаємозв’язок сформульовано у принципі «єдності людини і природи» (天人合一), згідно з яким людина і природа становлять єдине ціле: одне визначає інше. Людина, світ, природа є живим організмом, де все взаємопов’язано та взаємообумовлено ¹. Ідея єдності людини і Неба є засадничою рисою китайського мислення, яке розглядає природу і людину не як протилежні суб’єкт та об’єкт, а як цілісність, що є важливішою за її складові. Адже природа – це реальний світ, куди входить усе навколо, включаючи людей і предмети: «Людина є невіддільною частиною природи, тому вони співіснують у повній гармонії та постійному взаємозв’язку» [158].

Прагнення до цілісного злиття з навколишнім світом визначає всю специфіку світогляду китайців. Саме це вміння тонко відчувати природу й вибудовувати з нею діалог породило унікальну китайську архітектуру, яка ніби вписана в ландшафт ²: «Увесь секрет цієї краси криється в умінні майстрів віднайти для споруди ідеальне, створене самою природою місце»

¹ Поняття «природа» у китайській традиції суттєво відрізняється від звичного для представника європейської культури мислення. Згідно з давніми китайськими уявленнями, світ поділяється на три складові – Сань-цай (三才): Небо (天, Tiān), Землю (地, Dì) та Людину (人, Rén), які є основоположними для Всесвіту. Ця тріада символізує гармонію та взаємозв’язок усіх елементів світобудови. Вони є єдиносущними та мають рівний онтологічний статус. Вища функція людини у взаємодії з природою зводилася до зближення з навколишнім світом та саморозкриття її сутності відповідно до образів, породжених Небом і Землею [136].

² Естетизація природи знайшла своє відображення в китайських ландшафтних садах, що створювалися під впливом даосизму та буддизму. Головна вимога при їхньому проектуванні – аби штучні споруди не порушували природної гармонії. Китайські сади призначалися для спілкування людини з природою: ранкових та вечірніх прогулянок у різні пори року, медитацій, споглядання місяця. Визначальними елементами китайського пейзажного саду є, так звані, «садові вікна» (花窗) та «місячні ворота» (月亮门). «Садові вікна» – це невеликі отвори у внутрішніх стінах саду, які дозволяють побачити наступну частину ландшафту у вигляді картини в рамі або сувою. «Місячні ворота» – отвори різної форми (найчастіше круглої) у зріст людини, які ділять сад на зони й дозволяють поглянути на окремі ділянки під певним ракурсом. Водночас «місячні ворота» слугують своєрідними рамами для «живих» картин [133].

[177]¹. Витонченість сприйняття, здатність відчувати прекрасне та бачити його там, де, здавалося б, його немає – тобто в найбільш звичних, повсякденних проявах життя – є засадничою властивістю китайської душі.

Найширшим та найуніверсальнішим полем для вираження глибинних основ художнього світорозуміння народу Піднебесної став живопис, «у водах якого немовби віддзеркалюються музика та філософія» [198]. У цьому унікальному національному феномені поєдналися воедино історія, географія, філософія, етика, поезія, каліграфія та власне майстерність малюнка. Такий конгломерат складових був зумовлений глибинним призначенням мистецтва, витoki якого сягають народних традицій: *«Живопис у Китаї мав своїм предметом не природний світ і не ідеальні уявлення людей, а певну символічну реальність, яка з часом була усвідомлена як природа творчої волі та джерело речей, як сокровенна матриця буття»* [206]. Художник відтворював у своєму творі не суб'єктивне бачення навколишнього світу, а виражав задалегідь задану та визначену істину. Тому традиційний китайський живопис не відкривав нове, не вчив, а повчав, слугуючи моральному вдосконаленню. Завдання митця полягало в тому, щоб розкрити трансцендентну ідею, єдину та вічну в мінливих формах буття.

Певною мірою цим зумовлювалася і традиційність живопису, оскільки використання готових формул вважалося найефективнішим прийомом для вираження вічної істини. Та обставина, що художник мусив завжди керуватися сталими художніми канонами, спонукала його до пошуку найтонших імпрровізацій, в яких, власне, і могла розкритися його

¹ Головною умовою втілення концепції єдності людини і природи в китайській культовій архітектурі було досягнення гармонії між спорудою та природним ландшафтом. Китайські храми та монастирі не відокремлені від природи – навпаки, вони є її органічним продовженням. Кольорова гама храму гармоніювала з довколишнім краєвидом (найчастіше це поєднання зеленого, коричневого, червоного та синього кольорів) [155]. Особливе вміння китайського архітектора полягало в тому, щоб домогтися природності – такого ефекту, коли при погляді на будівлю в очі впадає передусім «майстерність природи», а не людини. Китайські храми вирізняються простотою, скромністю та невибагливістю, що цілком відповідає філософії даосизму [133].

індивідуальність. Відповідно, і глядачам доводилося вчитися сприймати подібні нюанси. Загалом те, що живописні сувої представляли собою серії символів, сприяло розвитку системи асоціацій у сфері художнього сприйняття, адже прочитання цих символів потребувало багатого асоціативного мислення, яке створювало спільність та цілісність сприйняття розрізнених знаків [206].

Отже, можна зробити висновок, що традиційна художня свідомість Китаю сформована у *символічному значенні мистецтва*. Якщо в європейській традиції визначальна роль належить зміні історичних типів образності у вигляді стильових явищ, зумовлених зміною культурно-історичних та суспільно значущих феноменів, то в мистецтві Китаю зберігається об'єктний тип форми (рослина, комаха, птах, тварина, ландшафт, водне джерело, гірський масив тощо). Ці об'єкти виступають як одухотворені носії духу культури, що зберігаються протягом тривалого часу [235].

Загальновідомо, що символізм пронизує всі аспекти життя в Китаї – від мистецтва й літератури до повсякденних звичаїв, будучи невід'ємною частиною національного менталітету. Рослини, тварини, кольори, числа, імена та навіть сторони світу – усе це несе в собі певне значення й може бути використане для вираження різноманітних ідей та концепцій. Чимало творів мистецтва, як музичних, так і живописних, тісно пов'язані з поетичними образами, філософськими концепціями або історичними подіями. При цьому назва, обрана автором, часто слугує ключем до розуміння цих глибинних змістових шарів. Уже наприкінці періоду династії Чжоу ¹ в Китаї було сформульовано космологічну концепцію, що нерозривно пов'язувала людину та природу. Завдяки цьому той чи інший знак миттєво відсилав до певного аспекту цієї єдності. Саме з цим пов'язана тотальна символізація китайського мистецтва.

¹ Династія Чжоу (周朝) – одна з найтриваліших та найвпливовіших династій в історії Китаю. Її правління тривало приблизно з 1046 року до н.е. по 256 рік до н.е., охоплюючи майже вісім століть. Цей період відіграв ключову роль у формуванні китайської культури, філософії (зокрема конфуціанства та даосизму) і політичних інститутів.

Загальна тенденція до створення змістовних, описових або алюзивних назв залишається однією з характерних рис сучасної музичної культури Китаю. Показово, що у переважній більшості випадків композитори обирають для своїх творів метафоричні назви, відкриті для різноманітних тлумачень. Наведемо кілька прикладів віолончельних композицій, створених у 2020-ті роки:

- «Темний вогонь» (《暗火》 / Dark Fire) для віолончелі та фортепіано (2020) Чжу Кайці (朱凯奇 / Zhu Kaiqi);
- «Сповідь» (《忏悔曲》 / Confession) для віолончелі та фортепіано (2020) А Бу (阿布 / A Bu);
- Концерт для віолончелі з оркестром «Для героїв – для кохання» (《致英雄·致爱情》 / For Heroes – For Love) (2020) Лі Бочаня (李博禅 / Li Bochan);
- «Срібна трава» (《管芒花》 / Silver Grass) для віолончелі та камерного оркестру (2020) Чен Ши-Хуей (陈士惠 / Shih-Hui Chen);
- «Літня струна» (《夏弦》 / Summer String) для віолончелі та фортепіано (2021) Цзян Вейцзя (姜唯佳 / Jiang Weijia);
- «Шизотиповий розлад особистості» (《分裂型人格的人格失调》 / Personality Disorder of Schizotypal) для віолончелі та фортепіано (2021) Сє Яня (谢衍 / Xie Yan);
- «Тайська сцена» (《泰景》 / Thai Scene) для віолончелі та фортепіано (2021) Че Муї (车牧易 / Che Muyi);
- «Хаос у хмарах та горах» (《云山乱》 / Cloud Mountain Disorderly) для віолончелі з оркестром (2021) Цюй Ханя (曲航 / Qu Hang);
- «Спогади про нездійснені сни» (《忆梦残》 / Memories of Incomplete Dreams) для віолончелі та фортепіано (2022) Гао Рана (高然 / Gao Ran);
- «Епідемія III, Місячна тінь» (《疫情三月影》 / Epidemic III, Moonlight

Shadow) для віолончелі та фортепіано (2022) Ван Хайгуана (王海光 / Wang Haiguang);

- «Бій» (《战》 / Fight) для віолончелі та фортепіано (2022) Чжан Сіньюе (张馨月 / Zhang Xinyue);

- Концерт для віолончелі з оркестром «Падаюче листя повертається до коріння» (《寒夜三部曲·落叶归根》 / Falling Leaves Return to the Roots) (2022) Лі Чуньпінга (黎俊平 / Li Chun-ping);

- «Гірські думки» (《山地随想》 / Mountain Thoughts) для віолончелі та фортепіано (2023) Цзян Сяораня (蒋晓然 / Jiang Xiaoran);

- «Буде вільний час – поп'ємо чаю» (《得闲饮茶》 / Tea-drinking at Leisure) для віолончелі та фортепіано (2023) Чжоу Цзяїн (周嘉颖 / Zhou Jiaying);

- «Нова Земля» (《新世界》 / New Earth) для віолончелі та фортепіано (2023) Чжан Юхана (张禹杭 / Zhang Yuhang);

- Концерт для віолончелі з оркестром «Ода річці Янцзи» (《长江颂》 / Ode to the Yangtze River) (2023) Лі Цунцзюня (李从军 / Li Congjun);

- «Місяць ясний, вітер тихий» (《月儿明，风儿静》 / Bright Moon, Calm Wind) для віолончелі та фортепіано (2024) Лю Пена (刘鹏 / Liu Peng).

Аналогічний підхід до творчості демонстрували й композитори минулого століття, обираючи для своїх авторських концепцій лаконічні, проте місткі програмні заголовки. Ретроспективний погляд на історію китайської віолончельної музики підтверджує цю тезу:

- «Мій далекий Нанкін» Op. 49 (《我遥远的南京》 / My Faraway Nanjing) для віолончелі з оркестром (2005) Є Сяогана (叶小纲 / Ye Xiaogang);

- «Гімн Гобі» (《戈壁赋》 / Gobi Canticle) для скрипки та віолончелі (2004) Лян Лея (梁雷 / Lei Liang);

- «За загубленим каменем» (《为一颗遗失的石头》 / For a Lost Stone) для

віолончелі та ударних інструментів (2002) Лян Лея (梁雷 / Lei Liang);

- Концерт для віолончелі з оркестром «Віддзеркалення зниклого часу» (《逝去的时光》 / Reflet d'un temps disparu) (1996) Чень Цігана (陈其钢 / Qigang Chen);

- Концерт для віолончелі з оркестром «Довгий шлях» (《路漫漫》 / Lu Man Man) для віолончелі з оркестром (1990) Гуань Найчжуна (关迺忠 / Guan Naizhong);

- Концерт для віолончелі з оркестром «Поверніть нашу рідну землю» (《还我河山》 / Restore Our Lost Land) (1982) Хуан Сяолуна (黄小龙 / Huang Xiaolong);

- «Поема Китаю» (《中国之诗》 / Poem of China) для віолончелі та фортепіано (1982) Є Сяогана (叶小纲 / Ye Xiaogang);

- «Осінні думки про далекі гори» (《远山的秋思》 / Autumn Thoughts of Distant Mountains) для віолончелі та фортепіано (1980) Чжан Бінсюня (张炳勋 / Zhang Bingxun);

- «Весна в горах Даляншань» (《春到大凉山》 / Spring Comes to Daliang Mountain) для віолончелі та фортепіано (1980) Ван Пейфаня (王培凡 / Wang Peifan);

- «Один камінь здіймає тисячу хвиль» (《一石激起千层浪》 / A Stone Raises a Thousand Waves) для віолончелі соло (1975) Чень Мінчжі (陈铭志 / Chen Mingzhi);

- «Шандандан розквітає червоним» (《山丹丹开花红艳艳》 / Shandandan Blooms in Red) для віолончелі соло (1972) Чень Мінчжі (陈铭志 / Chen Mingzhi);

- Концерт для віолончелі з оркестром «Гада Мейлін» (《嘎达梅林》 / Gada Meilin) (1960) Ван Цяня (王强 / Wang Qiang);

- «Натхнення» (《鼓舞》 / Inspire) для віолончелі та фортепіано (1963) Сан Туна (桑桐 / Sang Tong);
- «Балада про збір чаю» (《采茶谣》 / Ballad of Tea Picking) для віолончелі та фортепіано (1952) Ван Ляньсая (王连三 / Wang Liansan);
- «Осінні роздуми» (《秋思》 / Autumn Thoughts) для віолончелі та фортепіано (1930) Сяо Юмея (萧友梅 / Xiao Youmei).

За кожним зображальним прийомом та елементом у китайській музиці завжди стоїть низка прихованих підтекстів, які можна досягнути лише усвідомивши тонкий і нерозривний зв'язок інтонаційного образу та відображуваного в музиці явища, що ніби закодоване у програмному слові.

Різноманіття образів природи в тематиці китайської віолончельної музики свідчить про виняткове значення цієї сфери в естетичному світогляді композиторів XX–XXI століть. Світ природи в його різноманітних вимірах та образних втіленнях постає в інтонаційному полі сучасної китайської віолончельної музики надзвичайно переконливо та своєрідно. Як у самій тематиці програмних творів, так і в принципах реалізації програмного задуму музичними засобами можна знайти чимало спільного з європейськими традиціями зображення природи (насамперед із романтичними та імпресіоністичними). Проте ці образи збагачуються іншими змістовими підтекстами, що співвідносяться з національною філософсько-естетичною традицією.

Важливо наголосити, що завертаючись до звукозображальних прийомів, композитори уникають прямої ілюстративності. За канонами східного мистецтва, відображення голосів та сил природи в музиці – це не спосіб зробити твір більш легким для сприйняття. Навпаки, пошук звуків, здатних передати неповторність живих образів, вимагає від митця особливої витонченості душі та ювелірної майстерності у звуконаслідування. Прагнучи відтворити сутнісні якості природного феномену, композитори намагаються

досягти максимального узагальнення, адже саме так «народжується справжня виховна сила музичного мистецтва» [155].

Отже, можна зробити загальний висновок, що природа художніх образів у сучасному китайському музичному мистецтві є «предметною». При цьому «моральний підтекст у ній прихований під покровом простих і ясних образів» [155]. Почуття та настрої композитора, передані за допомогою форм природи, попри свою конкретність та візуальну рельєфність, набувають узагальненого змісту, стаючи символами планетарного масштабу. У метафоричній багатозначності втілюється національний образ світу, в основі якого – ідея гармонії людини і природи.

Висновки до розділу 2

Сучасна китайська віолончельна музика є глибоко символічною, що є її фундаментальною рисою, яка впливає із самої специфіки національної культури. В Китаї музика історично ніколи не існувала ізольовано; вона завжди була частиною триєдності: поезія – живопис – музика. Саме цим зумовлений той факт, що китайські автори майже завжди дають своїм п'єсам яскраві назви та наповнюють їх конкретним змістом: музичний твір сприймається як «звукова картина» або «вірш без слів». Величезне значення має також вплив на музичне мистецтво китайської мови та каліграфії, де кожен ієрогліф – це вже символ і образ. Коли композитор дає назву, він апелює до візуального коду, який миттєво викликає у китайського слухача цілий шар асоціацій. Як і тисячу років тому, сьогодні китайським майстрам важливо дати слухачеві «ключ» (назву або програму), щоб той розумів, який саме змістовий ландшафт або філософський текст перед ним розгортається. Саме програмність дозволяє наповнити звук у творах глибоким духовно-етичним змістом.

Таким чином, символи та програма в китайській музиці – це не просто «підказки» для слухача. Це фундамент, який сповнює кожен звук

філософського смислу та зв'язку з історією.

Композитори «Нової хвилі», до яких належать Є Сяоган, Го Веньцзін, Чень І, Чень Ціган, Тан Дун та інші, здійснили справжню революцію, результати якої визначають профіль китайської академічної музики у ХХІ столітті. Їхнє значення неможливо переоцінити, адже саме вони вивели китайське мистецтво з ізоляції на світову арену. До 1980-х років китайська музика була або суворо традиційною, або наслідувала канони соцреалізму. Композитори «п'ятого покоління» першими застосували техніки західного модернізму та авангарду (атональність, серійну техніку, мінімалізм) до китайського музичного матеріалу. Вони довели, що китайська філософія та естетика можуть звучати сучасно. У своїх творах ці митці відійшли від поверхневого цитування фольклору, чому сприяло звернення до давніх релігійно-філософських систем (буддизму, даосизму), а також до давньої національної поезії. Це допомогло Китаю здобути власний «музичний бренд», який сьогодні є впізнаваним у всьому світі.

У ХХІ столітті музика Китаю перестала сприйматися як екзотика. Композитори «Нової хвилі» «легалізували» використання традиційних інструментів (ерху, піпа, гучжен) у складі класичного симфонічного оркестру. Це породило моду на «інструментальний кроссовер», який сьогодні став стандартом у китайському кіно та на концертній естраді.

Го Веньцзін відомий своїм експресивним, театральним стилем, натхненним культурою провінції Сичуань. Композитор майстерно інтегрує елементи традиційної сичуаньської опери у західну традицію. Використовуючи екстремальні регістри та розширені техніки гри на віолончелі, композитор надає інструменту надзвичайної експресивності та драматичної енергії.

Для віолончельних опусів Чень І, у більшості яких приховано особистісну громадянську позицію авторки, характерний унікальний синтез сучасних композиторських технік та музичної стилістики прадавнього

національного фольклору. Чень І радикально розширила технічний арсенал віолончелістів. В її творах віолончель часто імітує звучання традиційних інструментів, авторка впровадила у віолончельну практику специфічні види *glissando*, мікрохроматику та різкі артикуляційні акценти, характерні для пекінської опери.

Естетичні засади віолончельної творчості Є Сяогана будуються на перетині національної філософії, глибокого історичного психологізму та імпресіоністського звукопису. Звертаючись до болісних сторінок минулого Китаю, автор прагне надати сучасну оцінку подіям китайської історії та осмислити трагедію свого народу у найширшому масштабі. Тонкістю психологічного проникнення відзначені опуси, пов'язані з образами природи та темою краси.

Цюй Сяосун – ідеолог тиші. Для нього віолончель – це, насамперед, сакральне джерело живого звуку. На відміну від багатьох сучасників Цюй Сяосун обрав шлях мінімалізму та первісної простоти, прагнучи відтворити у музиці концепцію єдності людини та всесвіту.

Сьогодні представники «п'ятого покоління» посідають ключові посади в музичній ієрархії Китаю (зокрема, Є Сяоган протягом багатьох років очолює Асоціацію музикантів Китаю). Багато з них викладають у Пекіні та Шанхаї, а також у США та Європі. Їхні твори виконуються найкращими оркестрами світу (Берлінським філармонічним, Нью-Йоркським та ін.), що відкрило двері для молодих китайських авторів ХХІ століття. Вони виховали «шосте» та «сьоме» покоління композиторів, представлене іменами Цянь Ляна, Цянь Ці, Фан Дунціна, Ван Фейнань, Фу Фанцзе, Цзя Яо, Цзоу Сянпіна, Чжу Шируя та інших, які зараз активно працюють у сферах електроакустики, мультимедіа та комп'ютерної музики, спираючись на фундамент, закладений їхніми вчителями.

Творчість знаменитих випускників Центральної консерваторії 1978 року, що стали обличчям китайського авангарду ХХ століття, сьогодні є важливим

інструментом культурної дипломатії країни. Церемонії відкриття Олімпійських ігор (Пекін 2008 та 2022) супроводжувалися музикою цих композиторів, що продемонструвало світу образ сучасного, відкритого, але вірного традиціям Китаю. Без «п'ятого покоління» сучасна китайська музика залишилася б або в межах вузьконаціонального фольклору, або перетворилася на сліпе копіювання західних зразків. Чень І, Чжоу Лун, Тан Дун, Го Веньцзін, Є Сяоган, Цюй Сяосун, Чень Ціган та їхні сучасники створили «третій шлях», який зробив Піднебесну однією з провідних музичних держав у ХХІ столітті.

РОЗДІЛ 3

СИНТЕЗ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ ТА ЄВРОПЕЙСЬКИХ НОВАЦІЙ ЯК МАГІСТРАЛЬНИЙ НАПРЯМОК ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ МЕЖІ ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ

3.1. Програмні вектори у віолончельній музиці Тан Дуна

Як уже зазначалося, революційний прорив композиторів «Нової хвилі», здійснений у 1980-х роках (переважно випускниками легендарного «Класу 77/78» Центральної консерваторії Пекіна), полягав у докорінній зміні парадигми. Композитори не просто почали писати «іншу музику» – вони повністю переглянули взаємини між китайською традицією, західними технологіями та особистісним самовираженням. Уперше за десятиліття музика стала індивідуальним висловлюванням. Тан Дун, Чень Ціган, Чжоу Лун, Є Сяоган, Чень І, Го Веньцзін, Цюй Сяосун, а також багато представників інших видів мистецтв звернулися до екзистенційних питань та абстрактних філософських концепцій, що було нечуваною зухвалістю після Культурної революції.

Вони перестали сприймати західну музику як зразок для наслідування – композитори 1980-х років «підірвали» ці техніки, аби висловити китайську ідентичність. Для молоді «п'ятого покоління» опанування європейського авангарду перетворилося на «мову свободи» – західні техніки (додекафонія, серіалізм, мінімалізм, алеаторика) сприймалися як інструменти звільнення від старих канонів. Якщо раніше «китайський стиль» в академічній музиці означав просту гармонізацію народної мелодії західноєвропейськими акордами, то «Нова хвиля» відмовилася від прямих цитат. Розпочався процес активного деконструювання традиції: автори використовували тембри китайських інструментів (піпа, ерху) як сонорний ресурс (шуми, щиглики,

незвичні співзвуччя); впроваджували принципи китайської філософії (І-Цзин, буддизм) в середину самої структури музичного твору, не обмежуючись загальною назвою. Композитори «Нової хвилі» розширили саме поняття музики. До тканини творів увійшли звуки природи та побуту: плескіт води, шелест паперу, удари каміння (органічна музика Тан Дуна). Вони показали, що китайська музична традиція – це не лише мелодія та пентатоніка, але й унікальний тембр і тиша.

Ідея глобального синтезу культур є центральною у творчості одного з найвідоміших і найвпливовіших музикантів сучасності – китайсько-американського композитора Тан Дуна (譚盾 / Tan Dun)¹. Його творчість здобула визнання не лише в Китаї, але й на міжнародній арені. Тан Дун є лауреатом багатьох престижних нагород, зокрема, його опуси були відзначені на таких конкурсах, як Dresden International Weber Chamber Music Composition Competition (1983), The Eugene McDermott Award in the Arts (1994), The Glenn Gould Protégé prize (1996), Musikpreis der Stadt Duisburg (2005), Bach Prize of the Free and Hanseatic City of Hamburg (2011) та інших.

У 2003 році Тан Дун був удостоєний звання «Композитор року» (The Best Composer of the Year), що визначався Американським товариством композиторів, авторів і видавців (American Music Association), а також композитор був включений до списку «Десять китайців, які вплинули на світ у 2006 році» за версією десяти провідних світових китайських ЗМІ (проект “You Bring Charm to the World Award”).

У 2017 році Тан Дун отримав «Золотого лева» (Golden Lion Lifetime Achievement Award) на Венеціанській бієнале (Venice Biennial). 2022 року на 50-му Стамбульському міжнародному музичному фестивалі (50th Istanbul

¹ В англійській транскрипції ім'я китайського композитора вимовляється без м'яких знаків, тоді як у китайській вимові закінчення пом'якшуються, тому це ім'я може фігурувати у двох варіантах: як Тан Дун і як Тань Дунь. У даній роботі використовується англійська транскрипція імені (Тан Дун).

International Music Festival) був удостоєний премії «За життєві досягнення» (Lifetime Achievement Award).

Композиторську та диригентську роботу Тан Дун успішно поєднує з педагогікою та просвітництвом. Від 2019 року музикант обіймає посаду декана у Консерваторії музики Бард-коледжу в США (Bard College Conservatory of Music); у вересні того ж року Тан Дунь підписав угоду про співпрацю з компанією Hunan TV & Broadcast Intermediary Co., Ltd., за якою ця компанія отримала ексклюзивні права на розвиток його художньої діяльності, освітньої практики та благодійних проектів у регіоні Великого Китаю.

22 березня 2013 року Тан Дун став Послом Доброї волі ЮНЕСКО (UNESCO's Goodwill Ambassador) на знак визнання його внеску у збереження культурної спадщини та захисту водних ресурсів (повторне призначення відбулося у 2015 році). У грудні 2022 року композитор був призначений «Послом з просування культури» Гонконгу (Hong Kong's Ambassador for Cultural Promotion).

Творча діяльність Тан Дуна як директора міжнародних програм під егідою Пекінського центру передових інновацій у сфері китайської музики (Beijing Advanced Innovation Center for Chinese Music) та Посла Доброї волі ЮНЕСКО охоплює найрізноманітніші сфери. Музикант неодноразово ініціював гастролі китайськими містами Mahler Chamber Orchestra та Japan's NHK Symphony Orchestra. Зокрема, у сезоні 2025–2026 рр. Тан Дун очолював турне NDR Radiophilharmonie по п'яти містах Німеччини, а також брав участь у виступах з London Symphony Orchestra. Композитор диригував найшановнішими оркестрами світу, включаючи Royal Concertgebouw Orchestra, Philadelphia Orchestra, Metropolitan Opera Orchestra, Orchestre National de France, BBC Symphony Orchestra, Filarmonica della Scala, Sydney Symphony Orchestra та інші.

Працездатність китайського композитора захоплює. У творчому

доробку Тан Дуна 6 опер, 14 симфоній, близько 30 концертних творів для солістів з оркестром, безліч хорових та камерних творів, масштабні мультимедійні проєкти. Тан Дун дуже мобільний, легко відгукується на замовлення і, як будь-який митець, не залишається осторонь подій у світі – він написав музику для багатьох великих заходів: урочисте відкриття найбільшого у світі Шанхайського Диснейленду (上海迪士尼乐园 / Shanghai Disneyland) у 2016 році, возз'єднання Гонконгу з Китаєм – «Симфонія 1997: Небо. Земля. Людство» (交响曲 1997: 天·地·人 / Symphony 1997: Heaven, Earth, Mankind); початок нового тисячоліття – Симфонія «2000 сьогодні: Світова симфонія для нового тисячоліття» (2000 今天: 新世纪的世界交响曲 / 2000 Today: A World Symphony for the New Millennium). У 2000 році Тан Дун брав участь у колективному міжнародному проєкті творів на тему бахівських «Страстей» – «Страсті за Марком 2000» (受难曲 2000 / Water Passion After St. Matthew), замовленому Бахівською академією в Штутгарті (Internationale Bachakademie Stuttgart). Серед останніх прем'єр Тан Дуна 2020 року – «Пагода звуків: Дванадцять гонгів Уханя» (声音宝塔: 武汉十二锣 / Sound Pagoda: The Twelve Gongs of Wuhan) з використанням традиційних ударних інструментів – гонгів та уханьського там-тама на підтримку боротьби з Covid-19 та в пам'ять про постраждалих. У межах святкування Всесвітнього дня навколишнього середовища ЮНЕСКО 5 червня 2020 року, на тлі поточної пандемії та зростаючого занепокоєння з приводу зміни клімату, 34 радіоканали ЄМС (European Broadcasting Union) із 29 країн об'єднали свої сили для трансляції програми, присвяченої природі та стихійним лихам. На цьому заході відбулася прем'єра нової версії твору Тан Дуна «Молитва та благословення» (祈祷与祝福 / Prayer and Blessing), написаного у зв'язку з поширенням Covid-19.

Музика Тан Дуна звучить у культових повнометражних фільмах «Нанкінська різанина» (《南京 1937》 / Don't Cry, Nanking, 1995, режисер У

Цзіню (吴子牛 / Wu Ziniu), «Той, що впав» (Fallen, 1998, режисер Г. Гобліт (Gregory Hoblit), «Герой» (《英雄》 / Hero, 2002, режисер Чжан Імоу (张艺谋 / Zhang Yimou), «Банкет» (《夜宴》 / The Banquet, 2006, режисер Фен Сяоган (冯小刚 / Feng Xiaogang). Однак міжнародне визнання маестро здобув після виходу у 2000 році на екрани фільму режисера Енга Лі (李安 / Ang Lee) «Тигр, що підкрадається, Дракон, що зачаївся» (《卧虎藏龙》 / Crouching Tiger, Hidden Dragon). За найкращу оригінальну музику фільм отримав премію *Academy Award for Best Original Score*, *Hong Kong Film Award for Best Original Score*, а також *BAFTA Award for Best Original Score*¹. За словами самого композитора, музика до фільму побудувала міст між східною та західною культурами, емоціями та вчинками, а також високою та масовою культурою, розпочавши новий шлях мультикультурної інтеграції: «Це ще раз доводить, що глибока спадщина китайської культури є джерелом мого творчого натхнення <...>. «Тигр, що підкрадається» – це підтвердження та заохочення моїх багаторічних спроб <...> [130]. «Моя музика – це мрія без кордонів, – сказав композитор на урочистій промові під час церемонії вручення Academy Awards. – Сьогодні ввечері, разом з вами, я бачу, як долаються кордони» [97].

На матеріалі музики до фільму Тан Дун створив згодом однойменний циклічний твір для віолончелі з оркестром². Саме режисер Енг Лі (Ang Lee)

¹ Фільм «Тигр, що підкрадається, Дракон, що зачаївся» здобув понад 40 нагород і був номінований на 10 премій «Оскар» у 2001 році. Стрічка виграла у номінаціях «Найкращий фільм іноземною мовою», «Найкращий художник-постановник», «Найкращий оригінальний саундтрек» та «Найкраща операторська робота», отримавши на той час найбільшу кількість номінацій для неангломовного фільму. Сценарій фільму «Тигр, що підкрадається, Дракон, що зачаївся» заснований на однойменному китайському романі, що вийшов у 1941–1942 роках Ван Дулу (王度庐 / Wang Dulu). Дія фільму відбувається у XVIII столітті, за часів династії Цін. Поєднуючи історію кохання та пригод, історія обертається навколо боротьби за володіння могутнім мечем під назвою «Зелена доля». Стрічка «Тигр, що підкрадається, Дракон, що зачаївся» вважається однією з найкращих, знятих у жанрі уся (武俠 / Wuxia).

² Друга версія концерту написана для китайського традиційного інструменту ерху була створена за рік.

запропонував композитору переробити музику до своєї стрічки на віолончельний концерт та навіть зняти спеціальний фільм для супроводу концерту: «Справедливість вимагає взаємності: ти написав музику до мого фільму, а тепер я створю фільм під твій концерт!», – сказав режисер [122]. Світова прем'єра «Crouching Tiger, Hidden Dragon» відбулася 28 вересня 2000 року в Лондоні під орудою автора за участі Йо-Йо Ма як соліста. Виступ супроводжувався відеопрезентацією, створеною на основі кадрів, знятих під час зйомок.

Віолончельний концерт Тан Дуна складається з шести частин, об'єднаних сольними каденціями: 1. Crouching Tiger, Hidden Dragon (Тигр, що підкрадається, Дракон, що зачаївся); 2. The Eternal Vow (Вічна клятва); 3. To the South (На південь); 4. Farewell (Прощання); 5. Silk Road (Шовковий шлях); 6. To the Southwest (На південний захід). «Музика Тан Дуна – це життєво важливе вираження незалежності від тягара китайської історії та впевненості в собі серед сучасних потрясінь», – переконаний Тору Такеміцу. – Яскрава присутність Сходу та Заходу в ньому створила унікальний звуковий світ, завжди особистий, завжди автентичний. Кожна частина музики Тан Дуна жорстока, як вибух людської крові, але водночас сповнена грації, голос душі. Я вважаю, що він один із найвидатніших композиторів сучасності» [123].

Міжнародний успіх музики Тан Дуна до фільму «Тигр, що підкрадається, Дракон, що зачаївся» обумовлений вкрай самобутнім поєднанням елементів західної оркестрової музики до фільмів та мови традиційної музики рідного для композитора Китаю.

Як композитор-авангардист, Тан Дун переконаний, що єдиний спосіб успадкувати традицію – це знову «грати» у традицію за допомогою постійних інновацій, дозволяючи традиції запалити сучасний духовний світ і зробити її двигуном інновацій. Ідею синтезу Сходу та Заходу, що охоплює всю світову музичну культуру та підкріплюється релігійно-філософським світоглядом, Тан Дун розвиває протягом усього творчого шляху, починаючи від ранніх

своїх композицій, написаних ще за період навчання в Центральній консерваторії Пекіна: фортепіанний цикл «Вісім спогадів в акварелі» (《八首水彩画的回忆》 / Eight Memories in Watercolor), «Симфонія у двох частинах» (《两乐章交响曲》 / Symphony in Two Movements). У річищі цієї генеральної ідеї Тан Дун створює концептуальні інноваційні художні формати, які включають звук, видовище, розповідь, театр і ритуал. Вони об'єднують групи творів і суперцикли, що реалізуються за лінією нового синтезу. Такими є його задуми оновлення класичних західноєвропейських жанрів потенціалом традиційної китайської музичної культури: сюжетні мотиви, інтонаційні та ладові особливості старовинного фольклору китайських провінцій, тембри національних інструментів та органічних матеріалів, стилістика вокального інтонування пекінської опери тощо. При цьому Тан Дун активно використовує сучасні мультимедійні та електронні інтернет-технології. До числа мультимедійних творів належать чотири композиції «Оркестровий театр I–IV» (《乐队剧场 I–IV》 / Orchestral Theatre I–IV, 1990–1999), «Водний концерт» (《水乐》 / Water Concerto, 1998), «Паперовий концерт» (《纸乐》 / Paper Concerto, 2003), «Земляний концерт» (《陶乐》 / Earth Concerto, 2009) та інші твори.

Серед масштабних концептуальних проєктів особливе місце посідає *Концерт для віолончелі, мультимедіа та оркестру «Карта»* (《地图》 / The Map, 2002)¹. Цей твір настільки оригінальний, що він й досі не перестає дивувати західного слухача, залишаючись уже понад двадцять років у фокусі уваги виконавців і музикознавців. «Карта» стала справжньою «візитівкою» композитора, оскільки з максимальною виразністю реалізує його естетичне та творче кредо: писати музику, яка відтворює атмосферу стародавнього Китаю,

¹ Повна назва твору: «Карта – у пошуках втраченого коріння (десять записів із щоденника західного Хунаня)» (《地图——寻回消失中的根籟 (湘西日记十篇)》 / The Map: Retrieving Lost Roots (Tenn Diary Entries from Western Hunan)).

але залишається сучасною, музику, яка зливається зі звуками природи рідної країни, але їй не чужі новації авангарду; музику, яка перебуває в гармонії з традиціями свого народу, але водночас близька людям західної культури. Експеримент і традиція, академічне та популярне мистецтво об'єднуються в нову якість самобутнього авторського стилю композитора без колажних зіткнень та контрастних ефектів – усе зливається так органічно, ніби елементи східної та західної культур завжди існували разом.

«Карта» – це мультимедійний концерт для віолончелі, відео та оркестру, який базується на оригінальних звукових та графічних матеріалах, зібраних Тан Дунем під час його двох поїздок у 1999 та 2001 роках. Центральне місце у творі посідають матеріали польових зйомок народних обрядів провінції Хунань (湖南 / Hunan), на яких зафіксовано фольклор окремих етнічних груп Китаю. Серед традицій народностей Мяо (苗族 / Miao), Туцзя (土家族 / Tujia) та Дун (侗族 / Dong) зафіксовані ритуальний плач наречених, давня кам'яна перкусія, танці з бамбуковими палицями, а також унікальна «мова свисту» та спів без слів.

Тан Дун пояснює натхнення для свого концерту для віолончелі «Карта» випадковою зустріччю, яка перегорнула всі його уявлення про минуле, історію, час та цінність життя. Ще за часів свого студентства у Центральній консерваторії, за п'ять років до того, як у 1981 році вирушити з Пекіна до Нью-Йорка, композитор поїхав до свого рідного міста у західному Хунані, щоб зібрати народну музику. «Коли я прибув до села Туцзя, – пригадував Тан Дун, – я зустрів “кам'яного чоловіка”, який зіграв свою кам'яну музику на дуже давньому кам'яному барабані. У 8 позиціях, згідно з І Цзін, та з шаманським вокалом він розмовляв із вітром, хмарами та листям; він розмовляв із майбутнім та минулим. У той момент я відчув, що він сам був “картою”. Тоді я запитав його: “Чи можу я колись повернутися, щоб записати твій виступ та вивчати музику з тобою?”. Роками я не знаходив можливості повернутися, аж поки за двадцять років не почав цей твір для Йо-Йо Ма та

Бостонського симфонічного оркестру. Взимку 1999 року я повернувся; жителі села Туцзя зустріли мене теплою чайною церемонією та сказали: “Хтось пішов, чай охолонув” – “кам’яний чоловік” пішов зі старою музикою, яку ніхто більше не знає”. Я покинув село з порожнечою...» [227].

За власним визнанням композитора, його найбільшим бажанням було віднайти спосіб зберегти те, що вмирає: «Сьогодні давні культурні традиції зникають щодня, всюди <...>. Але якщо митці приймуть минуле та майбутнє у своїх серцях, дива стануть реальністю <...>. Люди завжди кажуть, що людське життя скінченне, але ми забуваємо, що оновлення культур та переосмислення традицій може нескінченно продовжити людське життя» [227].

У «Карті» документальні кадри повністю визначають структуру та драматургію кожної частини. Тан Дун зберігає автентичний матеріал у незмінному вигляді на відеоекрані, поєднуючи народний спів та гру на традиційних інструментах із партитурою симфонічного оркестру, що звучить у реальному часі. Віолончель (соліст) вступає у прямий діалог із людьми на екрані. Музиканти оркестру часто відкладають інструменти й починають плескати в долоні, співати або використовувати каміння, повторюючи дії сільських мешканців. Тан Дун визначив жанр своєї композиції як мультимедійний *concerto grosso*: «Я хотів знайти контрапункт між різними медіа, різними часовими просторами та різними культурами. Структури та музичні фактури призначені для створення антифонної музики шляхом протиставлення віолончелі соло та відео, оркестру та відео, соло та ансамблю, тексту та звуку, а також багатоканального відео та живої гри каменю. Метафорично оркестр стає природою, соліст символізує людей, а відео – традицію»¹. Такого роду відеоцитування видається абсолютно новим методом

¹ Tan Dun [2003] *The Map: A Multimedia Event in Rural China. An Anthology of Cello, Video and Orchestra* [DVD Booklet / Program Notes]. New York : G. Schirmer, 2003 [Тан Дун [2003] *Карта: Мультимедійна подія в сільському Китаї. Антологія для віолончелі, відео та*

роботи з первісним матеріалом, що відтворюється у всій повноті своїх складових (з автентичним звуком, тембром, манерою співу або гри на традиційному інструменті) ¹.

Концерт Тан Дуна складається з дев'яти розділів, що органічно переходять один в інший. Характер музики кожного з них визначається особливостями того старовинного ритуалу, який домінує в даний момент на екрані. Кожен розділ має свій символічний зміст:

1 *Ghost Dance and Cry singing* (Танець духів та спів-плач) – традиція Нью (шаманські ритуали);

2 *Blowing Leaf* (Листок, що свистить) – гра на деревному листку як на інструменті;

3 *Daliuzi* (Далюцзі) – ансамбль мідних тарілок народу Туцзя;

4 *Miao Suona* (Мяоська сона) – традиційний китайський гобой (сона);

5 *Feige (Antiphonal Singing)* (Фейге, антифонний спів) – буквально, «летуча пісня»;

6 *Interlude: Mapping and Portrait* (Інтерлюдія: Складання карти та портрета) – монолог автора про джерела твору;

7 *Stone Drums* (Кам'яні барабани) – ритмічна гра на каміннях та перкусії;

8 *Tongue Singing* (Спів язиком) – унікальна вокальна техніка без слів;

9 *Lusheng* (Лушен) – очеретяний губний орган.

Перша частина – *Ghost Dance and Cry singing* – базується на двох різних етнографічних шарах: танець духів (Нью / 雉 / Nuo) – давній шаманський обряд екзорцизму (танцюристи в масках імітують рухи духів, щоб очистити простір, у музиці це втілюється через жорсткий, «первісний» ритм) та Спів-

оркестру. Анотація до DVD / Програмні нотатки. Нью-Йорк: G. Schirmer, 2003].

¹ Композитор детально перераховує технічне забезпечення в партитурі: два мікрофони (для віолончелі соло та ударника, який грає на камінні); два гучномовці та дві звукові стереосистеми. Відео-обладнання включає чотири мультисистемні DVD-програвачі, чотири відео-проектори, чотири відео-канали, що проєктуються на два паперові екрани, мікшер та ін. Важливого значення набуває просторове розміщення оркестру, відео-екранів та соліста, вказане на схемі в партитурі.

плач (Куцзя / 哭嫁 / Kujiā) – традиція «весільного плачу» (на відео ми бачимо жінку, яка виконує ритуальне голосіння, це не просто сум, а форма соціального етикету та глибока психологічна сповідь). У цій частині віолончель бере на себе роль «людини-перекладача»: соліст вступає в діалог із жінкою на екрані; це вимагає від виконавця неймовірної ритмічної гнучкості, адже він повинен «дихати» разом із героїнею відеозапису. В партії віолончелі композитор широко використовує *glissando* та мікрохроматику, щоб відтворити інтонації людського голосу, що плаче.

В основі другого розділу – *Blowing Leaf* – лежить стародавня техніка гри на звичайному деревному листку – це традиційне мистецтво народностей Мяо та Туцзя у провінції Хунань. Листок – це найпростіший, «екологічний» інструмент; у культурі Китаю гра на листях часто асоціюється з любовним закликком, спілкуванням із природою або вираженням глибокої туги. На екрані ми бачимо старого майстра, який затискає листок між губами та пальцями, видобуваючи високі, подібні до пташиного співу звуки. Цей розділ побудований як вільний антифон між відеозаписом та солюючою віолончеллю.

Третій розділ концерту має назву *Daliuzi* та переносить слухача від медитативності до стихії народного інструментального ансамблю. «Далюцзі» – називають «китайським джазом» або «симфонією міді». Зазвичай це набір мідних тарілок різних розмірів, гонгів та барабанів. Музика базується на неймовірно складній перехресній ритміці та імітації звуків природи (спів птахів, шум води) суто ударними інструментами. На екрані глядач бачить ансамбль народних музикантів, які із віртуозною швидкістю та артистизмом грають на тарілках, створюючи складний ритмічний малюнок. У цьому розділі Тан Дун радикально переосмислює функцію віолончелі, яка перетворюється на учасника перкусійної групи. До того ж композитор використовує велику групу перкусії в оркестрі (цимбали, гонги), щоб розширити звучання того, що ми чуємо на відео. Оркестр стає ніби «акустичним дзеркалом» для ансамблю Туцзя.

Четверта частина – *Miao Suona* – присвячена одному з найколеритніших етносів Китаю – народу Мяо, для якого традиційний інструмент сона є невід’ємною частиною свят, весіль та ритуалів. На екрані ми бачимо ансамбль музикантів Мяо, який грає на сонах. Їхнє виконання вирізняється високою експресією, використанням мікрохроматичних підтяжок та характерним фольклорним драйвом. У цьому розділі композитор використовує струнний оркестр як «резонатор»: оркестр грає довгі, насичені дисонансами акорди, які створюють ефект луни в горах, де живуть Мяо, а віолончеліст вступає в імітаційну гру, намагаючись відтворити гострі форшлаги та специфічні «крики» сони. Це підкреслює незвичайний тембр народних інструментів, роблячи його ще більш виразним.

П’ята частина – *Feige (Antiphonal Singing)* – це лірична кульмінація циклу. Термін Feige (飞歌) буквально перекладається як «пісня, що летить» – це унікальний жанр народності Мяо. Оскільки цей народ живе у гірській місцевості, їхні традиційні пісні призначені для виконання на великій відстані – з однієї вершини гори на іншу. Вони мають надзвичайно високу теситуру, довгі розпиви та потужну подачу звуку, щоб голос міг «долетіти» до адресата. На відео ми бачимо дівчину, яка співає тужливу, але неймовірно світлу пісню, звернену до коханого. Музична композиція побудована за принципом луни: віолончеліст ніби «підхоплює» останню ноту співачки з відео і продовжує її, створюючи безперервну лінію ліричного висловлювання. В оркестрі струнні та духові інструменти створюють прозоре, «повітряне» тло, яке імітує відлуння в горах. Виникає відчуття величезного відкритого простору.

У шостій частині – *Interlude: Mapping and Portrait* – автор на мить зупиняє музичний потік, щоб звернутися до слухача безпосередньо. На екрані з’являється сам Тан Дун, глядач бачить, як він спілкується з народними майстрами, записує їхній спів, робить замітки. Композитор розповідає (через текст або субтитри на відео) про історію створення «Карти». Соліст у цій частині відіграє роль «авторського голосу». Його партія нагадує роздуми або

коментарі до того, що відбувається на екрані. Це більше не діалог із фольклорним персонажем, а внутрішній монолог митця.

Сьома частина концерту – *Stone Drums* – це один із найбільш вражаючих розділів твору з точки зору концепції «органічної музики» Тан Дуна, де звичайне каміння стає сакральним музичним інструментом. На відео ми бачимо народних майстрів, які використовують річкову гальку та великі кам'яні брили як ударні інструменти. Вони вдаряють ними один об одного або по поверхні води. Згідно китайській філософії, камінь – це голос землі, символ вічності та незмінності. На думку Тан Дуна звук каменю є найдавнішим музичним звуком людства.

У цій частині концерту віолончеліст стикається з найбільш радикальними прийомами гри: Тан Дун вимагає від соліста відтворити «сухий» і «твердий» тембр каменю, подібний ефект досягається через специфічне *pizzicato* та удари по корпусу інструмента (використовується прийом *battuto* (удари смичком або долонею по струнах) та гра *col legno tratto* (деревом смичка по струні), що створює скрегіт, подібний до тертя каменів. Партія соліста стає частиною загального перкусійного ансамблю. Вона насичена складними синкопованими ритмами, які мають ідеально збігатися з ударами каменів на відео. Водночас духові та струнні інструменти оркестру створюють «гул», що імітує відлуння в горах – виникає потужна звукова хвиля, яка фізично відчувається слухачами. У такий спосіб автор відсилає до ритуалів провінції Хунань, де каміння використовувалося для заклик дощу або спілкування з духами гір.

Восьма частина – *Tongue Singing* – присвячена феномену співу язиком. Це, мабуть, найбільш екзотичний та технічно незвичайний розділ твору, де Тан Дун досліджує межі артикуляції – як людської, так і інструментальної. На відео ми бачимо ансамбль дівчат народності, які виконують надзвичайно швидкі, ритмічні звуки, використовуючи лише язик та дихання. Це не спів у класичному розумінні, а скоріше вокальна перкусія – звуки нагадують

щебетання птахів, цокання або швидке лопотіння. Ця стародавня традиція часто використовувалася як форма розваги або таємна мова спілкування між жінками. Для композитора подібна мова виступає як символ «первісного тексту» – музики, яка існувала ще до появи слів і зрозумілих мов. У цій частині віолончеліст має продемонструвати неймовірну техніку правої та лівої рук, щоб стати «двійником» співачок на екрані: швидке *spiccato* та *ricochet* (соліст використовує стрибаючі штрихи смичка, щоб відтворити дрібну, «іскристу» ритміку язика); до того ж Тан Дун часто застосовує піцкато лівою рукою паралельно з грою смичком, що створює ефект багатоголосся та імітує груповий спів дівчат.

Дев'ята частина мультимедійного концерту «Карта» – *Lusheng* – грандіозний фінал, у якому Тан Дун об'єднує всі культурні шари твору в єдине урочисте ціле. Лушен з його густим та насиченим звуком – символічне «серце» музичної культури народностей Мяо, Дун та Шуй. Завдяки побудові із бамбукових трубок із язичками всередині та великим розтрубом його звук нагадує орган або волинку. На екрані з'являється великий ансамбль музикантів із лушенами. Вони не просто грають, а рухаються в ритмі музики, створюючи потужну візуальну та звукову енергію. Гра на лушені – це завжди колективна дія. У ньому поєднуються музика, танець та ритуал. Для Тан Дуна цей інструмент уособлює стихійну силу життя та єдність народу. Тепер віолончель не імітує плач чи свист, вона стає частиною великого гімну. В оркестрі Тан Дун використовує яскраві темброві поєднання – мідні духові, що імітують потужність лушена, та активну перкусію. Музична тканина буквально «промальовує» карту звуків Хунані. «У кожного місця є свої унікальні пісні; це карта звуку <...> – переконаний Тан Дун. – Я був в Австралії, де аборигени та маорі Нової Зеландії поділяють звичай, подібний до нашого етнічного народу Яо – знаходити напрямок за звуком. Звичай використовувати пісню для навігації та пошуку шляху був у всіх стародавніх народів; він, мабуть, існував мільйони років до появи карт. У кожному місці є

різні пісні; вам потрібно лише почути певну пісню, щоб знати, де ви знаходитесь – це звукова карта. Для мене, чим сучаснішим стає суспільство, тим більше нам потрібно повернутися до простоти, відчутти цінність життя первісним способом <...>. Тепер я можу заплющити очі та визначити кожен куточок західного Хунаня за звуком. Слухаючи ці звуки, я можу знайти дорогу додому» [166].

Музика Тан Дуна генетично пов'язана з китайською традиційною культурою, для якої звук є невіддільним від жесту, малюнка та слова, тому без програми (у якій би формі вона не була представлена) твір ніби «втрачає» свою візуальну та поетичну опору. Важливо підкреслити, що, даючи назву своїм творам, композитор запрошує глядача не просто слухати, а «входити» у певний простір. «Подієвість» будь-якого концерту Тан Дуна передбачає зміну світу, його поліпшення та оновлення – тобто щось споріднене з ритуальним перетворенням. А програма задає «правила» цього ритуалу.

Суть програмності Тан Дуна укорінена в китайській філософії, згідно з якою Людина і Небо становлять єдине ціле (концепція 天人合一 / Unity of Heaven and Humanity). Поняття 天人合一 є фундаментом усієї китайської філософії (конфуціанства, даосизму та буддизму). У певному сенсі за допомогою програми композитор ніби «стирає» межу між суб'єктом (виконавцем) та об'єктом (стихією або історією). У своїй творчості Тан Дун прагне «відтворити» сам процес природної або сакральної дії. Композитор запровадив поняття «органічної музики», де об'єктом програми стають самі матеріали: вода, папір, каміння, кераміка. У цих творах програма будується на життєвому циклі матеріалу: від тиші до звуку, від творення до руйнування (наприклад, коли наприкінці концерту рвуть папір). Звук тут не «символізує» щось, він сам є цим «чимось». Тан Дун часто використовує імпровізаційні елементи та алеаторику – він дає звуку «статися». В його музиці пауза – це простір, де звучить саме «Небо» (порожнеча). Музикант не перериває музику тишею, він дозволяє тиші стати частиною музики. Це відображає даоську ідею

про те, що «найвеличніший звук майже не чутний» [168]. Джон Кейдж відмічав особливе відчуття природності, притаманне музиці композитора: «У музиці Тан Дуна чітко присутні звуки природи, якими ми оточені, але до яких ми занадто довго не прислухалися. У сучасному світі, де Схід і Захід стають одним цілим і ділять спільний дім, музика Тан Дуна – це саме те, що нам потрібно» [209].

Специфіка розуміння принципу програмності у творчості Тан Дуна полягає в тому, що композитор переносить її з царини сюжетної оповіді до сфери філософського роздуму, обряду та антропологічного дослідження. Часто засобами програми музикант прагне зафіксувати реальність, що зникає. Специфіка його зрілих робіт (таких як віолончельний концерт «Карта» або «Ню-шу») ¹ полягає в тому, що програма стає ніби «науковим документом». Програма тут – це реальна карта місцевості або мова, що зникає. Тан Дун не вигадує сюжет, він бере існуючий культурний артефакт (наприклад, таємну жіночу писемність або «кам'яну музику») і вибудовує навколо нього симфонічну структуру. Це – «програмність-свідчення». «Люди завжди кажуть, що людське життя скінченне, – говорив Тан Дун, – але ми забуваємо, що оновлення культур та переосмислення традицій може нескінченно продовжити людське життя» [227].

«Під час проведення польової роботи ми записували процес на відео, – описував свій творчий процес композитор, – а потім використовували це відео для живого діалогу з моїми симфонічними композиціями на концерті,

¹ «Ню-шу: Таємні пісні жінок» (《女书》 / Nu Shu: The Secret Songs of Women) – це мультимедійна симфонія Тан Дуна для 13 відео-епізодів, арфи соло та оркестру, написана у 2013 році. Ню-шу – єдина у світі система письма, створена виключно жінками й для жінок. Вона виникла в провінції Хунань. Чоловіки не могли її читати й часто навіть не знали про її існування. Жінки використовували цей шифр, щоб записувати свої страждання, надії та підтримувати «сестринство» в суспільстві, де вони були позбавлені прав та освіти. Тан Дун провів кілька років у подорожах селами, щоб знайти останніх носіїв цієї мови, що вмирає. Він зняв 13 короткометражних фільмів, які стали візуальною основою твору. На екранах глядач бачить не лише саме письмо, але й ритуали: прання білизни біля річки, весілля, плетіння візерунків і, головне, – спів. Жіноча писемність Ню-шу, що охоплює каліграфію, вишивку та пісні, визнана нематеріальною спадщиною ЮНЕСКО.

руйнуючи бар'єри часу та простору. Тепер прийшла черга наступної частини моєї «Карти» – це гастролі по Китаю – Шанхай, Ченду, Шеньчжень, Гонконг та Пекін. Її слід розглядати як продовження оригінальної «Карти». Щоразу, коли «Карта» переходить у нове місце, вона розширює свої межі <...>. Китайські та світові турне “Карти” <...> нестимуть надію на те, що кожен зможе знайти дорогу додому серед плутанини сучасного суспільства, шлях, яким ніколи раніше не ступали. За рік з моменту створення “Карту” виконали сорок чи п'ятдесят симфонічних оркестрів по всьому світу; це візуальний та слуховий землетрус, культурний землетрус» [166].

У широкому сенсі програмна музика для Тан Дуна – це спосіб подолати відчуженість сучасної людини від природи та повернути все живе у стан первісної гармонії. «Де наше коріння? – задавався питанням композитор в одному зі своїх інтерв'ю. – У цю високотехнологічну епоху людська взаємодія через мову, звук, зоровий контакт і фізичний контакт стає дедалі рідкіснішою, що робить її ще ціннішою. Тому моя місія – продовжувати вести цей облік. Наше покоління з часом зникне, але зображення, які ми збережемо, і музика, яку я складаю, залишаться. Через століття люди все ще зможуть грати “Карту”, використовуючи мої композиції, вступаючи в музичний діалог з народними співаками західного Хунаню через зображення, які ми зберегли. Уявіть, яка це буде “карта”! Яка це буде “подорож додому”!» [166].

3.2. Семантика віолончелі в інструментальній творчості Чень Цігана

Музика Чень Цігана (陈其钢 / Chen Qigang) – останнього учня Олів'є Мессіана та одного з найбільш оригінальних сучасних композиторів – вписується в багату вікову традицію творчого діалогу Китаю та Франції, що активізувався в останнє десятиліття XX – на початку XXI століття. Творчість Чень Цігана стала мостом між традиційною китайською естетикою та європейським авангардом. Композитор сам називає себе китайським деревом, пересадженим на французький ґрунт [161]: йому вдалося увібрати французькі

музичні традиції, зберігши при цьому зв'язок із китайським національним корінням.

Життєвий і творчий шлях Чень Цігана (нар. 1951) – це історія подолання ідеологічних бар'єрів та пошуку унікального шляху в мистецтві. Майбутній композитор народився в Шанхаї у мистецькій родині. Його батько, Чень Шулян (陈叔亮 / Chen Shuliang, 1901–1991) – відомий каліграф та художник, обіймав посаду президента Центральної академії мистецтв і ремесел (中央工艺美术学院 / Central Academy of Arts and Crafts)¹, а мати, Сяо Юань (肖远 / Xiao Yuan), була музичною викладачкою². У дитинстві батько любив брати сина зі собою до музеїв та антикварних крамниць. Вдома хлопець вивчав пекінську оперу та оперу куньцзюй, а також грав фортепіанні дуети разом зі своєю сестрою.

Дитинство Чень Цігана пройшло в атмосфері мистецтва. Безперечно, саме це тепле та любляче родинне середовище сприяло гармонічному зростанню музиканта, який згодом буде рішуче відстоювати свої життєві принципи та йти лише за внутрішнім голосом. Композитора часто запитували, чому сімейний стиль «невтручання» не перетворив його на зарозумілу, владну

¹ У 1946 році Чень Шулян став президентом Шаньдунського товариства «Приморська живописна галерея» (《海滨画报》 / Seaside Pictorial), а після 1949 року відповідав за художню освіту. Після смерті художника у 1991 році його дружина, Сяо Юань, передала рідному місту Хуан'янь 250 каліграфічних та живописних робіт. Народний уряд муніципалітету збудував «Музей каліграфії та живопису Чень Шуляна» (陈叔亮书画馆 / Chen Shuliang Calligraphy and Painting Gallery) для демонстрації його посмертних робіт.

² Чень Ціган залишив багато спогадів про своє дитинство та батьків. Так, композитор описував свою матір, Сяо Юань, як «музикантку, яка любила доброту та заводила друзів» [138].

Сяо Юань народилася в Ханчжоу в 1920 році. Після початку Війни Опору проти Японії (Друга японсько-китайська війна 1937–1945 років) вона переїхала до Сяошань, аби навчатися гри на фортепіано. Пізніше Сяо Юань зі своїми друзями-однолітками приєдналися до визвольного руху. Навесні 1947 року під час однієї з військових операцій армії Гоміньдану в районі Шаньдун Сяо Юань очолила корпус допоміжної служби університету Шаньдун на передовій, де зустріла Чень Шуляна, начальника пропаганди Командування допоміжної служби Бінхай. Попри велику різницю у віці вони одружилися та створили міцну люблячу сім'ю. Чень Ціган вважав, що шлюб його батьків був «безсумнівно імпульсивним та чудовим» [212].

та ліниву людину. І Чень Ціган відповідав: «Мої батьки були справді чесними людьми, які <...> не йшли за натовпом і не сварилися між собою. Вони не були дволикими, не говорили одне, а робили інше, і вони точно не ділили людей на різні класи» [161].

Сімейні традиції, пов'язані із вивченням багатовікової національної культури – класичної китайської поезії, живопису, каліграфії та музики, – суттєво вплинули на формування особистості музиканта. У 1964 році Чень Цігана прийняли до Центральної консерваторії музики за спеціальністю кларнет. Саме в цей період він почав робити свої перші кроки в музичній композиції. Чень Ціган згадував, що без тиску та обмежень, пов'язаних із заняттями та іспитами, він міг робити все, що хотів, повністю виходячи зі своїх інтересів. «Якщо я не навчуся сьогодні, – підкреслював він, – то завтра в мене може не бути такого шансу. Керуючись такою настановою, я навчався з великим ентузіазмом та пристрасстю» [161]. Окрім старанних занять грі на фортепіано Чень Ціган читав найрізноманітніші книги, зокрема професійні, літературні, історичні та філософські: «Часто вишиковувалася довга черга людей, які хотіли прочитати класичний роман, – пригадував композитор. – Коли книга нарешті потрапляла до мене, мої очі практично вискакували зі сторінок» [161].

Однак у 1966 році Культурна революція зірвала його освіту, заборонивши все, що мало вплив західних моделей викладання. Чень Цігана звинуватили в антиреволюційних поглядах і змусили працювати у сільськогосподарській комуні. Крім того, юнак був ізольований та маргіналізований у школі через «буржуазний» статус свого батька. Від 1970 по 1973 рік його тримали в казармах Баодін у провінції Хебей для «ідеологічного перевиховання» без будь-якого контакту ззовні. «Мій досвід з 15 до 25 років, протягом десяти років Культурної революції, був болісним, але водночас і насиченим, – розповідав Чень Ціган, – і залишив у мені тривалий слід. Коли ти переживаєш інтелектуальний та психологічний тиск такого роду,

коли ти відчуваєш, що означає не мати контролю над власною долею, коли ти так довго не можеш бачити в майбутньому нічого, окрім темряви, і особливо коли ті, хто обіймають високі політичні та моральні посади, засуджують тебе, не залишаючи тобі іншого вибору, окрім як мовчати та терпіти це, тоді здається, що між життям і смертю немає великої різниці» [100].

У 1973 році незначне послаблення обмежень дозволило юнакові відновити навчання музиці – Чень Ціган приєднався до оркестру Ханчжоу в провінції Чжецзян на посаді кларнетиста, а згодом – і диригента. Саме в цей час він почав самостійно опановувати композицію.

Після закінчення Культурної революції Центральна консерваторія в Пекіні оголосила про вступну кампанію. У 1978 році Чень Ціган успішно склав іспити та був прийнятий на композиторський факультет у клас видатного майстра ХХ століття Ло Чжунжуна (罗忠镕 / Luo Zhongrong). Під керівництвом майстра талановитий юнак з особливою наполегливістю вивчав гармонію, контрапункт та оркестровку. Однокурсниками музиканта були майбутні лідери китайського авангарду – Тан Дун, Чень І, Го Веньцзін, Цюй Сяосун та Є Сяоган.

У 1983 році, по закінченню консерваторії, Чень Ціган блискуче склав національний вступний іспит до аспірантури з найвищим балом та отримав стипендію від уряду Франції. У свої 32 роки Чень Ціган вважався «старим» серед студентів-претендентів, однак завдяки своїй цілеспрямованості він виявився першим та єдиним студентом музичної академії, який отримав можливість навчатися за кордоном.

Переїхавши до Парижа у 1983 році, Чень Ціган занурився у новий для нього світ новітньої французької музики ¹. Чень був зачарований музикою

¹ Для того, щоб виконати умови стипендіальної програми, Чень Ціган склав вступні іспити до Université de Paris-Sorbonne, де у 1989 році здобув ступінь з музикознавства. Паралельно він відвідував курси у Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris та навчався в École Normale de Musique de Paris, де отримав диплом з композиції.

Клода Дебюссі: її витонченістю, колористичністю, нестійкістю звукового світу, складним психологічним підтекстом, що часто був пов'язаний із близьким Чень Цігану світом почуттів – самотністю, смертю, надломленістю та невловимою красою. Навчання протягом 1984–1988 років під керівником Олів'є Мессіана в Парижі стало переломним моментом у творчому житті молодого композитора: «Мессіан був першою людиною, яка заохотила мене писати правдиво та знаходити себе, – писав Чень Ціган у своїй автобіографії. – Поступово я зрозумів, що, як китаєць, моя власна традиційна музика сповнена характеру та повністю відрізняється від усього, що є в західній культурі» [138]. Французький метр, відомий своїм інтересом до східної філософії та неєвропейських ритмів, побачив у Чені споріднену душу. Він радив йому не копіювати Захід, а глибше шукати «китайське» в собі. Завдяки мудрому керівництву О. Мессіана, Чень Ціган опанував складні оркестрові прийоми, але наповнив їх східною споглядальністю. Особливо показовим є широке звернення композитора до сонористики, витонченої звукоколірної гри ліній, звуків-точок та пульсуючих розсипів, що викликають асоціації із живописом.

Першим твором Чень Цігана, який отримав широке визнання, стала п'єса «Үї» (易 / «Зміни») для кларнета та струнного квартету, за яку в 1986 році композитор отримав приз на Міжнародному конкурсі композиторів у рамках Другого всесвітнього фестивалю кларнета у Франції (Deuxième concours international de composition du Festival mondial de la clarinette). Пізніше, у Дармштадті (34 Internationale Ferienkurse für Neue Musik) був відзначений нагородою опус Чень Цігана «Voyage d'un rêve» для флейти, арфи, ударних інструментів та струнного тріо (1988). У тому ж році Чень Ціган отримав спеціальну відзнаку на 27-му Міжнародному конкурсі симфонічних композицій у Триєсті (27 Concorso internazionale di composizione sinfonica «Città di Trieste») в Італії за оркестровий твір «Походження» («Yuan» / «Origins»).

У Франції до Чень Цігана прийшло світове визнання, розширилася

жанрова палітра його творчості: від камерно-інструментальних п'єс до оркестрових опусів, балетів та музики до кінофільмів ¹. У 1999 році розпочалася плідна, багаторічна, хоча й емоційно напружена співпраця Чень Цігана з видатним китайським режисером Чжан Імоу (张艺谋 / Zhang Yimou). У 2001 році композитора запросили написати музику для балету Національного балету Китаю «Підніми червоний ліхтар» (《大紅燈籠高高掛》 / Raise the Red Lantern), сценаристом та режисером постановки якого виступив Чжан Імоу ². А шість років по тому саме Чжан Імоу запропонував

¹ Нині Чень Ціган – автор десятків творів у різних жанрах. Серед опусів камерної музики виділяються *La clarinette enchantée* для флейти, гобоя, кларнета, фагота та валторни (2017), *Voyage d'un rêve* для флейти, арфи, ударних та струнного тріо (2017), *Extase III* для гобоя та традиційного китайського інструментального ансамблю (2010), *Instants d'un Opéra De Pékin* для фортепіано соло (2004), *L'éloignement* для струнного оркестру (2003), *Extase II* для гобоя та інструментального ансамблю (1997), *San Xiao* для 4 традиційних китайських інструментів (1995), *Le Souvenir* для флейти та арфи (1985).

Концертна музика представлена такими опусами, як *La joie de la souffrance* (2022) для ерху з оркестром (2022) та *La joie de la souffrance* для скрипки з оркестром (2017), *Joie Eternelle* для труби з оркестром (2013), *Un Temps Disparu II* для альту з оркестром (2012), *Er Huang* для фортепіано з оркестром (2009), *Un Temps Disparu* для ерху з оркестром (2002), *La Nuit Profonde* для цзінху / цзін ерху з оркестром (2001), *Reflet d'un temps disparu* для віолончелі з оркестром (1995–1996), *Extase* для гобоя з оркестром (1995), *Feu d'Ombres* для саксофона та інструментального ансамблю (1990–1991).

Вокальна музика, окрім сольних мініатюр (*Dream*, 2014; *Following in your footsteps, till the end of the world*, 2014; *To meet again, in days gone by*, 2014; *Invisible Forbidden City*, 2011; *Mother and childhood*, 2011; *You and Me*, 2008), представлена також творами для голосу, хору та оркестру: *Jiang Tcheng Tse* для сольного голосу, хору та оркестру (2017), *Invisible Voices* для 6 змішаних голосів та великого оркестру (2005), *Poème Lyrique II* для баритона та інструментального ансамблю (1990).

Сфера симфонічної музики – одна з найбільших у творчості Чень Цігана. Серед відомих опусів композитора можна назвати: *Itinéraire d'une illusion* для симфонічного оркестру (2017), *Luan Tan* для оркестру (2010–2015), *Instants d'un Opéra de Pékin* для симфонічного оркестру (2014), *Enchantements Oubliés* для великого струнного оркестру, арфи, фортепіано, челести та перкусії (2004), *Iris Dévoilée* для великого оркестру, трьох жіночих голосів та трьох традиційних (2001), *Wu Xing* для симфонічного оркестру (1998–1999).

² «Підніми червоний ліхтар» – це культовий фільм 1991 року, який був знятий Чжан Імоу за романом Су Туна (苏童 / Su Tong) «Дружини і наложниці» (《妻妾成群》 / Wives and Concubines). Фільм розповідає трагічну історію молодої дівчини, що стає четвертою дружиною багатого китайського феодала у 1920-х роках і потрапляє у жорстоку систему суперництва між наложницями. Стрічка отримала номінацію на премію «Оскар» та «Срібного лева» на Венеційському кінофестивалі.

оргкомітету Олімпійських ігор 2008 кандидатуру Чень Цігана на посаду музичного керівника церемонії відкриття. Так з'явилася всесвітньо відома пісня «Ти і Я». Справжній, чистий, безстрашний та безкомпромісний – характер і темперамент Чень Цігана повною мірою проявилися під час цієї олімпійської подорожі. Композитор був сповнений надій висловити всю свою любов і розуміння китайської культури у цій грандіозній події, але він проходив через нескінченні редагування та звіти, іронічно порівнюючи це процес із млинцем, якого «перевертають знову і знову» [139]. За спогадами очевидців, Чень Ціган, який вкрай рідко говорить голосно, під час роботи над проєктом постійно сперечався з Чжан Імоу про стиль та форму музики для Олімпіади. Їм складно було порозумітися щодо загальної концепції заходу. Однак пізніше режисер почав захоплюватися композитором, кажучи: «Він говорить лише правду та робить практичні речі. Він ніколи не говорив би комусь одне в обличчя, а інше за спиною. Я відчуваю себе дуже впевнено, довіривши йому музику для церемонії відкриття» [139].

Після Олімпіади Чень Ціган написав музику до трьох фільмів Чжан Імоу: «Під глodom» («Under the Hawthorn Tree», 2010), «Квіти війни» («The Flowers of War», 2011) та «Повернення додому» («Coming Home», 2014), отримавши численні нагороди. «Без Чжан Імоу я, можливо, ніколи б не займався написанням музики до фільмів, – казав Чень Ціган [139]. – Потрібно дотримуватися ідей режисера, а це дуже складно». Музика до фільму «Під глodom» тривала лише 26 хвилин, але він витратив на її написання вісім місяців, тоді як на «Квіти війни» пішло цілих три роки. Навіть не всі друзі композитора змогли зрозуміти подібну наполегливість та принциповість Чень Цігана.

Оскільки картина «Підніми червоний ліхтар» мала широкий міжнародний резонанс і здобула низку престижних кінематографічних нагород, через десять років її було вирішено відтворити на театральній сцені. Чжан Імоу сам переробив сценарій фільму на балетне лібрето, дещо змінивши сюжет. Хореографами-постановниками виступили були Ван Сінпен (王新鹏 / Wang Xinpeng) та Ван Юаньюань (王媛媛 / Wang Yuanyuan). Балет «Підніми червоний ліхтар» був стилізований під традиційну китайську виставу.

Як відомо, композитор має звичку вкрай рідко відвідувати церемонії нагородження. На думку музиканта, цінність твору, незалежно від того, чи отримає він нагороду, не може змінити його долю: «Справжній музичний твір подібний до дерева, що росте із землі, подібний до життя, результат якого не може бути відомий заздалегідь <...> [138]. «Після завершення твору композитор, “батько”, по суті, стає безпорадним», – говорив Чень в одному з інтерв'ю. – Коли я був молодим, я дуже наполегливо працював над просуванням своєї роботи, надсилаючи записи своєї музики впливовим диригентам та музичним організаціям. Усе це абсолютно ніяк не допомогло моїй роботі вижити. Насправді, є лише дві речі, які можуть дозволити твору дозріти на своєму місці в репертуарі. По-перше, диригент або виконавець повинен стати “приймачем” твору. Без їхньої любові та турботи музична “дитина” не може вирости. По-друге, і найголовніше, те, чи зможе музичний твір вирости, щоб досягти місця в репертуарі, закладено в “генах” самого твору» [100]. А Олів'є Мессіан якось сказав своєму учневі: «Якщо одного дня в майбутньому я почую твір і знатиму, що його написав ти, то ти досяг успіху як композитор» [161].

Крізь призму віолончельної музики композитора можна осмислити не лише динаміку творчого методу Чень Цігана, але й духовні основи особистості музиканта. Система філософсько-естетичних поглядів композитора кристалізувалася вже в Парижі, виявляючи ідеї, спільні для китайської та французької культур.

Творчість для композитора пов'язана з нескінченним процесом самопізнання, рефлексії та самовдосконалення: «Я не хочу ставитися до музики лише як до кар'єри і сповнений рішучості писати твори, які приносять мені задоволення і відповідають моїм очікуванням <...>. У музиці можна без будь-яких обмежень повною мірою виявити свою уяву, тому музика може впливати на інші види мистецтва, видозмінювати їх і навіть перетворювати фундаментальну структуру соціальних відносин» [138]. Проживши багато

років за межами своєї країни, Чень Ціган зміг інакше поглянути на музичні традиції Китаю та переосмислити методи їхнього втілення у власних творах. Попри тісний емоційний зв'язок зі французьким мистецтвом, Чень завжди наполягав на домінанті «китайських інгредієнтів» у своїй музиці. «Коли я сплю, то бачу сни китайською, тому що це – моя рідна мова», – говорив композитор [138]. У цьому контексті звернення композитора до віолончелі часто сповнене особливим сенсом. Для Чень Цігана віолончель є інструментом, через який він найглибше розкриває теми пам'яті, ностальгії та зв'язку часів.

Концерт для віолончелі з оркестром «Віддзеркалення часу, що минув» (*Reflet d'un temps disparu*, 1996) – це один із найпопулярніших опусів композитора, твір, в якому втілено сутнісні сторони авторського стилю. Твір було написано на замовлення «Радіо Франції» (Radio France) спеціально для видатного віолончеліста, близького друга композитора – Йо-Йо Ма (Yo-Yo Ma) ¹. Манера гри музиканта, що вирізняється м'якістю, плинністю та особливою увагою до деталей, ідеально підійшла для втілення східної споглядальності. «Мої думки тоді були такими, – описував свій творчий процес композитор, – найкраще в житті пішло, найчистіша епоха минула. Тепер у наших вухах затримуються всілякі сучасні звуки, а ті м'які резонанси китайських струнних інструментів, що колись оточували нас, стають нечутними. Цей твір був написаний на основі почуттів, а також з надією воскресити любов людей до хороших речей із минулого» [138].

«Reflet d'un temps disparu» постає як глибоко особистісне міркування музиканта про пам'ять та невловимий час – сповідь, мрія та філософський пошук автора сплелися в цій музиці в єдине ціле. Туга за минулим у творах Чень Цігана часто перегукується зі спогадами про дитинство та про культуру,

¹ Світова прем'єра концерту відбулася у 1998 році в Парижі, на сцені Театру Елісейських полів (Théâtre des Champs-Élysées) у виконанні Йо-Йо Ма (Yo-Yo Ma) та Національного оркестру Франції (Orchestre National de France) під керівництвом диригента Ш. Дютюа (Charles Dutoit).

що минає: «Використання музичних елементів пекінської опери у моїх роботах ґрунтується не на музикознавчих дослідженнях чи розробках. Наспівки пекінської опери нагадують мені про моє сімейне життя і дитинство. Усі люди мого покоління, які вирости в Пекіні, дуже добре знають ці мелодії. Сьогодні вони поступово зникають, а життя молоді захлиснула західна поп-культура. Ось чому в моєму зверненні до них є нотка меланхолії» [138]. Із щемливою обережністю Чень Ціган звертається до національної пам'яті, закарбованої в музичному фольклорі – драматургічним стрижнем концерту виступає прадавня китайська мелодія для гуцінь – *«Три варіації на тему цвітіння сливи»* (《梅花三弄》 / Meihua Sannong)¹. Вибір цієї теми має глибоке символічне значення для композитора, засвідчуючи приховану, але незламну внутрішню силу людини, в яку Чень Ціган незмінно вірит. Згідно китайської традиції, квітка сливи означає стійкість, чистоту та духовну міць, оскільки ця рослина вона цвіте наприкінці зими і попри холоди віщує весну.

Партія соліста у віолончельному концерті Чень Цігана вирізняється особливою наспівністю. Крізь багат шарову оркестрову фактуру, сповнену імітацій та виразних раптових вигуків посеред «тиші», виявляються обриси головної теми. З кожною новою хвилиною емоційного напруження мелодія «зростає», все більше і більше заповнюючи собою тематичний простір. У мелодиці використовуються не лише прийоми імітації національних музичних інструментів, але й інтонації традиційної китайської опери – з її різкими

¹ «Три варіації на тему цвітіння сливи», також відомі як «Мелодія нефритової наложниці», спочатку були флейтовим твором, написаним вченим, музикантом та видатним генералом епохи династії Східна Цзінь (317–420) Хуань І (桓伊 / Huan Yi). Пізніше мелодія була адаптована для гуцінь. Найдавніший нотний запис версії для гуцінь зберігся у «Таємничій і дивовижній партитурі» (《神奇秘谱》 / Mysterious and Wonderful Music Score), складений Чжу Цюанем (朱权 / Zhu Quan) у 1425 році. Традиційна мелодія складається з двох нерівних частин і коди. У перших шести розділах використовується техніка циклічного повторення, аби передати образ статичного та прекрасного цвітіння сливи. У другій частині завдяки інтенсивному ладо-інтонаційному варіюванню мелодія стає більш динамічною та рухливою, уособлюючи стійкість квітки до морозів. У символічному сенсі мелодія оспівує людей з високими моральними якостями.

стрибками та мікроінтервальними *glissando*. Композитор майстерно інтегрує традиційну пентатоніку у складний хроматичний та мікрохроматичний контекст: інтонації мелодії «Meihua Sannong» постійно повертаються, але щоразу в новому тембровому варіанті. Попри потрібний склад оркестру з розширеною перкусією, арфою, фортепіано та челестєю партитура концерту надзвичайно прозора та сповнена «повітря». Композитор часто використовує групи інструментів в екстремально високих регістрах: «Я точно знаю, що любов Мессіана до кольору глибоко вплинула на мене, особливо в моїй музиці приблизно 15-річної давності», – наголошував у своїх спогадах композитор [100].

У своєму творі Чень Ціган відмовився від традиційної концертної форми: «Я віддаю перевагу безперервній структурі з однією частиною перед традиційною концертною формою, в якій музичні ідеї розбиті на три частини. Музика – це часове мистецтво, і нерозривний проміжок часу дозволяє темі легше досягти високого рівня розвитку та емоційної глибини через процес постійного повторення та варіації [100]. «Засліплююче» оркестрове проведення головної теми у повному її розквіті та цілісності стає символічною кульмінацією ідеї духовного відродження, закладеної у концепцію концерту. «Коли давня китайська мелодія, цитована у творі, нарешті звучить повністю, не можна не вразитися тим, наскільки прекрасною може бути музика», – написав відомий пекінський критик Цзян Шань (江山 / Jiang Shan) [104].

У фіналі тема віолончелі поступово розчиняється у високих флажолетах, немов невловимий спогад: «У кожного свій незалежний духовний світ, – говорив Чень Ціган. – Мій – витончений, ностальгійний, пристрасний, складний і сентиментальний у постійному самовдосконаленні» [138]. Цей світ композитора не з'явився зненацька, а став результатом довгої та складної життєвої дороги митця: «Тривалим наслідком мого досвіду під час Культурної революції, – ділився спогадами композитор, – було поглиблення меланхолійної сторони моєї особистості. Жити нелегко: як би ти не боровся,

страждання зрештою тебе знайдуть. Тож страждання і радість непомітно стали моїм художнім предметом» [100].

За словами Чена, його батько колись хотів, щоб він став актором пекінської опери, і майбутній музикант почав п'ятирічне вивчення цього мистецтва у віці шести років. Лише коли він прибув до Парижа, Чень усвідомив, наскільки він був китаємцем з точки зору мислення та самовираження: «Західна музика не змогла змінити мене до глибини душі. Музика дуже особиста, але я не зміг би створювати власну музику, якби лише дотримувався західного стилю», – сказав він [104].

Наріжним каменем музичного мистецтва Чень Цігана є емоційність: «Найважливіша функція музики – виражати емоції, психологічні стани та духовне життя людей. Через абстрактну, просторову та тривимірну природу музики, вона краще, ніж будь-який інший вид мистецтва, підходить для вираження тих людських почуттів, які в іншому випадку залишаються безформними та невимовними за допомогою мови» [100], – ці слова були сказані після найтемнішого періоду в житті Чень Цігана. У 2012 році композитор поховав свого єдиного сина Чень Юлі (陈雨黎 / Chen Yuli)¹, який трагічно загинув в автомобільній аварії в Цюріху. Його смерть спустошила композитора та його дружину: «Мій син народився за політики однієї дитини, тому всі наші ідеали та прагнення були побудовані навколо нього <...>, раптова втрата означала, що ми залишилися без опори та маємо переосмислити сенс життя» [100].

Після смерті Юлі Чень Ціган втратив інтерес до композиції та перестав писати. Він покинув свій дім у Парижі, щоб оселитися в сільській китайській провінції: «Я приєднався до свого друга в його школі Гунген у Суйчані для

¹ Чень Юлі був талановитим музичним продюсером і звукорежисером, який час від часу співпрацював зі своїм батьком, зокрема, разом вони створювали музичне оформлення церемонії відкриття Олімпійських ігор у Пекіні у 2008 році. Останньою роботою Чень Юлі був запис пісні «Благословляє тебе, Пекіне» (《北京祝福你》 / Beijing Bless You). Чень Ціган взяв на себе управління Студією звукозапису, щоб продовжити справу сина.

бідних дітей у гірському регіоні», – розповів він в одному з інтерв'ю. – Там я знову відкрив для себе, що життєві труднощі – це насправді дар» [100].

Концерт для скрипки з оркестром «Радість страждання» (*La Joie de la souffrance*, 2017), написаний після п'ятирічного мовчання та присвячений синові, став найособистішим опусом композитора того періоду. «Горе – це один із таких невимовних внутрішніх станів, емоція, зарезервована для себе, яку неможливо передати словами. Музика, мій старий друг, змогла принести мені емоційне полегшення <...>. Страждання та радість насправді є двома сторонами одного й того ж досвіду. Без одного не могло б існувати інше <...>. Якби мій син не помер, я не мав би такої ясності, яку маю зараз, щодо життя, моєї роботи та засліплених, нескінченних, дріб'язкових суперечок щодо тривіальних теорій, що зустрічаються у світі сучасної музики», – ці думки композитор зміг висловити лише кілька років по смерті сина, коли знову «навчився» говорити та відчувати [100].

Пісню «Ти і Я» (《我和你》/ You and Me) – головну тему церемонії відкриття Олімпійських ігор в Пекіні, що облетіла весь світ у 2008 році та була для композитора живою згадкою про Чень Юлі, у 2012 році Чень Ціган переклав для віолончельного складу (найчастіше твір виконують соло та квартет віолончелей). Лірична композиція, малослівна та щемлива за змістом, перетворилася з олімпійського гімну на сокровенну молитву ¹. Та сама

¹ Оригінальний текст пісні 《我和你》:

我和你，心連心，同住地球村，(You and I, hearts connected, living on the same Earth)
 為夢想，千里行，相會在北京。(For dreams, we walk a thousand miles, meeting in Beijing)
 來吧！朋友，伸出你的手，(Come on, my friend, give me your hand)
 我和你，心連心，永遠一家人。(You and I, hearts connected, we are always a family).

You and me
 From one world,
 We are family.
 Travel dream
 A thousand miles meeting in Beijing,
 Come together
 Put your hand in mine.

пентатонічна мелодія, яка на стадіоні звучала урочисто, тут виконується в уповільненому темпі, з великою кількістю пауз та *glissando* – вона звучить крихко, майже як шепіт. Одним із найвідоміших виконавців цієї версії став близький друг композитора – видатний віолончеліст Готьє Капюсон (Gautier Capuçon).

Після 2012 року більшість творів Чень Цігана були створені в його усамітненій майстерні Гунген (躬耕书院 / Gonggeng College) у провінції Чжецзян. «Треба, щоб краса була відчутною на дотик, щоб вона приносила нам негайну насолоду» [138] – ці слова ніби віддзеркалюють найглибинніші потреби душі композитора на теперішньому етапі.

Академія Гунген стала прихистком для Чень Цігана на багато років. Це – мальовниче місце посеред гір та води повністю ізольоване від натовпу. Дістатися до села можна лише поромом – ідеальне поєднання тиші, природи та творчості. За описами одного з журналістів, кому пощастило поговорити з композитором, він побачив Чень Цігана, усміхненого та спокійного, в оточенні неймовірних краєвидів: «По обидва боки водосховища безмежно простягаються зелені гори, іноді відкриті та розлогі, іноді вузькі та стрімкі, іноді шарами зникають у далині, іноді стоять самотньою вершиною. Водяна пара та гірський туман піднімаються та опускаються на поверхні озера, постійно змінюючись. Гори оповиті туманом, а річка тече велично. Зіткнувшись із такими горами, я вперше по-справжньому вірю, що стародавні пейзажі були реалістичними зображеннями» [151].

Просто та без пафосу Чень Ціган висловлюється про своє життя у Гунгені – місці, де композитор знайшов спокій та свободу від побутової

You and me
From one world
We are family.

來吧！朋友，伸出你的手 (Come on, my friend, give me your hand)
You and me
From one world
We are family.

рутини: «Коли я вперше приїхав сюди, я відчув, що тут ідеальна атмосфера, <...> далеко від міської метушні я міг просто їсти та спати, ні про що більше не турбуючись, і зосередитися на реалізації своїх ідей <...>. У Парижі було дуже вільне культурне середовище; можна було думати, говорити та робити все, що забажаєш. Але щодня під час обіду мені доводилося виходити на вулицю, <...> і життя втрачало свою стабільність, ти не можеш зосередитися на чомусь одному. Тут, коли настає час “Чень Ціган тепер може їсти”, все зрозуміло та регулярно, тож моя ефективність творчості є особливо високою» [151].

Академія Гунген – це некомерційна організація, розташована в селі Хуаннілін (黄泥岭村 / Huangniling), повіту Суйчан (遂昌县) у провінції Чжецзян (浙江 / Zhejiang). Проєкт від початку був задуманий як платформа для покращення суспільного добробуту населення через запровадження традиційних методів сільського господарства ¹. Для реалізації своєї ідеї учасники активно залучали місцевих мешканців, надаючи їм офіційну роботу, та займалися масштабним озелененням території без будь-якої хімічної обробки землі.

Поступово концепція еко-господарства Дай Цзяньцзюня розрослася до створення культурно-освітнього центру для бідних дітей. Сьогодні вхід до Академії прикрашає красномовний вислів: «Сільське господарство та читання

¹ Академія була заснована у 2008 році підприємцем Дай Цзяньцзюнем (戴建军 / Dai Jianjun), який з 2000 року досліджував місцини, потенційно придатні для вирощування екопродукції. Члени організації дотримуються принципу поєднання традиційного сільського господарства та освіти, пропагуючи повернення до гармонії між людиною та природою. Серед будівель Академії – зал Гуйчжень, де знаходиться статуя Конфуція, а також кабінет каліграфії, живопису, музики та шахів. В оформленні зали Конфуція підкреслюються чотири істини, які формують ідеологію Академії: «У сільській місцевості панує справжня радість – без неї людина залишається метушливою. У читанні є справжнє задоволення – без нього людина залишається вульгарною. У горах та річках прихована справжня краса – без них людина залишається мандрівником. У декламації віршів є справжнє розуміння – без поезії людина залишається банальною» (《田园有真乐, 不潇洒终为忙人; 诵读有真趣, 不玩味终为鄙夫; 山水有真赏, 不领会终为漫游; 吟咏有真得, 不解脱终为套语》 [151].

йдуть рука об руку, і країна та родина процвітають» (《耕读并举, 家国遂昌》) [151]. Силами організаторів та їхніх однодумців Академія організовує різноманітні заняття для дітей із села Хуаннілін, а також пропонує літні табори. У 2013 році засновник організації Дай Цзяньцзюнь, відомий виконавець на гуціні Чень Лейцзі (陈雷激 / Chen Leiji) та диригентка Чень Лінь (陈琳 / Chen Lin) започаткували «Клас будівництва музичної мрії» (音乐筑梦班 / Music Dream Building Class). Силами ентузіастів – викладачів різних університетів – в Академії були відкриті курси сольного та хорового співу, гри на музичних інструментах, сценічної майстерності, каліграфії, живопису, фотографії, англійської мови та традиційних видів мистецтва. Завдяки цим ініціативам діти із віддалених селищ, для яких будь-яка художня активність була мрією, сьогодні беруть активну участь у численних мистецьких акціях Академії¹.

У 2015 році в Академії Гунген було створено «Музичну майстерню Чень Цігана» (躬耕书院-陈其钢音乐工作坊 / Gonggeng College – Chen Qigang Music Workshop), яка щорічно приймає близько двадцяти студентів. Студенти приїжджають з усього світу та отримують безкоштовне проживання, харчування та навчання. «Проводячи семінари, ми не маємо на меті створити певний спосіб чи стандарт композиції, наша мета – зруйнувати кайдани усталеної естетики, аби зрештою створити вільний, незалежний простір для мислення», – наголошує Чень Ціган [116]. У пам'яті одного зі студентів семінару Чжао Вантіна (赵婉婷 / Zhao Wanting) це місце «руйнує всі стіни»:

¹ Від 2018 року Академія співпрацює з місцевою владою у проведенні «Музичного фестивалю Тан Гун» (汤公音乐节 / Tang Gong Music Festival) для сприяння культурному обміну. У квітні 2019 року учні «Класу будівництва музичної мрії» взяли участь у церемонії відкриття Пекінської всесвітньої садівничої виставки. У листопаді 2020 року в рамках «Тижня фотомистецтва» провінції Чжецзян відбулася тематична виставка класу фотографії Академії Гунген на тему «Природне зростання». Серед подій останніх років – участь хору Академії у церемонії відкриття Азійських ігор у Ханчжоу (2023) та благодійний концерт «Touching Suichang – Gonggeng Academy» в Суйчані (2025).

«Чи то професор, студент, науковець чи незалежний працівник, їхня ідентичність тимчасово забута. З ранку до вечора всі перебувають в одному просторі, де відбувається безперервний високоінтенсивний обмін ідеями <...>. І професор Чень неодноразово ставить лише одне основне питання: “Чи дійсно відображає ваш твір те, що ви хочете висловити?”», – пригадував Чжао Вантін [238].

Кордони «розлітаються» не лише ззовні, але й в середині самих учасників: «Раніше я був замкнутим, вважав себе вищим за інших, думав, що нічого нового у мене попереду немає, і що я більше не хочу бачити світ, – відверто казав автор та керівник «Майстерні» Чень Ціган. – Я ніколи раніше не викладав і ніколи не хотів працювати в цій системі. Однак за останні два роки я провів кілька музичних семінарів в Академії, залучаючи молодь з усього світу, що глибоко зворушило мене. Як людина, чия професія – мислити та творити, я накопичив за останні кілька десятиліть досить цінний досвід, яким хочу поділитися з молоддю. Завдяки музичним семінарам я вперше відчув, що можу і хочу поспілкуватися з молоддю. Світ такий неосяжний, і кожен несе в собі свою власну правду» [151].

За власним твердженням композитора, саме останні роки відкрили йому справжню цінність життя, хоч би яким незрозумілим, уповільненим та бездіяльним воно не здавалося би сторонньому спостерігачеві. «Лише оселившись тут, я раптом відчув, що в мене вже немає віку, – зізнався Чень Ціган. – У сільській місцевості я довго спостерігав за мурахами на землі, дивуючись, як вони організовуються. Коли я знайшов Академію Гунген, далеко від Ханчжоу, Шанхаю, Пекіна та Парижа, у бідній гірській долині, де жили фермери, я побачив набагато більший світ <...>. Хоча ти не стикаєшся з інтелектуалами, ти оточений природним порядком <...>; усі правила є; немає потреби, щоб люди їх встановлювали <...>. Тільки коли ви виїжджаєте з міста, ви відчуваєте, що пов'язані з духом природи» [151].

Усамітнення відкрило світові «нового» Чень Цігана – власне, саме таким

– відкритим, простим та умиротвореним, – композитор постає в автобіографічному фільмі «Гори та річки відлюдника» (《隱者山河》 / The Hermit's Mountains and Rivers, 2025), який знімався протягом довгих семи років та відобразив усі метаморфози, що зазнав митець¹. Першими документальну стрічку побачили студенти Академії Гунген. «У фільмі я справді відчув зосередженість, щирість та любов пана Чень Цігана до музики, – не приховував свого захоплення після перегляду студент хору Академії Гунген Лінь Фусі (林傳嗣). – «Він досяг видатних успіхів у музичній сфері, проте завжди зберігав скромність та щирість. Це ще більше зміцнило мою рішучість навчатися у нього та успадковувати ці чудові якості <...>. Ось що насправді означає фраза “музика походить із серця”» [178].

У творах Чень Цігана останніх років меланхолія, яка завжди супроводжувала композитора, стала ніби «тихіше», відійшовши на другий план: «Меланхолія прекрасна, це точно, але це не означає, що радісні речі не прекрасні. Подивіться на той документальний фільм – я жодного разу не посміхнувся від початку до кінця! Перший кадр, я грав на піаніно, моє обличчя було суворим, люди хотіли взяти в мене інтерв'ю, і я сказав, що хочу боротися з часом та іншим... Я був надзвичайно серйозним, саме це я вважав чеснотою на той час. Люди переглядають себе поетапно. Я був незадоволений

¹ Музично-документальний фільм «Гори та річки відлюдника» був створений компаніями Beijing Rushi Documentary Culture Media Co., Ltd. та Xunyin (Hangzhou) Digital Media Co. Режисер проєкту – уродженець провінції Шаньсі Го Сюфен (郭旭鋒 / Guo Xufeng). Зйомки кінострічки відбувалися на численних локаціях у п'яти країнах світу. Стрічка має шестичастинну прозово-віршову структуру, що включає розділи «Самотність» (《归隐》 / Seclusion), «Портрет» (《肖像》 / Portrait), «Міграція» (《迁徙》 / Migration), «Творіння» (《创作》 / Creation), «Вирощування» (《躬耕》 / Cultivation) та «Як п'єса» (《如戏》 / Like a Play). Через інтерв'ю, моменти повсякденного життя та тонко намальовані природи режисер розкриває багатовимірний погляд на відлюднене життя Чень Цігана в Хуанніліні та його світову музичну подорож. У фільмі представлені фрагменти творів Чень Цігана у виконанні десятків міжнародних музикантів, включаючи Готьє Капюсона (Gautier Capuçon), Максима Венгерова (Maxim Vengerov), Ланг Ланга (Lang Lang) та Юй Лонга (Yu Long). Офіційний трейлер фільму 《隱者山河》 можна подивитися за посиланням:

URL:
<https://baike.baidu.com/item/%E9%9A%90%E8%80%85%E5%B1%B1%E6%B2%B3/64870998>

останніми десятима роками, у мене було таке серйозне обличчя, чому? У чому була причина? Які глибокі образи в мене були? [151].

Чень Ціган – це митець, який «помирає» та «народжується» знову, сміливо поєднуючи майбутнє з минулим, а головне, – змінюючи самого себе. Прагнення до єдності часів, традицій, культур, людей – усього живого – визначає головну рису композиторської свідомості музиканта: «Глибокий вплив на мене справив мій учнівський досвід у Китаї. Коли я вирушив на навчання за кордон, мені було вже 32 роки, і я пройшов крізь китайську систему освіти, що несе сильний вплив національного мистецтва та ідей. Тож ці дві культури природним чином інтегрувалися в мені. Мені пощастило отримати життєвий досвід і в Китаї, і у Франції» [138]. Віолончельна музика Чень Цігана – це унікальний приклад того, як китайська естетика «порожнечі» може бути висловлена через складну систему європейського музичного мислення: «У мене немає нащадків, і мої твори – це єдина спадщина, яку я залишаю після себе у світі. Ось чому я ще більш вимогливий до себе» [139]. Глибоко особистісна творчість Чень Цігана – це, насамперед, музика очищення та тиші...

3.3. Музичний звукопис Фан Дунціна: діапазон художніх рішень

Фан Дунцін (方崇清 / Fang Dongqing, нар. 1981) є ключовою постаттю сучасного китайського віолончельного мистецтва, уособлюючи цілу плеяду музикантів, які прийшли на зміну знаменитому «п'ятому поколінню» (Чень Ціган, Тан Дун, Чень І та ін.). Всередині Китаю Фан Дунціна вважають ідеологом нового національного стилю та майстром художньої комунікації. Композитор не лише послідовно реалізує власні творчі проекти, але й бере активну участь у суспільно-мистецькому житті країни, часто визначаючи актуальні вектори його розвитку. У контексті сучасної політики Китаю, спрямованої на «культурну впевненість» (*Cultural Confidence*), Фан Дунцін виступає як митець, який не копіює Захід, а використовує його інструменти

для утвердження китайської ідентичності: «Слухаючи музику Фан Дунціна, постійно відчуваєш сильне поєднання китайських елементів та західних композиторських технік. Його музика має досконалу структуру та унікальну гармонічну мову, що надає їй самобутнього особистого стилю та високої впізнаваності» [217].

За словами відомого скрипаля та директора Детройтського симфонічного оркестру Мо Хун'ї (莫弘毅 / Hongyi Mo), музика Фан Дунціна глибоко резонує зі слухачами, тому що, перш за все, вона доступна і ностальгійна: «Його творчість не є “інтелектуальним творінням”, і вона не належить тим, хто, дотримуючись певного “ізму”, вважає, що контролює свою мистецьку долю. В його музиці, що використовує майже повністю “традиційні” техніки та матеріали, я відчуваю найвищу повагу до слухачів» [141].

Міцні зв'язки Фан Дунціна із традиціями національної культури, передусім, оперного мистецтва, були закладені ще у родинному середовищі – завдяки професійній діяльності батька майбутнього композитора – відомого драматурга, теоретика та майстра традиційної китайської опери Фан Чена (方辰 / Fang Chen)¹. Під творчим псевдонімом Сяо Фан (肖方 / Xiao Fang) він

¹ Фан Чен (1934–2010), який походив із родини вчених, зазнав глибокого впливу традиційної китайської культури. Від п'ятнадцяти років юнак працював у Культурній трупі та Федерації літературних і художніх кіл провінції Хебей. У 1950-х роках Сяо Фан навчався в класі композиції Центральної консерваторії музики. Після цього він розпочав теоретичні дослідження та створення власних творів у стилі традиційних опер. У 1957 році Сяо Фан написав музику до вистави «Весняна прогулянка Ян Бацзе» (《杨八姐游春》) та того ж року відредагував і опублікував «Вибрані традиційні стилі співу опери Хебей Баньцзі» (《河北梆子传统唱腔选集》).

У 1959 році, у віці 24 років, Сяо Фана засудили та відправили до трудового табору, але він залишався непохитним у своїх переконаннях і не відмовився від музичної діяльності. У вільний час він читав, грав на скрипці, викладав музику в сільській початковій школі та писав сценарії. Після виправдання у 1978 році Сяо Фан повернувся до оперної трупи Хебей Баньцзі, для якої створив дві найвідоміші опери – «Нечжа» (《哪吒》). (отримала найвищу нагороду – «Премію Кун Саньчуань» (《孔三传奖》) – від Китайського оперного музичного товариства у 1992 році) та «Чжун Куй» (《钟馗》), яка

обіймав посаду директора Театру Хебейської опери (Хебей Баньцзі)¹ та був автором знаменитих п'єс «Чжун Куй» (《钟馗》) та «Нечжа» (《哪吒》). Саме батько прищепив сину любов до музики з дитинства. «Я відчуваю глибоку любов до традиційної китайської опери, – писав Фан Дунцін, – та природну чутливість до ударних інструментів і ритмів гонгу. Цим я завдячую, головним чином, своєму батькові <...>. Він дозволяв мені слухати багато різних видів музики, коли я був дитиною. Я виріс в середовищі “оперного двору”, за яким досі дуже сумую» [141]. Зростаючи у музичній родині, Фан Дунцін був свідком живого процесу створення національних оперних шедеврів. Юнак ніколи не втомлювався спостерігати, як відомі актори орудують мечами та списами, як синхронізовано їхній спів і як кожен елемент «зібрано» у виставу: «Щоразу, коли шли репетиції, гонги та барабани привертали мою увагу. Я досі пам'ятаю багато реалістичних масок та персонажів на сцені. Тож кров традиційної китайської музики завжди текла в моїх жилах...», пригадує Фан Дунцін [141]. Базові навички гри на музичних інструментах, передусім, фортепіано, хлопець отримав від батька, який послідовно та прискіпливо привчав сина до сприйняття рівною мірою як народної, так і західноєвропейської музики.

Фан Дунцін покинув дім підлітком – у 1995 році – та самостійно переїхав до Пекіну з метою поступити до Вищої школи при Центральній

закріпила його статус майстра сучасної китайської опери.

Протягом свого життя Сяо Фан написав кілька десятків есе та мистецьких оглядів. Серія наукових важливих статей, присвячених проблематиці традиційної культури, була опублікована в національних основних журналах «Китайські сценарії» 《中国剧本》, «Дослідження оперного мистецтва» 《歌剧艺术研究》, «China Culture Daily» 《中国文化报》, «Hebei Daily» 《河北日报》, «Hebei Culture» 《河北文化》 та «Grand Stage» 《大舞台》.

¹ Хебей Баньцзі (河北梆子 / Hebei bangzi) – це традиційний жанр китайської народної опери, поширений у провінції Хебей, а також у Пекіні та Тяньцзині. Стиль Хебей баньцзі вирізняється високим, емоційним вокалом і використанням дерев'яних кастаньєт («баньцзі»). У 2006 році цей оперний напрям було офіційно включено до списку Національної нематеріальної культурної спадщини Китаю.

консерваторії музики, яка вперше відкрила набір на програму теорії класичної музики. Своє професійне навчання Фан Дунцін продовжив у 2001 році на факультеті композиції Центральної консерваторії музики. Від свого наставника – професора Є Сяогана – Фан Дунцін перейняв самодисципліну та цілеспрямованість. Як пригадує сам композитор, «Професор Є наголошував, що письмо має бути складним, бо “без складності немає мистецтва”. Музичні композитори повинні використовувати чудову техніку, щоб висловити глибокі думки; лише тоді твір має змістовність і лише тоді композитор володіє справжньою майстерністю» [157].

Одразу після закінчення консерваторії Фан Дунцін почав стрімко розвивати свою кар'єру. Вже у 2005 році він здобув одну зі своїх перших великих нагород – Срібну премію на Національному конкурсі «Золотий дзвін» (中国音楽金鐘賞 / The Chinese Golden Bell Award for Music)¹, що стало відправною точкою для його визнання як одного з найперспективніших молодих композиторів країни². П'єса для віолончелі соло «Рука, око, тіло, метод, крок» (《手眼身法步》 / Hand, Eye, Body, Method, and Step) була спеціально написана для конкурсу, де отримала статус обов'язкового твору для учасників, а пізніше була включена до масштабного проекту «Століття класичної китайської музики (том камерної музики)» 《中国百年经典音乐典藏系列 (“室内乐”卷)》 / A Century of Classic Chinese Music Collection (Chamber Music Volume)³. У назві твору – 《手眼身法步》 – використано

¹ Золота премія у номінації «Композиція» на конкурсі The Chinese Golden Bell Award for Music у 2005 році залишилася вакантною.

² Примітно, що п'єса Фан Дунціна «Рука, око, тіло, метод, крок» двічі була номінована та удостоєна Срібної премії на конкурсі The Chinese Golden Bell Award for Music – у 2005 та 2021 роках.

³ Антологія «Століття класичної китайської музики» представляє собою серію престижних видань (що часто випускаються на CD та вінілі, а також у цифровому форматі), ініційовану найбільшими культурними інституціями Китаю, такими як Центральна консерваторія музики (中央音乐学院 / Central Conservatory of Music) та провідні

фундаментальний термін, запозичений із китайської традиції – пекінської опери (京剧) та мистецтва ушу (武术)¹. Зміст поняття описує п'ять ключових елементів майстерності актора або бійця, які стосуються різних жестів рук, виразів очей, поз тіла та сценічних кроків: Шоу (手) – руки (жестикуляція, рух кистей); Янь (眼) – очі (погляд, виразність обличчя); Шень (身) – тулуб (осанка, рух тіла); Фа (法) – прийоми (техніка, метод, стиль); Бу (步) – кроки (хода, переміщення). Фан Дунцін спробував «перенести» ці фізичні принципи театральної майстерності на техніку віолончельної гри: виконавець ніби уподібнюється акторові пекінської опери, який має володіти «тілом» свого інструмента так само досконало, як актор власним тілом.

Опус, що приніс нещодавньому студентові переконливу перемогу, схвально оцінив віолончеліст зі світовим ім'ям Йо-Йо Ма, який включив цей твір у репертуар ушавленого оркестру Silkroad². Нові міжнародні контакти та творчі ідеї, народжені у співпраці з відомим колективом, мали вирішальне значення для професійного становлення молодого музиканта. Понад десяток нових творів Фан Дунціна, написаних протягом наступних років, отримали відзнаки на престижних музичних конкурсах, як у країні, так і за кордоном. Так, у 2010 році Фан Дунцін був удостоєний Першої премії на найстарішому Національному конкурсі «Шанхайський весняний міжнародний музичний фестиваль» (上海之春国际音乐节 / Shanghai Spring International Music Festival) за твір «Лінь Чун» (《林冲》 / Lin Chong). Інші роботи отримали вітчизняні

національні видавництва. У тому числі, 中国唱片总公司 / China Record Corporation.

¹ Твір також відомий під назвою «Фігури Пекінської опери» (Beijing Opera Figures).

² Учасники ансамблю Silkroad, який був заснований у 1998 році віолончелістом Йо-Йо Ма, представляють десятки національностей та мистецьких традицій, від Іспанії та Японії до Сирії та Сполучених Штатів. Метою ансамблю, який нині очолює американська співачка, акторка та композиторка Ріаннон Гідденс (Rhiannon Giddens), є об'єднання багатої культурної спадщини етносів всього світу заради пошуку спільної мови. Серед актуальних проєктів Ансамблю – «Святилище: Сила резонансу та ритуалу» (Sanctuary: The Power of Resonance and Ritual), Театр «Чорна скринька» в Плімптоні, Шаттак (Plimpton Shattuck Black Box Theatre), «Phoenix Rising», «Uplifted Voices» та інші.

нагороди на Китайському конкурсі камерної музики «Кубок Яньхуан» (中国“炎黄杯”室内乐作曲比赛 / Yanhuang Cup Chinese Chamber Music Composition Competition), Китайському конкурсі піаністів та композиторів «Кубок Паллатіно» (中国“帕拉天奴”杯中国音乐钢琴创作大赛 / Pallatino Cup Chinese Music Piano Composition Competition), Китайському конкурсі вокальної музики «Кубок нового століття» (中国“新世纪杯”艺术歌曲创作比赛 / China "New Century Cup" Art Song Composition Competition), Китайському конкурсі композицій для камерних оркестрів традиційної музики імені Лю Тяньхуа «TMSK» (“TMSK 刘天华奖中国民乐室内乐作品比赛” / TMSK Liu Tianhua Award Chinese Traditional Instrumental Chamber Music Composition Competition) та інших.

Як митець Фан Дунцін вирізняється сформованою творчою позицією та принциповістю поглядів, яку відзначають чимало дослідників творчості музиканта. Композитору належить красномовний вислів, який влучно окреслює цільовий напрям художнього мислення музиканта: «Мистецтво повинно успадковувати традиції, але воно також потребує нової життєвої сили» [217]. Наразі Фан Дунцін – це один із найвпливовіших музикантів Китаю, композитор, твори якого звучать на міжнародних фестивалях у Німеччині, Великій Британії, США, Італії, Польщі, Канаді, Японії та Тайвані, а також у багатьох провідних вітчизняних театрах, таких як Національний центр виконавських мистецтв у Пекіні (国家大剧院 / National Center for the Performing Arts / NCPA), Шанхайський центр східного мистецтва (上海东方艺术中心 / Shanghai Oriental Art Center / SHOAC) та Великий театр Шеньчженя (深圳大剧院 / Shenzhen Grand Theatre) тощо.

Жанровий діапазон творчості Фан Дунціна є надзвичайно широким, у творчому доробку майстра представлені симфонії, балети, концерти, камерна

та хорова музика, масштабні телевізійні гала-концерти та музика до фільмів ¹. Автор успішно співпрацює з провідними виконавцями та диригентами, вдало поєднуючи творчу, виконавську та адміністративну діяльність ². У листопаді 2008 року репрезентативний твір «Нугірілі» (《努给日勒》 / Nugiriili) був виконаний під час гастрольних поїздок до Німеччини та Японії всесвітньо відомим віолончелістом Девідом Грінгасом (David Geringas). Пізніше, на прохання однієї з найкращих виконавець Китаю, професорки Центральної консерваторії музики та Королівської консерваторії музики в Канаді Намули (娜木拉 / Namula) Фан Дунцін написав версію для 9 віолончелей, яка сьогодні є поширеною в концертній практиці.

У липні 2010 року твір Фан Дунціна для симфонічного оркестру «Китайський квартал» (《中国城》) був із великим успіхом виконаний на Міжнародному музичному фестивалі Morningside Music Bridge Mount Royal University в Калгарі (Канада). У вересні 2011 року на сцені Teatro delle Quattro Fontane у Римі (Італія) відбувала прем'єра масштабної поетично-танцювальної драми Фан Дунціна «Азійська бронза: гармонія людини та природи» (《亚洲铜·天人合一》). Навесні 2012 року альбом Фан Дунціна «Qing + Cello» був одночасно випущений вдома та за кордоном найкрупнішою компанією країни China Record Corporation. Даний проєкт був створений у співпраці з Намулою.

¹ Широку популярність отримали такі серіали з музикою Фан Дунціна, як «Шанхайська Одиссея» (《海上孟府》, 2013), «Довга ріка» (《天下长河》, 2022) та «Епоха Мін» (《大明风华》, 2019). У музичному оформленні останнього фільму Фан Дунцін використав головну тему шостої частини власного потрійного концерту для гучжєну, віолончелі, фортепіано та симфонічного оркестру «Лицар» (《侠》 / Xia). Всі три кінострічки були створені спільно з режисером Чжан Тіном (张挺 / Zhang Ting).

² Фан Дунцін – член Асоціації китайських музикантів, старший експерт Китайської асоціації аудіовізуальних та цифрових видань (中国音像与数字出版协会 / China Audio-video and Digital Publishing Association (CADPA); запрошений професор Університету Хуацяо та Школи музики й танцю, Сямень (华侨大学音乐舞蹈学院 / College of Music and Dance, Huaqiao University); старший член-художник Leica Artist CN (Leica China) та офіційний композитор національного проєкту «Міст Гонконг-Чжухай-Макао» (香港珠海大桥 / Hong Kong-Zhuhai-Macau Bridge).

Того ж року на запрошення Единбурзького університету Фан Дунцін взяв участь в академічному обміні: у Королівському соборі Шотландії (St. Giles' Cathedral) прозвучали фортепіанний концерт «Рун Цю» (《润·秋》) та знаменита п'єса для гучжена «Вітер, туман і течія води» (《风雾潺》). Музика Фан Дунціна, сповнена національної своєрідності, викликала безпрецедентне захоплення британської аудиторії. 2015 року Фан Дунцін представив відразу три своїх твори на Міжнародному фестивалі віолончелі TCU (TCU Cellofest) у Сполучених Штатах. У виконанні Намули та ансамблю віолончелей прозвучали «Nugiriili» (《努给日勒》), «Пісня про Батьківщину» (《思乡曲》) та камерний твір «Вісім п'яних безсмертних» (《醉八仙》).

Фактично, завдяки активній популяризаторській діяльності Фан Дунціна – композитора, який принципово орієнтований на широку аудиторію, – сучасні мистецькі тренди Китаю виходять за межі країни. «Головна мета Фан Дунціна у створенні музики – щоб кожен міг її зрозуміти <...>, – зазначає відома китайська музикознавиця, професорка Столичного педагогічного університету в Пекіні та віце-президентка Китайського товариства всесвітньої етнічної музики Чжан Юйвень (张玉雯 / Zhang Yuwen). – У сучасному швидкоплинному та задушливому суспільстві здатність спокійно оцінити хорошу музику здається розкішшю, але музика Фан Дунціна завжди заспокоює людей і миттєво торкається найглибших куточків вашого серця <...>. Його романтичний музичний настрій не тільки п'янить, але й викликає заздрість. Здається, що вся ця романтика не була створена навмисно, а радше виникла природно та без зусиль» [141].

Маючи за плечима потужну професійну школу Є Сяогана, Фан Дунцін демонструє надзвичайний інтерес до розширення наявного виразово-технічного потенціалу віолончельної музики. У центрі уваги майстра – зв'язок музики з візуальними видами мистецтва, насамперед – фотографією, живописом та каліграфією.

Ще за років студентства, під впливом своєї матері, яка на той час працювала головним редактором газети *Hebei Daily*, Фан Дунцін захопився фотографією. Відтоді звичка бачити світ крізь об'єктив стала невід'ємною частиною творчого процесу автора. «Слухаючи його музику, можна побачити багато історій <...>, – наголошує пані Намула, незмінна шанувальниця та виконавиця музики композитора, інтерпретації якої вважаються еталонними в Китаї. – Чудове візуальне чуття Фан Дунціна наповнює його музику яскравими образами та уявою» [141].

У листопаді 2008 року Фан Дунцін супроводжував як офіційний фотограф культурно-творчу експедицію до Тибету, яку організував відділ Робочого фронту ЦК КПК та очолив Є Сяоган. Переповнений хвилюванням, Фан Дунцін взяв із собою забагато обладнання; у його 20-кілограмовій сумці для фотоапарата було три камери та сім об'єктивів. На висоті 5150 метрів через виснаження та гірську хворобу музиканта госпіталізували та підключили до апарату штучної вентиляції легень. «У той час моєю єдиною надією було повернутися живим, щоб востаннє побачити батьків, без жодного жалю», – пригадував Фан Дунцін і додавав, що після цього клінічного досвіду час життя ніби сповільнився, а все навколо стало чіткішим. «Досвід у Тибеті змусив мене усвідомити всю відчайдушність життя. Невдовзі після мого одужання батька госпіталізували до відділення інтенсивної терапії. Я пережив зіткнення зі смертю, а мій батько – ні. Мені тоді було 28 років, і я глибоко зрозумів швидкоплинність життя» [188]. Першим твором після повернення з Тибету була п'єса для гучжену «Майстер чорнил» 《墨客》 (2009), в якій знайшло відображення все пережите композитором у горах. «Якщо попередні твори були здебільшого короткими п'єсами, то тепер одних лише красивих мелодій мені не вистачає <...>, – говорив Фан Дунцін. – Аби висловити напругу в музиці, ви маєте мислити та бачити ширше...» [188].

Багаторічні споглядання величних ландшафтів Тибету та Сінцзяну надихнули майстра на створення цілої низки музичних творів, за якими постає

життєва філософія автора: «Лише після численних подорожей різними країнами можна зрозуміти та прийняти, що люди мають несхожі погляди, – переконаний Фан Дунцін. – Читання десяти тисяч книг і подорожі на десять тисяч миль розширюють кругозір та сприяють толерантності» [188]. Вивчаючи природу та побут різних народів, Фан Дунцін за останнє десятиліття накопичив потужний об'єм фотоматеріалів, глибоко збагативши емоційно-образну палітру власної музичної творчості. На прохання різних мистецьких установ музикант зробив сотні фотографій видатних музикантів, режисерів, художників, архітекторів та виконавців Китаю. Сьогодні Фан Дунцін працює старшим членом Leica Artists (Китай) та спеціально запрошеним фотографом на Пекінському міжнародному фестивалі сучасної музики (北京现代音乐节 / Beijing Modern Music Festival), заснованим у 2002 році Є Сяоганом. У 2017 році Центр Canon Imaging (Китай) організував авторську виставку Фан Дунціна «Композиція світла та тіні» (《谱写光影》 / Composing Light and Shadow), яка мала великий успіх. А вже наступного року Фан Дунціна було обрано серед десятків інших китайських фотографів для навчання та участі у проєктах міжнародної агенції *Magnum Photos* [143].

Фан Дунціна часто називають «архітектором кадру», індивідуальний стиль якого вирізняється неймовірною увагою до деталей та композиційної структури. Його світлинам притаманне драматичне освітлення, композитор використовує ті самі прийоми, що й в оркестровці: від тихих, затінених ділянок (*pianissimo*, розріджена фактура) до яскравих спалахів світла (*fortissimo*, фактурна багатошаровість). Візуальна мова Фан Дунціна часто дещо перебільшена, оскільки він вважає, що мистецтво – це також перебільшення життя, а не просто його відтворення [141].

Володіючи синестетичними здібностями, музикант активно просуває ідею «цілісного мистецтва», в основі якого лежить нерозривний зв'язок звуку та візуального зображення. За словами самого композитора, для нього фотографія є способом зафіксувати «застиглу музику», тоді як музика –

інструментом «проявлення» кадру [141], саме тому композитор завжди поєднує власні фотовиставки з музичними релізами. Митець прагне, аби глядач відчув той самий ритм і настрій, які були закладені ним у партитуру; задля цього на виставках музиканта часто використовуються навушники або системи просторового звуку. Автор трактує свої експозиції як повноцінні мультимедійні арт-проекти з масштабними широкоформатними пейзажами, в яких візуальні образи та музичний ряд існують у нерозривній цілісності. Відвідувачі не просто споглядають світлини, а слухають саундтрек, створений спеціально для цього візуального ряду. «Слух і зір часто переплітаються та зближуються одне з одним», – каже Фан Дунцін. – Митець повинен мати чутливість, яка дозволяє йому вловлювати красу, яку інші не помічають. Композитори створюють звуком, письменники – словами, художники – фарбами на білому папері, а фотографи – чорним папером, бо світло – це їхній пензель» [141]. Маючи тонке відчуття світла, композитор прагне віднайти у музиці найрізноманітнішу палітру відтінків та барв: «Коли його музика поєднується з візуальними ефектами, ви відчуваєте своєрідну невимовну сублімацію» [141].

Фактично, у 2010-х роках Фан Дунцін здійснив своєрідну «віолончельну революцію»: композитор вивів інструмент за межі камерних академічних залів у простір мультимедійного артперформансу. Синтез віолончельного соло з авторськими світлинами митця та складними світловими партитурами зумовив надзвичайну популярність цього інструмента серед молоді та інтелектуальної еліти. Як досвідчений продюсер звукозаписів та експерт з аудіовізуального обладнання, Фан Дунцін випустив кілька класичних аудіофільських платівок HI-FI. Серед них такі альбоми, як «Qing + Cello», «Wind, Mist, Weakness, Ice, Fire, and Brilliance», «Xia», «The Great Silk Road», «Dream Bridge», «Dialogue with Scenery», «Chang'an, Chang'an» та «Mission», були представлені на міжнародних виставках аудіо та платівок у Пекіні та Гуанчжоу.

Фан Дунцін сприймає віолончель у всьому комплексі її виражальних можливостей, розкриваючи потенціал інструмента як у сольному, так і в ансамблевому вимірах. При цьому композитор не лише спирається на багатовікові традиції давнього національного мистецтва – каліграфію, виконавство на народних інструментах, класичну поезію та пекінську оперу, – але й апелює до фундаментальних філософсько-релігійних та естетичних категорій китайської культури. Крізь призму віолончельного тембру митець досліджує найтонші змістові нюанси національної традиції. Завдяки новаторському підходу до тембрально-акустичних і технічних можливостей віолончелі, композитор довів, що цей західний інструмент здатний транслювати національні смисли так само глибоко, як і традиційні китайські інструменти, – за рахунок свого значного діапазону та експресивної потужності. «Такі слова, як “широкий” “глибокий”, “ясний”, “жвавий”, “елегантний” та “свіжий”, недостатні, щоб повністю передати сутність музичного світу Фан Дунціна, – вважає китайський музикознавець, професор Пекінського університету та художній керівник Національного оркестру Китайського музичного товариства Бі Мінхуей (毕明辉 / Bi Minghui) <...>. – Його музичний стиль бездоганно інтегрується у багатий гобелен китайської та західної культур. Мелодії Фан Дунціна ясні, але водночас дуже виразні, гармонії збалансовані, але яскраві, а ритми контрольовані, але водночас пристрасні, – все це розкриває його винятковий талант, що стоїть за всіма цими образними музичними виразами» [141].

Програмні заголовки, якими митець супроводжує свої віолончельні опуси, наочно демонструють широку палітру актуальних для автора художніх образів та ідей. У 2009 році було опублікована збірка віолончельних п'єс Фан Дунціна, до якої увійшли найпопулярніші твори композитора. Основу збірки склали три відомі сюїти: «Чотири зимові пісні» для віолончелі соло (《冬之歌四首》 / Four Bagatelles of Winter, 2008), вже згадуваний цикл «Рука, око, тіло,

метод, крок» (手眼身法步 / Hand, Eye, Body, Method, and Step, 2005), а також сюїта для віолончелі та фортепіано «Лінь Чун» (林冲 / Lin Chong, 2008). На останньому циклі варто зупинитися детальніше, оскільки даний опус є одним із найвиразніших прикладів авторського методу Фан Дунціна. Саме за цей твір Фан Дунцін був удостоєний Першої премії на Національному конкурсі «Шанхайський весняний міжнародний музичний фестиваль» (上海之春国际音乐节 / Shanghai Spring International Music Festival у 2010 році)

Сюїта для віолончелі та фортепіано «Лінь Чун» яскраво вирізняється на тлі інших камерно-інструментальних творів автора своїм оригінальним художнім задумом. Композитор не лише майстерно втілює у музичній тканині національний колорит, але й продемонстрував неординарний підхід до трактування програмної основи твору. Смісловим стрижнем музичної драматургії твору є образ народного героя та ватажка Лінь Чуна (林冲), доля якого нерозривно пов'язана з драматичними подіями середньовічного Китаю. Через переосмислення глибинних шарів національної літературної традиції – класичного роману «Річкові заплави» (水浒传 / Water Margin)¹ – композитор зумів підкреслити позачасові якості свого персонажа та його загальнонаціональну значущість.

Роман «Річкові заплави», авторство якого приписують Ши Наяню (施耐庵 / Shi Nai'an, 1296–1372), є визначним зразком китайської класичної прози й по праву посідає одне з чільних місць у багатій культурній спадщині Китаю. Ши Наянь, про життєвий шлях якого, фактично, нічого достовірно не відомо²,

¹ Назва роману «Річкові заплави» (水浒传 / Shuǐhǔ Zhuàn) також поширена у варіантах перекладу як «Outlaws of the Marsh» («Розбійники з болота») або «All Men Are Brothers» («Усі люди – брати»).

² Оскільки про життя Ши Наяня відомо вкрай мало, деякі дослідники припускають, що це може бути псевдонім відомого письменника Ло Гуаньчжуна (罗贯中 / Luo Guanzhong), у редакції якого текст роману «Річкові заплави» і дійшов до наших днів. За іншою версією, Ши Наянь був, навпаки, старшим сучасником і вчителем Ло Гуаньчжуна.

зібрав воєдино і опрацював усні народні перекази XII століття про окремих героїв повстанського табору Ляншаньбо (梁山泊), про їхню долю та подвиги. Сюжетною канвою роману «Річкові заплави» стала справжня історична подія – повстання селян під керівництвом Сун Цзяна (1120–1122)¹. Основою твору послужили численні усні народні перекази, що століттями передавались із покоління в покоління. У романі показано, як невеликий повстанський табір поступово перетворюється на потужну силу. Слава про відважних повстанців Ляншаньбо поширюється далеко за межі провінції Шаньдун. Боротьба проти гніту та жорстокості влади набуває величезних розмірів. Заслані проти бунтівників війська зазнають нищівних поразок. Сили повстанців зростають і міцніють. Це захоплююча історія про битви та хмільні застілля, бойове товариство і жорстокість, хитрість і чари, де діють яскраві, повнокровні персонажі. Центральною фігурою роману є даоський самітник Чжуге Лян – чарівник і стратег, який також виступає в ролі придворного радника. У захоплюючій формі Ши Най-ань показав самовіддану боротьбу безстрашних

¹ Сун Цзян (宋江 / Song Jiang) – лідер групи повстанців, який жив за часів династії Сун (宋朝) у Китаї. Постать Сун Цзяна згадується в історичних джерелах, починаючи з останніх років правління імператора Хуейцзуна (徽宗, 1124–1127). Відомості про життя Сун Цзяна є суперечливими. Вважається, що він очолював загін повстанців, які діяли в районі Шаньдуна. В історичних хроніках зазначається, що імператорські війська не змогли протистояти людям Сун Цзяна і вирішили надати їм амністію, щоб спрямувати їхні сили проти іншого повстанського угруповання під проводом Фан Ла (方腊). В офіційній біографії намісника Хайчжоу (海州) (нині провінція Цзянсу (江苏) Чжан Шуе (张叔夜) стверджується, що Сун Цзян зазнав поразки від військ згаданого намісника і здався. Його подальша доля залишається невідомою.

У романі «Річкові заплави» Сун Цзян виступає одним із центральних персонажів. На початку сюжету він служить писарем в управлінні повіту Юньчен (郟城). У нього є батько та брат на ім'я Сун Цін (宋清). Дізнавшись від командира загону боротьби з розбійниками Хе Тао (何涛), що викрадення його другом Чао Гаєм (晁盖) подарунків до дня народження сановника Цай Цзіня (蔡京) розкрито, він попереджає товариша. Чао Гай тікає на гору Ляншаньбо, де очолює місцевих повстанців. Згодом описується, як Сун Цзян бере за дружину дівчину на ім'я Янь Посі (阎婆惜), яка вступає у таємний зв'язок з його колегою Чжан Веньюанем (张文远). Конфлікт призводить до того, що Сун Цзян вбиває Янь Посі та переховується у сановника Чай Цзіня (柴进). Тривалі мандри зрештою приводять героя на гору Ляншаньбо, де після загибелі Чао Гая він стає ватажком. Після численних перемог над урядовими військами розбійники отримують від імператора помилування.

повстанців, які піднялися проти свавілля поміщиків та чиновників. Імена багатьох героїв роману стали у Китаї символом мужності, доблесті, вірності обов'язку, сили та непереможності.

Ім'я героя, якого зі 108 повстанців, зображених у літературному першоджерелі, обрав для свого твору Фан Дунцін, – Лінь Чун. Цей персонаж фігурує у 7–12 розділах твору. За переказами, це був неперевершений майстер бойових мистецтв, наділений надсилою та пронизливим поглядом гірського орла. Не лише друзі по битві, але й вороги називали його «Головою Пантери». Цього героя спіткала драматична доля. Благородний, із відкритою душею та чесними помислами, Лінь Чун був зраджений людьми, яким довіряв та служив. З метою оволодіти прекрасною дружиною Лінь Чуна його головний ворог Гао Цю обманом заманює героя у пастку. Він вручає йому нібито з добрих намірів та особистої симпатії дорогу зброю, яку відразу використовує як доказ, звинувачуючи героя у спробі вбивства господаря будинку. Лінь Чуна заарештовують, ставлять на лобі тавро та ведуть етапом на страту. Лише мужність і хоробрість героя допомогли йому уникнути загибелі. Втікши від своїх катів, Лінь Чун довго ховався у снігових горах, мріючи дістатися до Ляншаньбо. Після довгих та драматичних пригод це йому вдалося. Лінь Чун був прийнятий у коло нових друзів, таких же відчайдушних і знедолених суспільством «злочинців», як і він сам.

Сюжет, який було взято за основу програмної сюїти Фан Дунціна – це один із найсильніших та атмосферних епізодів роману. Ця сцена відома під назвою «Лінь Чун біжить вночі» (林冲夜奔) і описує момент остаточного «перетворення» шляхетного офіцера на повстанця. Події розгортаються під час лютої хуртовини. Лінь Чун, призначений наглядачем на віддалений фуражний склад, опиняється в абсолютній ізоляції. Сніг іде так густо, що під його вагою завалюється хатина, де мав спати герой, – і саме це рятує йому життя. Шукаючи прихистку від холоду, Лінь Чун ховається в покинутому Храмі Бога Землі (土地庙). Саме там, за зачиненими дверима, він стає

випадковим свідком розмови своїх ворогів, надісланих Гао Цю. Вони підпалили склад і зловтішаються, вважаючи, що герой згорів живцем. У цей момент відбувається психологічний злам: Лінь Чун усвідомлює, що його відданість закону та терпіння були марними. Його надія на справедливе повернення додому остаточно гине у полум'ї складу. Охоплений «праведним гнівом», герой виринає з храму зі своїм знаменитим списом. У світлі заграви від пожежі та білого снігу він холонокровно розправляє з своїми катями. Ця сцена сповнена суворої естетики: контраст червоної крові на білому снігу став класичним образом у китайському мистецтві. Після розправи шлях назад відрізано. Тепер він для всіх – вбивця і розбійник. Починається сам «біг»: герой пробивається крізь глибокі замети та нічну темряву. Його шлях лежить до гори Ляншаньбо – єдиного місця, де людина з тавром на обличчі, але з честю в серці, може знайти притулок.

У прагненні максимально повно втілити непересічні внутрішні якості загальнонаціонального героя Фан Дунцін акцентує в музиці увагу не лише на його характері, але й на зовнішніх атрибутах. Ретельно, враховуючи навіть особливості руху та жестикуляції Лінь Чуна, композитор «виписує» портрет свого персонажа. Слід підкреслити, що музика сюїти рясніє різноманітними звукозображальними елементами – перед слухачем розгортається яскрава та наочна картина героїчних пригод воїна. Вже перші звуки солюючої віолончелі ніби ілюструють утаємничену фігуру людини, що крадькома крокує засніженим полем. Гнучкий і беззвучний, як дикий звір, Лінь Чун здатен бачити у темряві, а його слух уловлює ледь помітні звуки. Під покровом ночі Лінь Чун тихо пробирається нескінченними сніговими полями, сподіваючись знайти своїх друзів. У пластичному контурі віолончельної мелодії вгадуються нерівномірні кроки головного героя. То він повільно ступає білою гладдю землі, напружено вслухаючись у тишу, то раптом зривається на біг. У музиці немає ритмічної періодичності, натомість є секстолі, що вільно змінюються у неквадратному метрі. У цій імпровізаційності музичного розвитку вступу є, з

одного боку, епічна оповідальність, а з іншого, – бажання максимально точно сфотографувати всі нюанси драматичної ситуації, в якій опинився герой.

Але образ Лінь Чуна був би занадто прямолінійним, якби композитор обмежився лише його зовнішніми якостями. Вже основна тема першої частини сюїти – «Ступаючи снігом» (*Walking in the Snow*) виявляє нові грані головного музичного образу. У партії віолончелі з'являється виразна лірична мелодія, у повільному розгортанні якої вгадується спокійний дух Лінь Чуна. Герой немов би зупиняється посеред темряви, підкорений неймовірною красою зимової ночі. Музика має явно імпресіоністичне забарвлення, мелодія «підсвічується» тонкими гармонічними кольорами, відображаючи внутрішні переживання героя. Чи то душею Лінь Чун заволоділи ностальгічні спогади, чи герой мріє про майбутнє, – для слухача така різка «модуляція» почуттів так і залишається таїною...

Друга частина сюїти – «Вбивство» (*Killing*) повертає до сюжетних перипетій героїчного роману Ши Най-ань. В імперативній токатній темі, що безжально «руйнує» красу зимової тиші попередньої частини, чути переслідування та страх. Хтось тікає, а хтось наздоганяє, скільки цих ворогів – невідомо, але Лінь Чун, як і раніше, один, тож його сили вичерпуються... Музичну тканину «розривають» дисонанси та акценти – все змішалось у цій трагічній сутичці не на життя, а на смерть. Провідну виразну роль грають ритмічні та ладогармонічні прийоми.

Музика фіналу – «Нічна втеча» (*Running at Night*) сповнена романтичної спрямованості. Віртуозні пасажі, що хаотично здійснюються і скочуються в партіях фортепіано і віолончелі, виразно ілюструють картину надлюдської боротьби героя. З останніх сил, всупереч усім перепонам Лінь Чун піднімається все вище і вище на гору Ляншаньбо, відчайдушно сподіваючись на порятунок. Фінал обривається експресивним тремоло віолончелі, подібним до різкого обриву кінокадру.

У сюїті «Лінь Чун» Фан Дунцін широко використовує розширені

техніки гри – в партії віолончелі використовуються гранично високі позиції, нестандартні поєднання штрихів, складні пасажі, перекидання смичка через одну або дві струни, подвійні ноти, розщеплені акорди тощо. Велику роль відіграють такі прийоми гри, як *arco*, *glissando*, *pizzicato*, *con legno*, *sur la touché portato*, *sul tasto*, флажолети (натуральні та штучні), *sul ponticello*. Завдяки суттєвому збагаченню тембровою-виразової палітри інструменту партія віолончелі наділяється функціями «музичного актора» або «оповідача».

Як в «Лінь Чун», так і в інших своїх програмних творах для віолончелі Фан Дунцін майстерно імітує людський голос, сміх, плач, стогін, рухи, жести, образи природи та навіть специфічні звуки традиційної зброї й бойові вигуки. Композитор не просто переказує події, він ніби створює звуковий пейзаж – музика розгортається як послідовність «кадрів» або мальовничих полотен, що дозволяє слухачеві «бачити» музику: хуртовину, вогонь, сакральний простір храму тощо. У переважній більшості своїх віолончельних опусів Фан Дунцін спирається на принципи сюжетно-описового типу програмності, демонструючи не лише свої неоромантичні уподобання, але й практичний досвід фотографа-художника. Через звернення до історико-легендарних тем композитор надає нового сенсу глибинним символам національної традиції та актуалізує їхнє звучання в сучасному глобальному культурному просторі.

У цілій низці своїх творів Фан Дунцін розкриває багаті «діалогічні» можливості віолончелі як ансамблевого інструмента. У 2009 році був написаний концертний твір для віолончелі та симфонічного оркестру «*Епітафія Героя*» (《英雄的铭文》 / Inscription of the Hero). Цей монументальний програмний опус засвідчує глибокий інтерес Фан Дунціна до історико-епічної та героїчної проблематики, яка набула особливого значення для композитора саме в останні роки.

У 2010 році Фан Дунцін створив опус «*Полім*» (《飞翔》 / Flying) для 9 віолончелей у неоромантичному стилі, який став одним із найбільш упізнаваних «хітів» у його віолончельному доробку.

«Маленьким музичним дивом» називають твір Фан Дунціна для віолончелі, фортепіано та октету *«Літаючі комахи»* (《虫儿飞》 / The Flying Insects). Ця легка та світла п'єса занурює слухача у світ дитинства, первозданної природи та казковості. Китайська назва 《虫儿飞》 дослівно перекладається як «Світлячки летять» та апелює до надзвичайно популярної в Китаї однойменної дитячої колискової, написаної поетом-піснярем Лін Сі (林夕) та композитором Чень Гуанжуном (陈光荣). Пісня була створена у 1998 році як саундтрек до гонконзького фільму бойових мистецтв «Властеліни стихій» (《风云雄霸天下》 / The Storm Riders). Її виконав актор і співак Екін Чен (郑伊健 / Ekin Cheng Yee-kin) разом із дитячим хором. Фан Дунцін переосмислив цей знайомий кожному китайцеві образ, створивши на його основі інструментальну фантазію.

«Нугірілі» (《努给日勒》 / Nugiriili) став по-справжньому легендарним твором, який давно перетнув межі Піднебесної та активно виконується у світі. Написана спочатку для тріо віолончелей, п'єса була пізніше перекладена на прохання Намули для дев'яти інструментів. Натхнений багатою музичною культурою Внутрішньої Монголії з її безкраїми степами та нестримною енергією, Фан Дунцін взяв за основу твору пісню народу евенків. Назва твору перекладається як «танець» та втілює життєрадісний, мужній характер та оптимістичний дух евенків. За традицією, «Нугірілі» заснований на різкому контрасті протяжної, розлогої, імпровізаційної пісні-вступу та нестримного пристрасного танця з характерним «тупотінням». Фан Дунцін майстерно використовує низькі регістри віолончелей для передачі імпульсивних та динамічних рухів танцюристів, а також імітації специфічного горлового співу народів Монголії.

Творчість Фан Дунціна останніх років засвідчує інтерес композитора до поєднання віолончелі в одному ансамблі із традиційними інструментами, насамперед, гучженом. Безсумнівно, цей інструмент знаходиться у фокусі

постійної уваги композитора, тому що на різних етапах своєї творчості композитор звертається до гучжену, «підсвічуючи» то його сольні, то ансамблеві якості. Свій перший твір для гучжена – «Вітер, туман і течія води» (《风·雾·潺》 / Wind, Fog, and Flowing Water) – Фан Дунцін написав у 2007 році і відразу здобув нагороду на Третньому китайському конкурсі композицій для камерних оркестрів традиційної музики імені Лю Тяньхуа «TMSK», а за десять років цикл був виданий Пекінським універсальним аудіовізуальним видавництвом (北京环球音像出版社 / Beijing Universal Audio-Visual Publishing House) як компакт-диск із аудіовізуальним оформленням ¹. Серед інших творів для гучжена соло можна виділити такі опуси, як «Майстер чорнил» (《墨客》 / Ink Scholar, 2009), «Літаючі апсари Дуньхуана» (《敦煌·飞天》 / Dunhuang Flying Apsaras, 2009), «Осінній вихор» (《秋之旋》 / Autumn Whirlwind, 2010), «Танець льоду та полум'я» (《冰火之舞》 / Dance of Ice and Fire, 2011), «Зимові комахи та літні трави» (《冬虫·夏草》 / Winter Insects & Summer Grass, 2014).

У деяких опусах автор поєднує гучжен лише з оркестром («Три царства Дзен» (《禅宗三境》 / Zen Three Realms, 2015), «Король Ланьлін» (《兰陵王》 / Lanling King, 2016), «Великий Шовковий Шлях» (《大国丝路》 / The Great Silk Road, 2017), «Діалог з пейзажем» (《与风景的对话》 / Dialogue with the Landscape, 2018), «Чан'ань, Чан'ань» (《长安·长安》 / Chang'an, Chang'an, 2019), а в деяких композиціях Фан Дунцін розкриває потенціал інструменту через діалог з віолончеллю або з іншими інструментами (потрійний концерт для гучжену, віолончелі, фортепіано та оркестру «Мандрівний Лицар» (《侠》 / The Knight-Errant, 2016), тріо для віолончелі, піпи та фортепіано «Вісім

¹ Фрагменти треків даного компакт-диску можна подивитися за посиланнями: URL: <https://www.guzheng.cn/news/289499.html>; <https://www.guzheng.cn/jiemu/168160.html>; <https://www.guzheng.cn/jiemu/168161.html>; <https://www.guzheng.cn/jiemu/168159.html>.

п'яних безсмертних» (《醉八仙》 / Eight Drunken Immortals, 2013). Відома китайська майстриня гри на гучжен, професорка Центральної консерваторії музики Юань Ша (袁莎 / Yuan Sha) часто звертається до музики Фан Дунціна, надихаючись її глибиною та самобутністю. За словами виконавиці, кожен твір композитора «живиться витонченою любов'ю, пронизаний доброю та ніжною теплотою <...> та справді дозволяє “відкрити очі” щоб почути музику, і “заплющити очі” щоб побачити пейзаж» [145].

Ідейно-образна складова творчості Фан Дунціна невід'ємна від традиційної китайської культури, зв'язок з якою сам митець усвідомлює як дещо сакральне та позачасове. Національний фольклор – це не лише джерело емоційної розради або стилістичних знахідок для композитора, але й царина філософських пошуків: «Сьогодні нас можуть турбувати дрібниці, але мудрість дзен – глибоке розуміння життя – зрештою приведе нас до великої любові, – зізнається композитор. – Тільки відкинувши свою дріб'язкову суть і відпустивши страждання в наших серцях, ми можемо відчути нескінченне світло» [188]. Натхнений величчю національної історії, природи та мистецтва, композитор прагне залишити відбиток свого трепету й благоговіння у кожному новім творі: «Мистецтво китайської нації протягом тисячоліть справді захоплює! Наша величезна та глибока національна культура – це невичерпний скарб для нас, митців!» [217]. Як у малих, так і у великих формах він знаходить спосіб «закарбувати» вічність у найдоступніших людям образах. Покликаний щирим відчуттям громадянського обов'язку та мистецької місії, Фан Дунцін прийняв пропозицію виступити музичним керівником державного проєкту «Міст Гонконг-Чжухай-Макао» (港珠澳大橋 / Hong Kong-Zhuhai-Macao Bridge) ¹. Композитор створив масштабну симфонічну сюїту «Міст

¹ Будівництво цього масштабного інфраструктурного об'єкта було офіційно розпочато 15 грудня 2009 року, коли відбулася урочиста церемонія закладання першого каменю у місті Чжухай. Міст Гонконг-Чжухай-Макао (HZMB) – це система мостів і тунелів довжиною 55 кілометрів, що складається із серії трьох вантових мостів, підводного тунелю

мрії» (《梦·桥》 / Dream Bridge, 2017).

У своїх інтерв'ю композитор крок за кроком описував процес реалізації проекту, який розтягнувся на три роки: «Написання цього твору для мене – справа пристрасті <...>, – сказав Фан Дунцін. – Музика – це плавна архітектура, а архітектура – це застигла музика. Я сам став частиною будівельників мосту Гонконг-Чжухай-Макао, використовуючи музичні ноти для створення цього суперпроєкту» [188]. Фан Дунцін тричі виїжджав безпосередньо на місце будівництва у відкрите море, спілкувався з інженерами та робітниками, щоб мовою музики увічнити цей подвиг людської волі: «Тибет, життєво важливі ворота та стратегічний бар'єр на південному заході моєї країни, з давніх часів був невід'ємною частиною Китаю. На початку існування Китайської Народної Республіки ситуація в Тибеті була надзвичайно складною та серйозною. Моя країна сформулювала політику мирного визволення Тибету та прийняла вирішальне рішення про будівництво автомагістралей Сичуань-Тибет та Цинхай-Тибет. Народно-визвольна армія, люди всіх етнічних груп провінцій Сичуань та Цинхай, а також інженери-техніки сформували будівельну армію чисельністю 110 000 осіб. У надзвичайно складних умовах вони хоробро боролися, і понад 3000 героїв померли своїм життям на плато. У 1954 році було завершено будівництво автомагістралей Сичуань-Тибет та Цинхай-Тибет протяжністю 4360 кілометрів, що покклало край історії Тибету без сучасних автомагістралей та створило диво в історії будівництва автомагістралей <...>. Шістнадцять років тому я вперше ступив на цю священну землю і був глибоко зворушений. Тоді я пережив жахливу зустріч зі смертю, майже назавжди залишившись у Тибеті. Цього разу я спеціально розробив той самий маршрут, що й раніше, аби знову відчути вражаючу силу Тибету» [190].

На етапі формування композиційного задуму Фан Дунцін довго та

та трьох штучних островів. Це найдовший у світі стаціонарний сполучний шлях у відкритому морі.

ретельно вивчав історію Тибету. Протягом тривалого часу музикант відвідував та записував десятки народних інструменталістів, вокалістів, тибетських оперних виконавців, а також вивчав велику кількість тибетських драм, літературних творів та багатовікової традиційної придворної музики даного регіону¹. «Коли ми збирали звуки дхарма-рогів, мушель, суон та тибетських ударних інструментів у головній залі храму Ваджра в префектурі Ганьці, відлуння часу та простору, що супроводжувалося затяжним тремтінням, змушували час зупинитися», – пригадував Фан Дунцін [190].

Композитор бездоганно поєднав елементи тибетської музики, унікальні етнічні інструменти та оригінальну народну музику у п'яти частинах своєї симфонічної сюїти. «Міст мрії» представляє собою масштабний цикл із завершених творів, кожен з яких відображає певну віху унікального в сучасній історії будівництва. Перша частина «Присвячена часу (《献给岁月》 / Dedicated to Time) виконую функцію увертюри, наступні три частини об'єднані спільним жанром: 2 частина «Присвячена історії» (《献给历史》 / Dedicated to History) – це концерт для гучжена; 3 частина «Присвячена будівельникам» (《献给建设者》 / Dedicated to the Builders) – концерт для фортепіано, 4 частина «Присвячена морю» (《献给大海》 / Dedicated to the Sea) – концерт для віолончелі. У героїчному фіналі «Присвячена мосту Гонконг-Чжухай-Макао» (《献给港珠澳大桥》 / Dedicated to the Hong Kong-Zhuhai-Macau Bridge) автор узагальнює ідею людського подвигу як акту самовідданості заради майбутнього.

Природній пафос, притаманний масштабному музичному опусу Фан

¹ Серед виконавців, що справили найсильніше враження на композитора-дослідника, – 90-річна співачка Цетен Долма (ཅེ་བརྟན་དོ་ལྷ་མ། / Tseten Dolma, нар. 1937), композитор і диригент Луо Нянйі (罗念 / Luo Nianyi, 1932–2023) – автор знакової для Тибету «Пісні для прання» (《洗衣歌》 / Laundry Song) та жива легенда китайського фольклору Чен Пейсянь (程培贤 / Cheng Peixian, нар. 1941) – народний виконавець Тяньцзюаньських гірських пісень (天全山歌), які визнані об'єктом нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО.

Дунціна, врівноважується витончено-ліричним «віолончельним» центром. Через наспівну мелодичну стихію та практично моно-образне трактування музики композитор майстерно фокусуються на внутрішніх вимірах глобального проєкту. Партія віолончелі вирізняється підкресленою наспівністю та емоційністю. Саме у такому – неоромантичному амплуа – Фан Дунцін найбільш відомий та зрозумілий для китайської аудиторії. Тим рельєфніше постає фінальна частина сюїти, в якій автор доводить центральну героїчну ідею до її кульмінаційного вираження – образи Людини та Історії постають у п'ятій частині циклу в нерозривній єдності.

Опора на багатовікові джерела національного мистецтва – характерна риса творчості Фана Дунціна. Протягом останнього десятиліття композитор часто звертається до масштабних героїко-патріотичних проєктів, ставлячи собі за мету відображення знакових для країни суспільно-культурних подій. Близькими до симфонічної сюїти «Міст мрії» в образно-стилістичному відношенні є такі його оркестрові опуси, як «Світло інтеграції» (《融合之光》 / The Light of Integration), «Ода Відродженню» (《复兴·颂》 / Ode to National Rejuvenation), «Бачення Великої затоки» (《湾区畅想》 / Visions of the Bay Area);

У грандіозному творі для мішаного складу «Образи Макао» (《澳门意象》 / Imagery of Macao) композитор розширив класичний склад виконавців за рахунок цілого оркестру віолончелей, підкреслюючи особливе значення цього інструмента для реалізації своєї просвітницької місії. Фан Дунцін залишається вірним власному покликанню, яке він розуміє як всеохоплюючу підтримку та втілення передових і затребуваних суспільством ідей: «Творчість Фана Дунціна не лише сформувала для Китаю вагомий культурний бренд найвищого рівня, але й вписала яскраву сторінку в аннали сучасної китайської віолончельної літератури» [144].

3.4. Проєкт «Ink Art and New Music» (2022): на перетині живопису та музики

Домінантною ідеєю сучасної культурної політики Китаю у сфері мистецтва є збереження національної характерності кожного творчого продукту. Очевидно, що успішній реалізації цієї ідеї сприяють різноманітні державні програми, що стимулюють розвиток національних художніх ініціатив. Зокрема, однією з найяскравіших культурних подій останнього десятиліття став музично-художній проєкт «Мистецтво туші та Нова музика: Проєкт обміну досвідом у створенні творів для змішаного китайсько-західного камерного ансамблю» (水墨藝術與新音樂：中西混合室內樂創作交流項目 / Ink Art and New Music: Chinese-Western Mixed Chamber Music Composition Exchange Project, 2022), який об'єднав філософів, композиторів і художників Китаю та США. Концепція цього проєкту заслуговує на особливу увагу та розгляд, оскільки він перебуває в руслі найактуальніших ідей сучасної художньої творчості Китаю.

Унікальні синкретичні властивості, притаманні китайській культурній традиції, привертають сьогодні увагу не лише істориків, філософів, культурологів, але й композиторів. Проєкт «Мистецтво туші та Нова музика» (2022) став результатом масштабного міждисциплінарного та кросскультурного творчого обміну, який об'єднав традиційне китайське мистецтво туші із сучасними музичними композиціями.

Проєкт був ініційований Інститутом музики США – Китай (美中音樂學院 / US–China Music Institute)¹ при Консерваторії музики Бард-коледжу¹ у

¹ Інститут музики США – Китай (美中音乐学院 / The US–China Music Institute) – це академічний центр, що є структурним підрозділом Консерваторії Бард-коледжу (巴德音乐学院 / Bard College Conservatory of Music) у Нью-Йорку. Він був заснований у 2017 році диригентом Цай Цзіньдуном (蔡金冬 / Jindong Cai) та Робертом Мартіном (Robert Martin) з метою розвитку та популяризації китайської музики у західному світі. Основна місія інституту – сприяти вивченню, виконанню та визнанню сучасної китайської музики, а

співпраці з Університетом Гонконгу² та Музеєм візуальної культури М+ (М+ 視覺文化博物館 / M+ Museum of Visual Culture) у Гонконзі³. Його головна мета полягала в дослідженні естетичної спільності та інноваційного

також підтримувати культурний обмін між Сполученими Штатами та Китаєм.

Інститут реалізує свою місію через кілька ключових напрямів:

- освітні програми (Інститут пропонує ступінь бакалавра в галузі виконання на китайських інструментах, таких як ерху, піпа та гучжен, а також ступінь магістра мистецтв із китайської музики та культури; ці програми вперше розроблені у співпраці з Центральною консерваторією музики у Пекіні);
- музичний фестиваль China Now Music Festival (це щорічний захід, присвячений сучасній китайській музиці, в його межах проходять концерти, лекції та дискусії в Нью-Йорку та на території Бард-коледжу);
- різноманітні мистецькі проекти та наукова діяльність (Інститут регулярно організовує колаборації, концерти, майстер-класи та науково-практичні семінари, залучаючи відомих музикантів і вчених із Китаю та інших країн світу).

¹ Консерваторія музики Бард-коледжу (巴德音乐学院 / Bard College Conservatory of Music) – це вищий навчальний заклад у Annandale-on-Hudson (Нью-Йорк), відомий своєю унікальною освітньою моделлю, що поєднує інтенсивне музичне навчання з класичною гуманітарною освітою. Вона була заснована у 2005 році віолончелістом Р. Мартіном. Консерваторія підтримує тісні зв'язки з китайськими навчальними закладами, зокрема з Центральною консерваторією музики у Пекіні. На базі Бард-коледжу був створений Інститут музики США–Китай, який пропонує програми з вивчення та виконання на традиційних китайських інструментах. Навчальна програма консерваторії охоплює не лише індивідуальні заняття та ансамблеві виступи, а й курси, що інтегрують теорію музики, композицію та історію в ширший соціальний, історичний та культурний контекст.

² Університет Гонконгу (香港大學 / The University of Hong Kong, HKU) – найстаріший вищий навчальний заклад Гонконгу, заснований у 1911 році. Він вважається одним із провідних дослідницьких університетів Азії та світу. Університет Гонконгу був створений на базі Гонконгського медичного коледжу для китайців (香港華人西醫書院 / Hong Kong College of Medicine for Chinese), заснованого ще у 1887 році. Одним із найвідоміших випускників цього коледжу був Сунь Ятсен (孫中山 / Sun Yat-sen), видатний китайський революціонер, політичний діяч та лікар. Університет відомий своїм потужним дослідницьким потенціалом та високим рівнем викладання, що залучає студентів і викладачів з усього світу.

³ Музей візуальної культури М+ (М+ 博物館 / M+ Museum) – це один із найбільших у світі музеїв сучасної візуальної культури, розташований у Гонконзі. Він відкрився у листопаді 2021 року і став ключовою частиною масштабного проєкту культурної інфраструктури в Гонконзі – West Kowloon Cultural District (西九文化區). В колекції Музея М+ представлені живопис, скульптура, інсталяції, медіа-мистецтво, меблі, графіка, предмети побуту, а також моделі будівель та цілі архітектурні інтер'єри. Однією з найцінніших частин колекції є М+ Sigg Collection – найповніше у світі зібрання китайського сучасного мистецтва, яке хронологічно охоплює період з 1972 по 2012 рік. Колекція була сформована в червні 2012 року на основі щедрого дарунка та угоди про купівлю з відомим швейцарським колекціонером, бізнесменом і дипломатом доктором Улі Зіггом (Dr. Uli Sigg). Вона включає 1510 творів мистецтва, створених понад 320 авторами.

потенціалу образотворчого мистецтва туші та нової музики. Автори проєкту поставили собі завдання знайти точки дотику між традиційним китайським живописом тушшю та сучасною академічною музикою. У результаті організаторам та учасникам вдалося створити креативну платформу для діалогу східної та західної культур, використовуючи традиційні китайські та сучасні європейські форми мистецтва.

Найважливішою складовою проєкту було залучення молодих музикантів: композиторам запропонували написати твори, які би перегукувалися з тематикою художніх полотен, представлених на виставці. Для цього молоді автори з Бард-коледжу та Гонконгського університету отримали можливість співпрацювати з відомими кураторами, щоб створити нові композиції для змішаних ансамблів із традиційних китайських та класичних західних інструментів. Звертає на себе увагу той факт, що в більшості опусів була використана віолончель.

Проєкт був розділений на кілька етапів.

Перший етап проєкту розпочався у вересні 2021 року з чотирьох віртуальних лекцій, проведених у форматі майстер-класів. Спікерами виступили доктор Леслі Ма (馬唯中 / Lesley Ma) із Музею M+ у Гонконзі ¹,

¹ Леслі Ма Вей-чжун (馬唯中 / Lesley Ma Wei-chung, нар. 1980) – тайвансько-американська історикиня мистецтва та кураторка, яка здобула міжнародне визнання завдяки своїй роботі в найбільших музеях світу. Леслі Ма спеціалізується на сучасному азійському мистецтві, зокрема, на історії абстрактного живопису та мистецтві туші (水墨藝術 / Ink Art). Вона здобула ступінь бакалавра мистецтв у Гарвардському університеті, ступінь магістра в Нью-Йоркському університеті та ступінь доктора філософії з історії, теорії та критики мистецтва в Каліфорнійському університеті в Сан-Дієго. Її дисертація була присвячена післявоєнному абстрактному живопису на Тайвані (1957–1968). На початку кар'єри (2005–2009) Леслі Ма працювала програмною директоркою у студії знаменитого китайського художника Цай Гоцяна (蔡國強 / Cai Guo-Qiang) у Нью-Йорку. До переїзду в Нью-Йорк вона була кураторкою напряду «Мистецтво туші» (水墨藝術 / Ink Art) у гонконгському Музеї візуальної культури M+. Від 2013 року вона очолювала формування колекції та програм музею в цій галузі. Однією з її найвідоміших виставок стала «Вага легкості: Мистецтво туші в M+» (重慶: M+ 水墨藝術 / The Weight of Lightness: Ink Art at M+) (2017–2018). З квітня 2022 року вона обіймає посаду асоційованої кураторки азійського мистецтва у відділі сучасного мистецтва Метрополітен-музею (大都會藝術博物

доктор Чень Янпін (陳仰平 / Yeung-ping Chen) зі Школи музики Південно-Китайського педагогічного університету (華南師範大學音樂學院 / School of Music, South China Normal University) ¹, професор Чань Хін-янь (陳慶恩 / Chan Hing-yan) із Музичного факультету Університету Гонконгу (香港大學音樂系 / Department of Music, The University of Hong Kong) ² та доктор Івень Шень (沈逸文 / Yiwen Shen) із Ансамблю теорії музики та нової музики Тяньцзіньської школи Джульярда (天津茱莉亞學院音樂理論 及 新音樂合奏團 / Music Theory

館 / The Metropolitan Museum of Art) у Нью-Йорку.

¹ Чень Янпін (陳仰平 / Yeung-ping Chen, нар. 1983) – гонконгський композитор, педагог та музикознавець, доктором філософії. здобув наукові ступені в Гонконзькому баптистському університеті (香港浸會大學 / Hong Kong Baptist University), Гонконзькій академії виконавського мистецтва (香港演藝學院 / Hong Kong Academy for Performing Arts) та Каліфорнійському університеті в Сан-Дієго (University of California, San Diego). Він неодноразово отримував стипендії та мистецькі нагороди від Асоціації композиторів і авторів Гонконгу (香港作曲家及作詞家協會 / CASH), а також Азіатської культурної ради (亞洲文化協會 / Asian Cultural Council).

Чень Янпін відомий своїми дослідженнями у галузі сучасної музики. У фокусі уваги композитора – взаємодія між східною філософією та західними авангардними формами. Окрім творчої та наукової діяльності, Чень Янпін має багатий досвід у сфері арт-кураторства: з 2014 року він обіймає посаду директора Харбінського міжнародного струнного конкурсу імені Шенфельда (哈爾濱勛菲爾德國際弦樂比賽 / Schoenfeld International String Competition). Наразі він є доцентом Музичної академії Південно-Китайського педагогічного університету (廣州華南師範大學音樂學院 / South China Normal University School of Music) у Гуанчжоу.

² Професор Чань Хін'янь (陳慶恩 / Chan Hing-yan) є сьогодні визначним експертом у галузі історії музики та часто виступає куратором проєктів, спрямованих на збереження музичної спадщини Гонконгу. Це один із найвпливовіших сучасних композиторів Гонконгу, чия творчість стала символом культурної ідентичності цього мегаполіса. Він закінчив Китайський університет Гонконгу, здобув докторський ступінь в Іллінойському університеті в Урбані-Шампейні (University of Illinois Urbana-Champaign, США). Однією з найвідоміших робіт Чань Хін'яня стала камерна опера «Серце корала» (珊瑚心 / Heart of Coral). Серед останніх творів композитора - оркестрові опуси «Душа місяця» (《月魄》 / The Moon Soul, 2016), «Порив доброго вітру» (《一霎好風》 / A Gust of Good Wind, 2012), а також камерні опери «Датун» (《大同》 / Datong, 2015) та «Сяо Хун» (《蕭紅》 / Xiao Hong, 2013). Професор Чань є лауреатом багатьох престижних нагород, серед яких: «Митець року» (年度藝術家 / Artist of the Year) від Ради з розвитку мистецтв Гонконгу (香港藝術發展局 / Hong Kong Arts Development Council, HKADC) та Golden Sail Music Awards (金帆音樂獎 / Golden Sail Music Awards).

and New Music Ensemble, The Tianjin Juilliard School),¹ які представили свої авторські розробки в галузі міждисциплінарних форм культури. Провідні фахівці у сфері живопису та композиції розповідали про сучасне мистецтво туші в його зв'язках із музикою². Як матеріал використовувалися твори з колекції Музею візуальної культури М+ у Гонконзі.

Другим етапом стала дводенна конференція з питань китайської музики та візуальних мистецтв «Туш і звук» (水墨與聲音 / Ink and Sound), яка пройшла у квітні 2022 року в Консерваторії Бард-коледжу в США. Такі авторитетні експерти в галузі живопису та музики, як Меймей Чжан (張美美 / Meimei Zhang), Мінмей Їп (葉明媚 / Mingmei Yip), Ю Лі (李渝 / Yu Li), Патріція Ейхенбаум Карецкі (Patricia Eichenbaum Karetzky) та інші ділилися

¹ Івень Шень (沈逸文 / Yiwen Shen) – композитор, диригент і піаніст – представник нового покоління китайських музикантів, які здобули вищу освіту в США та активно працюють на перетині культур. Івень Шень отримав ступені бакалавра, магістра та доктора музичних мистецтв (DMA) по класу композиції в Джульярдській школі (茱莉亞學院 / The Juilliard School) у Нью-Йорку. Нині він є професором у Тяньцзіньській Джульярдській школі – філії знаменитого нью-йоркського вишу в Китаї. Він відіграє ключову роль в інтеграції американських освітніх стандартів у китайське музичне середовище. Музичний стиль Івень Шена характеризується поєднанням західної академічної складності та китайської естетики. Одне з його найбільш значущих досягнень – балет «Перше кохання» (初戀 / First Love), поставлений Національним балетом Китаю (中央芭蕾舞團 / National Ballet of China). Івень Шень активно виступає як диригент із різними оркестрами в США та Китаї. У Тяньцзіньській Джульярдській школі він керує студентськими та професійними ансамблями, виконуючи як класику, так і сучасні опуси. Івень Шень є лауреатом багатьох престижних премій, включаючи ASCAP Morton Gould Young Composer Award та призи на міжнародних конкурсах у Китаї та США.

² Тематика віртуальних лекцій:

- Доктор Леслі Ма (馬唯中 / Lesley Ma). «Вступ до мистецтва туші очима Музею М+» (從香港 М+的角度認識水墨藝術 / Introduction to Ink Art through the Lens of M+);
- Доктор Юнпін Чень (陳仰平 / Yeung-ping Chen). «Еволюція змішаної китайської та західної камерної музики» (中西混合室內樂的演進 / Development of Mixed Ensemble Music);
- Професор Чань Хін'янь (陳慶恩 / Chan Hing-yan). «Традиції як обмеження чи ресурси?» (傳統是限制還是泉源? / Traditions as Constraints or Resources?);
- Доктор Івень Шень (沈逸文 / Yiwen Shen). «Діалоги західних і китайських інструментів у вибраних творах» (淺析幾首作品中，中西樂器的對話 / Conversations Between the Western and Chinese Instruments in Selected Works).

своїми знаннями й досвідом, окреслюючи можливі перспективи розвитку сучасної культури ¹.

Кульмінацією проєкту стали прем'єрні виконання нових творів молодих китайських композиторів: Івень Шень (沈逸文 / Yiwen Shen), Остіна Люна (梁騫仁 / Austin Leung), Цзінь Ван (王婧 / Jing Wang), Семюела Маттера (塞繆爾·馬特 / Samuel Mutter) та Чень Янпіна (陳仰平 / Chen Yeung-ping). На концертах студентські ансамблі виконали композиції, спеціально написані для цього проєкту ².

¹ Серед представлених доповідей на особливу увагу заслуговують наступні теми:

- Меймей Чжан (張梅梅 / Meimei Zhang): «Цін 清: ключовий стандарт естетики Цін у Китаї епохи династії Сун (960–1279)» (清: 宋代中國琴學美学的核心標準 / Qing 清: the Key Standard of Qin Aesthetics in Song Dynasty China (960–1279);
- Мінмей Іп (葉明媚 / Mingmei Yip): «Шовкові струни та кроляча шерсть: музика Цін та каліграфія» (絲絃 / Silk Strings and Rabbit Hair: Qin Music and Calligraphy);
- Юй Лі (李煜 / Yu Li): «Китайська каліграфія: історія, значення та музикальність» (中國書法: 歷史、意義與音樂性 / Chinese Calligraphy: History, Significance, and Musicality);
- Патрісія Ейхенбаум Карецкі (Патеріа Ейхенбаум Карецкі / Patricia Eichenbaum Karetzky): «Чень Чжень: гармонія життєвої сили» (陳箴: 生命力的和諧 / Chen Zhen: the Harmony of the Life Force).

² У програмі концерту, що відбувся 30 вересня 2022 року, прозвучали наступні твори:

Поза межами форми (《超越形式》 / Beyond Form)

Austin Leung

Sibei Betty Wang, гучжен

Ethan Young, віолончель

Нічні шрами (《午夜傷痕》 / Nocturnal Scars)

Samuel Mutter

Andrea Abel, флейта

Xiaoyan Luo, піпа

Chang Liu, ерху

Квадратний корінь (《平方根》 / Wurzel Aus)

OGA

Kehan Wang, гуцінь

Yining Zhu, ударні

Yangxin Song, скрипка

Слід (《痕跡》 / Trace)

Згідно з концепцією проєкту «Мистецтво туші та Нова музика», усі представлені на виставці твори, як художні, так і музичні, перебували в полі взаємного тяжіння. Сама виставка була організована таким чином, щоб створити можливості для розширеної співтворчості художників та музикантів. У підсумку науково-дослідний та практичний підходи дали приголомшливі результати. У процесі спільної роботи всіх учасників проєкту були розкриті глибинні зв'язки, що існують споконвіку між китайською музикою та живописом – зв'язки настільки сильні й давні, що усвідомити їх можна лише з урахуванням фундаментальних філософсько-естетичних принципів китайської культури в цілому.

Нагадаємо, що мистецтво туші (水墨藝術) в Китаї, також відоме як «живопис тушшю» (水墨畫) – дослівно «картина водою та тушшю», – є однією з найбільш шанованих форм традиційного китайського живопису¹. Це мистецтво тісно пов'язане з каліграфією та філософією, особливо з даосизмом та дзен-буддизмом. Замість використання безлічі кольорів художники застосовують одну чорну туш, яку вони розтирають із водою на спеціальному камені для розтирання туші (墨硯), щоб отримати різноманітні відтінки. Краса

Jing Wang
Sibei Betty Wang, гучжен
Yining Zhu, ударні
Grace Molinaro, віолончель

Два сезони художника туші (《水墨畫家的兩個季节》 / An Ink Artist's Two Seasons): I. *Осінні цикади* (《秋蟬》 / Autumn Cicadas), II. *Зимові громи* (《冬雷》 / Winter Thunders)
Hing-yan Chan
Yining Zhu, ударні
Isabel Chin Garita, скрипка
Beitong Liu, ерху

¹ Мистецтво туші (水墨藝術 / Ink Art) виникло за часів династії Тан (618–907 рр. н. е.) і досягло свого розквіту в період династії Сун (960–1279 рр. н. е.). З моменту свого зародження в китайському живописі переважала лінійність, але вже за часів династії Хань китайські художники почали досліджувати та розкривати об'ємний і виражальний потенціал ліній туші. Проте лише з кінця VII – початку VIII століття монохромний живопис тушшю (水墨畫) почав звільнятися від функції контуру в поліхромному живописі (重彩畫) та перетворюватися на самостійний стиль.

цього мистецтва полягає в його простоті та віртуозному володінні пензлем. Філософія живопису тушшю полягає в тому, щоб передати «дух» або «сутність» (氣韻) предмета, а не створити його ідеально реалістичну копію ¹.

На початку ХХІ століття живопис тушшю переживає справжнє відродження та трансформацію, виходячи далеко за межі традиційних канонів. Якщо раніше він був невід'ємною частиною китайської традиційної культури, то зараз став глобальним і динамічним напрямом сучасного мистецтва. Фактично живопис тушшю став основою для виникнення та розвитку сучасного *китайського абстрактного живопису* (中國現代抽象藝術 / Modern Chinese Abstract Art) – напряму, який, на відміну від західної абстракції, виріс не з повної відмови від традицій, а з їхнього глибокого переосмислення ².

¹ Виразові методи китайського живопису тушшю ґрунтуються на лінії, тоді як колорит відіграє допоміжну роль. Багата мінливість ліній реалізується художником за допомогою комбінованого використання динаміки, змін темпу, «злетів та падінь» пензля.

Серед найважливіших художніх принципів можна виділити такі:

– простота (簡練): мета полягає в тому, щоб використовувати якомога менше штрихів для зображення об'єкта (цей мінімалізм залишає багато простору для уяви глядача);

– баланс (均衡): композиція повинна мати гармонійний баланс між тушшю, порожнім простором (留白) (білизною паперу) та каліграфічними штрихами – порожній простір так само важливий, як і намальований об'єкт;

– «резонанс духу» (氣韻生動): штрихи та композиція повинні виражати почуття або глибоку внутрішню якість предмета, чи то гора, птах чи стебло бамбука.

² Китайське сучасне абстрактне мистецтво засноване на поєднанні візуальної структури західного модернізму з внутрішньою філософією традиційної китайської культури (такою як каліграфія, живопис тушшю, пейзажний живопис та архаїчні символи).

Одним із піонерів напряму був У Даюй (吳大羽 / Wu Da-Yu, 1903–1988) – видатний китайський художник, мислитель та арт-педагог, який першим сформував теоретичну базу для «китайської абстракції», виховавши цілу плеяду всесвітньо відомих майстрів, серед яких Жао Вукі (趙無極 / Zao Wou-Ki), Чу Тех-Чун (朱德群 / Chu Teh-Chun) та У Гуаньчжун (吳冠中 / Wu Guanzhong). Після закінчення у 1927 році Вищої національної школи витончених мистецтв (École Nationale Supérieure des Beaux-Arts) у Парижі У Даюй повернувся до Китаю та очолив кафедру західного живопису в Національній академії мистецтв у Ханчжоу (杭州國立藝術院 / National Hangzhou Arts Academy). Під час японсько-китайської війни та пізніше, за часів Культурної революції, митець зазнав жорстких політичних переслідувань через невідповідність канонам соцреалізму. Його звільнили з роботи, а понад 200 його ранніх масштабних полотен було повністю знищено. У Даюй був змушений творити майже в повній ізоляції, пишучи невеликі за форматом

Сьогодні абстрактний живопис у Китаї поєднує давні техніки з актуальними ідеями, створюючи унікальну візуальну мову. Художники сміливо експериментують із технікою та матеріалами, розробляючи нові способи вираження своїх задумів. Поступово традиційний рисовий папір (宣紙) та шовк (絲綢) поступаються місцем полотнам, дереву та навіть кераміці. Деякі митці працюють із тушшю у великому форматі, створюючи інсталяції та відео-арт, що повністю змінює сприйняття цього мистецтва ¹.

Багато авторів використовують туш не для зображення об'єктів, а для передачі концепцій, емоцій та роздумів. Роботи часто виражають фундаментальні категорії, зокрема концепцію «Ці» (氣 / Qì) – життєвої енергії, що пронизує все живе та є основою творчого акту ², гармонії з природою та «порожнечі» (вільного простору, який є необхідним для досягнення балансу). Художні роботи, представлені в межах проєкту «Ink Art and New Music», здебільшого були вирішені у стилістиці китайського абстрактного живопису. Однак картини деяких авторів, таких, наприклад, як Лю Госун (劉國松 / Liu Kuo-sung), Люй Шоукунь (呂壽琨 / Lui Shou-kwan) та Ян Цзечан (楊詰蒼 /

абстрактні роботи у своєму горіщному помешканні.

У Даюй – засновник концепції «Динамічного образу» (勢象 / Shixiang), згідно якої «Ші» (勢) – це прихована динаміка, імпульс руху, життєва енергія Всесвіту. «Сян» (象) – це форма або феномен. Художник прагнув малювати не самі предмети (наприклад, квіти чи пейзаж), а ту невидиму енергетичну силу, яка змушує їх рухатися та змінюватися. Серед найвідоміших картин митця: «Кольорова трава» (色草 / Colorful Grass), «Душа квітів» (花之魂 / Flower Soul), «Без назви 128» (無題 128 / Untitled 128) та «Без назви 106» (無題 106 / Untitled 106).

¹ Сьогодні живопис тушшю більше не вважається виключно східним мистецтвом. Він активно представлений на міжнародних арт-ринках, у найбільших галереях та на аукціонах, зокрема, на виставці «Мистецтво туші: минуле як сьогодні в сучасному Китаї» (水墨：借古開今 / Ink Art: Past as Present in Contemporary China, 2013–2014) у Metropolitan Museum of Art (Нью-Йорк).

² «Ці» (氣 / Qì) – фундаментальне поняття в китайській філософії, яке найчастіше перекладають як «життєва енергія», «життєва сила», «дихання» або «пневма». Згідно з китайським світоглядом, Ці є першоосновою всього Всесвіту. Все матеріальне та нематеріальне складається з Ці, яка постійно рухається, змінюється та трансформується.

Yang Jiechang), були виконані в особливому – підкреслено експресивному – ключі. Це свідчить про сильний вплив на художників стилю Се-ї (寫意 / Xie Yi) – так званого «живопису ідеї». Назву «Се-ї» можна перекласти як «писати думку», «виражати ідею» або «передавати дух». У цьому стилі першочерговим є не зовнішня схожість із реальним об'єктом, а внутрішній стан митця та енергетика його жесту¹. При цьому Се-ї вимагає від художника неймовірної майстерності, оскільки виправлення тут практично неможливі: картина створюється швидко, на одному диханні – художник спочатку довго споглядає об'єкт або обдумує образ, а потім наносить туш рішучими рухами. Мазки пензля, натиск, сила та швидкість руху – усе це запозичено з мистецтва каліграфії. Кожен мазок несе в собі силу та ритм. Звертає на себе увагу велика кількість вільного простору в композиції – специфічної «порожнечі» (留白 / Liubai), яка є настільки ж важливою, як і зображені елементи. Саме порожнеча створює особливу атмосферу, дозволяє глядачеві задіяти власну уяву та відчутти нескінченність. Важливо підкреслити, що мистецтво Се-ї вимагає від художника не лише високого професіоналізму, але й глибоких знань філософії, поезії та практики медитації: це стиль, який цінує «духовність, спонтанність і внутрішню експресію вище за зовнішню схожість» [215].

Яскравим прикладом роботи, виконаної у стилі Се-ї, є картина **Люн Куйтіна** (梁巨廷 / Leung Kui-ting)² «Поза межами форми» (《超越形式》 / Beyond Form, 1969; див. **Додаток В**), ідея якої надихнула **Остіна Люна** (梁騫

¹ На відміну від ретельного стилю Гунбі (工筆 / Gongbi), де кожен штрих чітко вивірений, Се-ї спирається на спонтанність і силу уяви.

² Люн Куйтін (梁巨廷 / Leung Kui-ting, нар. 1945) – гонконзький художник, представник «Руху нового живопису тушшю» (新水墨画运动, New Ink Painting Movement) у Гонконгу. Творчість Люн Куйтіна ґрунтується на традиційній техніці роботи з пензлем та тушшю, в яку він інтегрує елементи сучасних геометричних ліній. У 1960-х рр. художник перейшов від техніки плоского нанесення кольору до фарбування паперу, який потім зшивав у єдині художні роботи. Пізніше він став експериментувати, змішуючи на полотні туш, каліграфію та олійні розтирання. Після навчання у США Люн Куйтін зосередився на живописі тушшю.

仁 / Austin Leung)¹ на створення однойменної авторської музичної композиції.

Остін Люн не просто «ілюструє» картину, він перекладає техніку «ламаних ліній туші» (折帶皴) мовою музичних штрихів. Подібно до того, як пензель художника різко змінює напрямок або силу натиску, створюючи нерівні краї ліній, музична тканина сповнена раптових зміщень акцентів та мікротональних «зламів». Композитор використовує розширені техніки гри на інструментах (наприклад, екстремальне тертя смичка або гра біля підставки), щоб передати шорсткість та багатошаровість туші на папері. Твір побудований на грі між насиченими звуковими масивами та раптовою тишею. У музиці це реалізується через просторовість: паузи тут не є перервами, вони є частиною композиції, як і незаповнені ділянки паперу в китайському живописі. Вони дають слухачеві простір для «домислювання» звукового образу. У п'єсі композитор основну увагу приділяє використанню звуку щипкових струн – партія віолончелі цілком побудована на прийомі піцicato. У музиці також широко застосовується *glissando*, ідея якого була натхненна чіткими та впевненими штрихами на мальовничому полотні Люн Куйтіна.

Твір «*Дика трава*» (《野草》 / Wild Grass) для флейти, ерху, піпи, гучжена та віолончелі композитора **Івень Шена** (沈逸文 / Yiwen Shen) написаний у «синергії» з однойменною художньою композицією **Хун Фая** (熊輝 / Hung Fai) (див. **Додаток В**) – одного з найпомітніших представників

¹ Остін Люн (梁騫仁 / Austin Leung) – композитор, доктор філософії, отримав ґрунтовну освіту. Є випускником Гонконзької академії виконавських мистецтв (香港演艺学院 / The Hong Kong Academy for Performing Arts, факультет композиції та електронної музики) та Королівської академії музики в Лондоні (Royal Academy of Music, ступінь магістра музики). Захистив дисертацію в Університеті Гонконгу. У Великій Британії його головним наставником був видатний композитор, професор С. Бейнбрідж (Simon Bainbridge). Остін Люн є лауреатом низки міжнародних конкурсів, зокрема Royal Philharmonic Society Composition Prize (2017), MusCan Student Composition Competition (2018); Chengdu-China 12th Sun River Prize Students' New Music Composition Competition (2016) та ін. У своїх композиціях Остін Люн прагне поєднати максимально контрастні, навіть парадоксальні стилі.

нового покоління художників Гонконгу ¹.

Творчість Хун Фая своїм корінням сягає глибоко в традиційний китайський живопис тушшю, проте принципово розширює його межі. Художник сміливо експериментує з класичними техніками та матеріалами, такими, як туш на папері, але використовує їх для створення сучасних концептуальних робіт. При цьому його картини часто включають деконструкцію елементів класичного китайського живопису завдяки використанню унікальних авторських технік, зокрема методу дифузії туші на мокрому папері. Творчий метод Хун Фая – це баланс між волею митця та фізичними властивостями води й паперу. Це знаходить прямий відгук у музиці Івень Шена, де чітко прописані партії поєднуються з імпровізаційними моментами, що нагадують розтікання туші. Сама назва картини «Wild Grass» відсилає до стилю «божевільного курсиву» – однієї з найвільніших форм китайської каліграфії. Цей стиль вирізняють швидкі, сміливі та нерегулярні мазки пензля, що передають сильні емоції ². За словами Івень Шена, образ, втілений на картині Хун Фая, перегукується з концепцією відомого вірша поета епохи Тан – Бай Цзюї (白居易 / Bai Juyi): *«Польова пожежа не може спалити траву вицент, / Вона знову виростає, коли повіє весняний вітер»* – метафоричного вираження ідеї стійкості та вічного відновлення життя ³.

¹ Хун Фай (熊輝 / Hung Fai, нар. 1988) закінчив факультет образотворчих мистецтв Китайського університету Гонконгу у 2013 році. Досліджуючи як китайські, так і західні техніки, Хун Фай розробив унікальні прийоми вираження як на папері, так і на полотні. У своїй творчості художник часто відмовляється від традиційного пензля. Він може використовувати шприци для ін'єкцій туші, метод складання паперу (折紙法) та техніку «просочування» (渗透法), де зображення формується завдяки фізичним властивостям води та паперу. Його роботи знаходяться в колекціях Музею візуальних мистецтв M+ (M+ Museum for Visual Culture), Музею мистецтв Гонконгу (The Hong Kong Museum of Art), Музею Ашмола (Ashmolean Museum, Англія), Художньої галереї Ванкувера (Vancouver Art Gallery, Канада), а також у різних приватних колекціях.

² Саме цей каліграфічний стиль став предметом творчого переосмислення в опусі для віолончелі та ударних інструментів «Скоропис» Цюй Сяосуна, про який згадувалося вище.

³ Цей знаменитий рядок є частиною вірша Бай Цзюї (白居易 / Bai Juyi) під назвою

Художнім першоджерелом музичної композиції *Цзін Ван* (王靖 / Jing Wang)¹ «Слід» (《痕跡》 / Trace) стала картина відомого художника та поета *Лі Юаньцзя* (李元佳 / Li Yuan-chia) (див. Додаток В), який входить до числа найрадикальніших майстрів післявоєнного періоду². Картина «Без назви» – це візуальна медитація, яка об'єднує західний абстракціонізм зі східними філософськими ідеями про космос і порожнечу. Вона відображає прагнення художника знайти універсальну мову для вираження духовних ідей. Саме в цей період Лі Юаньцзя почав активно використовувати мотив «точки» (點), який став центральним у його подальшій творчості.

Цзін Ван обрала для своєї п'єси яскравий та незвичний виконавський склад: твір написаний для віолончелі, чжена та ударних інструментів. Музика ніби відтворює процес малювання картини: текуча туш змінює свою форму, взаємодіючи із папером залежно від сили, розміру та довжини мазків, які контролює художник. Застосування цих «плинних» елементів у музиці

«Прощання з другом на стародавньому лузі» (《賦得古原草送別》). Бай Цзюї використав образ трави, яка переживає пожежу і відроджується з приходом весни, щоб виразити силу та життєстійкість природи.

¹ Цзін Ван (王靖 / Jing Wang, нар. 1992) здобула ступінь бакалавра з композиції в Центральній консерваторії музики, де навчалася у Гопін Цзя (賈國平 / Guo-ping Jia), Сіньмін Ло (羅新民 / Xin-min Luo) та Цзяньпін Таня (唐建平 / Jian-ping Tang), а також ступінь магістра з композиції у Вищій школі музики й танцю Кельна (Hochschule für Musik und Tanz Köln). Доробок Цзін Ван включають камерну музику, оркестрові та сценічні твори на різноманітні теми, такі як час, простір, природа, гра, кунг-фу тощо. Її твір «Вільні світлячки» (自由的流螢 / Free Fireflies) був удостоєний почесної відзнаки премії BICW New Music Award (BICW New Music Award) 2012 року.

² Лі Юаньцзя (李元佳 / Li Yuan-chia, 1929–1994) – один із найяскравіших художників-авангардистів ХХ століття. Унікальний творчий шлях Лі Юаньцзя пролягав через Китай, Тайвань, Італію та Велику Британію, де він залишив значний слід у сучасному мистецтві. В його творчості постійно присутні теми космології, духовності та пошуків сенсу. Він прагнув поєднати давню китайську мудрість із сучасним світоглядом. Лі Юаньцзя розробив так звану «космічну точку» (宇宙點 / Cosmic Point) – візуальний елемент, іноді розміром із крихітну крапку, який символізує початок і кінець усього сущого. Художник зображував її як на своїх картинах, так і в кінетичних скульптурах. Його роботи вирізняються мінімалізмом та абстрактними формами. Він майстерно поєднував китайську філософію та символіку з європейськими течіями.

дозволяє слухачеві усвідомити, як саме формується «слід». Трансформація концептуальної картини переходить у перформативну мову рухів, що ніби «малюють» штрихи китайського ієрогліфа «су» (素) – символу чистоти, простоти та білого кольору. Це формує візуалізований акустичний витвір мистецтва. Поступове збільшення протяжності «звукової туші» створює серію пульсацій, подібних до ряботіння на воді, що вкриті багат шаровими тембрами. Музика метафорично відображає ніжний та умиротворений стан, що відповідає духу споглядання в китайській естетиці.

Музичні твори, представлені на проєкті «Мистецтво туші та Нова музика», вразили слухачів потоком несподіваних звучань, в яких були спресовані давній дух і гострота сучасності, впізнаваний світ західного музичного авангарду та звуковий універсум азійського Сходу. Проєкт продемонстрував, що сьогодні музика та живопис у Китаї мають багато спільних рис, оскільки обидві ці сфери стикаються зі схожими викликами та можливостями в епоху глобалізації. Їх об'єднує прагнення знайти унікальну сучасну мову, зберігаючи при цьому глибокий зв'язок із багатовіковими традиціями.

І художники, і композитори все частіше використовують абстрактні форми для передачі ідей та емоцій, відходячи від буквального та фігуративного. Композитори фокусуються на тембрах, текстурі звуку та ритмі, щоб викликати у слухача певні відчуття, подібно до того, як абстрактна картина впливає на глядача. Автори прагнуть до створення медитативного стану, що відображає ідею гармонії з природою та «порожнечою». Сам акт творення трактується як духовний шлях. Твір мистецтва постає як вираження внутрішнього світу людини в її діалозі з космосом. Коли композитор використовує віолончель або ерху для створення звукових «плям», він працює в тій самій системі координат, що й художник, який наносить туш на папір сюань (宣紙). Обидва вони фіксують не об'єкт, а «рух духу» (氣韻生動) –

перший і найголовніший закон китайського живопису. Подібний синтез західного авангарду та східної метафізики створює унікальний простір, де «слід» від пензля та «резонанс» від струни стають ідентичними за своїм духовним значенням.

Стало очевидним, що багато сучасних китайських композиторів потрапили в поле тяжіння каліграфії, втілюючи це багатогранне мистецтво на різних рівнях. За допомогою численних авангардних прийомів звуковидобування, винахідливих штрихів, методів фактурної організації та інтенсивної зміни динаміки кожен із авторів прагне втілити в музиці різні властивості туші, техніку руху пензля в процесі запису і навіть «перекласти» принципи просторової організації чистого аркуша паперу в каліграфії у часову шкалу вимірювання пауз та фермат у музиці.

Кожен із композиторів надавав виконавцям абсолютну свободу інтерпретації, що цілком узгоджується з концепцією оригінального, впізнаваного «почерку» майстра-каліграфа. У традиційному мистецтві Китаю неможливо відокремити ієрогліф від руху руки, що його створила. У музичних творах проєкту «Мистецтво туші та Нова музика» цей принцип трансформується у пластику виконання: змах смичка, напруження м'язів та навіть дихання музиканта стають візуальним продовженням звукової лінії. Усе це дозволяє провести паралелі з жанром інструментального театру – синтетичного за своєю природою, який вирізняється координуючою функцією композитора-режисера, роллю виконавця як актора, чії жести мають драматургічне значення, та сюжетністю, яка може бути виражена явно або приховано через символіку рухів. Фізичне зусилля, необхідне для видобування складних сонорних ефектів на віолончелі, стає метафорою опору паперу та в'язкості туші. Глядач не лише чує звук, але й «бачить» його опір та народження. Таким чином, твори проєкту стають не просто музикою для слухання, а перформансом, де звук, тіло виконавця та простір залу зливаються в єдине ціле.

Таким чином, можна констатувати, що сучасна китайська музика та живопис перебувають у стані активного творчого пошуку. Композитора та художники звертаються до багатой національної спадщини, але використовують її лише як відправну точку для створення свіжих, інноваційних творів, що співзвучні з актуальними світовими тенденціями. «Мистецтво туші та традиційні музичні інструменти є частиною китайської культури з довгою історією; обом сьогодні потрібно знайти сучасний голос...», – у цій лаконічній фразі професора Чань Хін-янь (陳慶恩 / Chan Hing-yan) – одного із кураторів проєкту «Ink Art and New Music» (2022), – була сформульована не лише генеральна мета заходу, але сконцентровані ключові засади розвитку китайського мистецтва ХХІ століття взагалі [110].

Висновки до розділу 3

Рух «Рух «Нова хвиля», що виник на межі 1970–1980-х років, здійснив радикальний розрив із минулим, замінивши поверхневу «ілюстративність» східних сюжетів стратегією «нової універсальності». Композитори «п'ятого покоління» (Тан Дун, Чень Ціган, Го Веньцзін та ін.) поєднали західний авангард із глибинними шарами буддизму та даосизму. Якщо попередні покоління китайських авторів намагалися «ілюструвати» східні сюжети західними оркестровими засобами, то представники «Нової хвилі» змінили саму парадигму. Важливим досягненням даного художньо-естетичного напрямку стало переосмислення класичного європейського інструментарію. Використання води, каміння, паперу, кераміки, натуральних шумів та різноманітних тембрових імітацій стало основою значної кількості авторських партитур. Крім того, характерною ознакою сучасних опусів, зокрема віолончельних, є широке впровадження мікротонів, властивих традиційній монодії, що кардинально розширило гармонічну палітру китайської музики ХХІ століття.

Важливо підкреслити, що в останні десятиліття композитори вибірково

підходять до фольклорних джерел у своїй творчості, надаючи перевагу не узагальненому «образу» народної традиції, а його конкретним – регіональним – формам прояву. Яскравими прикладами роботи з китайським фольклором є мультимедійні проєкти Тан Дуна, в яких живе звучання симфонічного оркестру «нашаровується» на документальні кадри, відзняті від час етнографічних експедицій до провінції Хунань. Специфічною атмосферою проникнуті композиторські «досліди» Го Веньцзіна – автора, чиє світосприйняття органічно пов'язане зі звукообразами сичуанського національного співу. Складним і багаторівневим за своїм образно-естетичним наповненням є синтез європейської техніки та китайської традиції в музиці Чень Цігана. Пов'язаний водночас із національною та французькою культурами, композитор органічно інтегрує обидва начала у своїх концептуальних опусах, в яких віолончель стає ніби сполучною ланкою між модерним мистецтвом та традиційною пекінською оперою.

Таким чином, представники «Нової хвилі» довели, що авангард може бути не лише інтелектуальною конструкцією, але й живим ритуалом, який повертає музиці її первісну силу, використовуючи при цьому найскладніші досягнення сучасної композиторської техніки.

Важливо підкреслити, що естетика «Нової хвилі» має величезний вплив на розвиток сучасної китайської музики. Молоді китайські композитори продовжують експерименти щодо розширення палітри виразових можливостей віолончелі. Дві головні тенденції даного процесу – авангардні прагнення та звернення до національного коріння – активно взаємодіють та переплавляються у творчості авторів першої третини XXI століття. Крім того, актуалізація найдавніших шарів національної творчості зумовила звернення сучасних авторів до традиційного живописного мистецтва. Каліграфія стала надважливим елементом картини світу у віолончельній музиці Ван Фейнань, Фан Дунціна, Івень Шена, Остіна Люна та багатьох інших молодих композиторів. При цьому символіка, органічно притаманна художній

китайській традиції, входить потужною силою в оригінальні авторські композиції за участю віолончелі. Показовим прикладом переосмислення ролі цього інструмента в контексті ідеї глобального синтезу Сходу та Заходу став проєкт «Ink Art & New Music 2022», учасники якого продемонстрували прагнення до діалогу та пошуку спільності не лише між поколіннями композиторів, але й між суміжними видами мистецтва. Програмні твори, які були представлені в межах даного мистецького заходу, стали виразним маніфестом «нової абстракції», яка дозволяє поєднати інтелектуальну складність західного авангарду з глибокою медитативністю східної філософії.

Творчість композиторів Китаю до теперішнього часу пройшла великий шлях, що дозволяє говорити про китайську композиторську школу як про самобутній феномен, що має оригінальний профіль, неповторний колорит, багату історію та унікальні перспективи розвитку.

ВИСНОВКИ

Китайська віолончельна музика на сучасному етапі характеризується надзвичайною різноманітністю індивідуальних авторських стилів. Наслідуючи досвід своїх попередників – композиторів п'ятого покоління, представленого іменами Тан Дуна, Чень І, Чень Цігана, Го Веньцзіна, Є Сяогана, Цюй Сяосуна та багатьох інших, молоді музиканти не менш активно залучені до процесу побудови нової «моделі» китайського академічного мистецтва. Сутність цієї концепції полягає в особливому ідеологічному обґрунтуванні та загальній спрямованості кожного творчого продукту, як у виконавській, так і в композиторській сферах, на утвердження китайської ідентичності, що трактується у найширшому розумінні цього поняття.

Важливо підкреслити, що у своїй переважній більшості китайські музиканти, починаючи з кінця XX століття, прагнуть тотальної культурної інтеграції із загальносвітовими процесами та повноцінної участі в них. Заради цього на державному рівні запроваджуються численні мистецькі акції, спрямовані на інтенсифікацію відносин із західним світом. Цій меті підпорядковані масштабні міжнародні проєкти у сфері віолончельного виконавства, педагогіки, музикознавчої науки, композиторської творчості, а також різноманітні види заходів, що формуються на стику суміжних видів мистецтв та галузей знань.

У дисертації докладно вивчено та узагальнено найвагоміші художні тенденції, що відрізняють профіль сучасного китайського віолончельного мистецтва. Високий ступінь залученості до загальнопланетарних процесів, увага до сучасних західних новацій, а також особлива чутливість стосовно власної національної традиції вирізняє творчі підходи таких відомих композиторів XXI століття, як Фан Дунціна, Цінь Веньчень, Лю Чжуан, Ван Фейнань, Фу Фанцзе, Івень Шен, Остін Люн та інших.

У роботі наголошується, що художній рух «Нова хвиля» ознаменував

історичний поворот в історії національного мистецтва, фактично визначивши на всі подальші десятиліття ключові вектори розвитку китайської культури. Творчість представників знаменитого «Класу 1978» вплинула не лише на статус китайської музики у світі, але й дала старт сучасним напрямкам китайської музики XXI століття. Композитори «Нової хвилі» та їхні послідовники виробили кілька унікальних стратегій, які дозволяють їм залишатися китайськими митцями, використовуючи при цьому весь арсенал світового авангарду. Головна новація полягає в тому, що китайські композитори перестали почуватися «учнями» Заходу. Для них авангард – це не мета, а спосіб очистити традицію від штамів «туристичного Сходу» і показати її справжню, глибоку, а подекуди й жорстку суть.

У роботі ретельно простежено ключові етапи становлення та розвитку віолончельного мистецтва, еволюція якого відбувалися за певних – іноді суперечних та трагічних – історичних умов. Драматичним контекстом, у якому розвивалася китайська музична культура протягом XX століття, стали складна внутрішньополітична ситуація періоду японсько-китайської та громадянської війни, роки соціалістичного будівництва, широкомасштабні репресії та гоніння на інтелігенцію епохи Культурної революції та політична модернізація.

Для першого етапу – до 1949 р. (освіта КНР) характерні провідна роль іноземних педагогів та репертуару. Другий етап – з 1949 до 1980 рр. – став вирішальним для формування методичного фундаменту. Діяльність фундаторів (Сан Туна, Ван Ляньсяня, Сіту Чживень) заклала академічні стандарти підготовки фахівців, орієнтовані на світову класику. Етап глобальної експансії (від 1980 р. й до тепер) став періодом «відкритості», позначеним інституалізацією професії (створення Асоціації вчителів віолончелі) та виходом китайських виконавців на провідні світові майданчики (міжнародні конкурси, фестивалі, широка державна підтримка освітньої сфери). Проведення галузевих симпозіумів та заснування фахових організацій

забезпечили спадкоємність поколінь і створили умови для того, щоб молода генерація музикантів стала конкурентоспроможною на міжнародному рівні. Таким чином, віолончельне мистецтво Китаю пройшло шлях від іноземного запозичення до статусу національного культурного феномену, зберігши при цьому баланс між європейським академізмом та самобутнім філософським змістом східної традиції.

Весь період з кінця 1970-х до початку 1990-х в історії сучасної китайської музики може бути охарактеризований як час «Нової хвилі», початок якому поклала політика «реформ і відкритості». Багато випускників консерваторій, починаючи з 1976 року, виїжджали з Китаю, щоб продовжувати навчатись у США та Європі, де вже й формувалися їхні власні творчі стилі. У цей період особливо посилювався інтерес до стильової індивідуальності, що проявлялася у виборі жанрів, форм та музичної мови. На основі проведеного аналітичного дослідження в дисертації запропоновано розгорнуту картину головних тенденцій у розвитку національної академічної віолончельної традиції та виявлено найважливіші естетико-стильові константи китайського мистецтва кінця XX – першої третини XXI століття.

Своєрідність музичного звучання всіх творів Тан Дуна багато в чому визначається оригінальною філософією композитора, що найяскравіше виражена в Концерті для віолончелі, відео та оркестру «Карта». Цей мультимедійний опус композитора виходить за межі академічних стандартів, пропонуючи нову форму концерту-ритуалу. Через ритуалізацію дійства Тан Дун перетворює публіку на співучасників духовного акту, що відповідає його концепції музики як засобу єднання людства, природи та історії.

Для Чень Цігана віолончель є, насамперед, носієм філософської лірики, здатним передати найтонші відтінки меланхолії, ностальгії та духовного пошуку, що робить його твори загальнолюдськими за проблематикою.

У своїх віолончельних опусах Цюй Сяосун тримає увагу слухача на межі земної реальності, «сакралізуючи» не лише фізичний звук, але й його

відсутність. Композитор звертається до найглибших аспектів людської свідомості, намагаючись через дослідження тиші та невимовного пізнати природу звуку.

Го Веньцзін за допомогою віолончелі «промовляє» до праісторичних подій, наближуючи їх впритул до проблем сьогодення.

Фан Дунцін філігранно «вимальовує» в музиці світло та переносить звукові асоціації у візуальні образи...

Кожен із митців сучасного Китаю презентує у своїй музиці власну «систему знаків», розуміння якої потребує не лише витонченого та широкого сприйняття, але й здатності до символічного узагальнення. У дисертації наголошується, що символізм китайського мислення сьогодні диктує особливе ставлення до музичного матеріалу. Кожна інтонація, кожен мікротон сприймається як ієрогліф – багатозначний символ, що несе в собі цілий шар асоціацій. Для сучасного китайського композитора віолончель – це, насамперед, інструмент, що «промовляє» символами, а його тембр, виразово-технічний потенціал та стилістична багатовимірність здатні втілювати не лише найширший діапазон людських відчуттів, але й транслювати сакральні сенси, відображати природні стихії (воду, камінь, вітер), фіксувати неловиму енергію Ці та апелювати до прадавніх художньо-літературних артефактів.

Новації композиторів «Нової хвилі» та їхніх послідовників обумовили вихід китайського мистецтва за межі регіональної екзотики. Представники «п'ятого покоління» не лише здобули світове визнання на провідних сценах Європи та США, але й сформували освітній фундамент для наступних генерацій (Ду Юнь, Лей Лян, Фан Дунцін, Цінь Веньчень, Ван Фейнань, Фу Фанцзе, Івень Шень, Остін Люн та ін.), які сьогодні працюють на стику електроакустики та мультимедіа.

Вивчення творчості композиторів китайського авангарду дозволило по-новому поглянути на мистецтво Піднебесної 1980-х років у контексті проблеми діалогу Сходу та Заходу. В результаті проведеного дослідження

було доведено, що період «відкритості та реформ» став епоєю музичних інновацій, а композиторські індивідуальності, породжені цією епохою, перевершили своїх попередників – китайських композиторів-викладачів першої половини XX століття – як з точки зору впровадження нових концепцій, що поєднують традиції Китаю з європейськими інноваціями, так і з позиції розширення загально-національного художнього простору.

Таким чином, новітній етап розвитку віолончельного мистецтва Китаю засвідчує формування інтегративної музичної мови, яка нерозривно сполучає західний раціональний підхід та східну інтуїтивну ментальність. Саме це концептуальне поєднання обумовило перетворення китайської віолончельної музики з регіональної екзотики на невід’ємну і впливову частину глобального академічного мистецтва XXI століття.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ ТА ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арутюнян А. Релігія та філософія даосів як фундамент формування світоглядних принципів традиційних суспільств (Китай, Японія). *Духовність, мораль, етика, традиційних суспільств Далекого Сходу*. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2007. С. 188–198. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/5718> (дата звернення: 02.07.2026).
2. Берегова О. Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі : монографія / Ін-т культурології НАМ України. Київ : ІКУ, 2020. 304 с.
3. Берегова О. М. Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні в ХХІ столітті : монографія / Ін-т культурології НАМ України. Київ : ІКУ, 2016. 184 с.
4. Берегова О., Муха А., Шип С. Китайсько-українські музичні зв'язки. *Українська музична енциклопедія* / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України ; редкол.: Г. Скрипник (голова) [та ін.]. Київ : ІМФЕ, 2008. Т. 2 : [Е – К]. С. 402–405.
5. Борух І. М. Програмність в українській скрипковій музиці: історичний, соціокультурний і естетико-стильовий аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2020. 277 с. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2416> (дата звернення: 23.06.2026).
6. Ван Яньсуй. Музичне мистецтво у призмі давньокитайської філософської думки. *Fine Art and Culture Studies*. 2022. Вип. 1. С. 19–27. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-3>
7. Ван Яньсуй. Естетичні засади пейзажності у китайському музичному мистецтві. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. Вип. 3. С. 26–32, DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-4>
8. Вовк С. М. Даосизм: вчення і світогляд. Чернівці : Прут, 2003. 217 с.
9. Гнатюк Д. О. Оперна творчість Го Веньцзіна: традиції та новаторство : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2026. 274 с.
10. Гонтова Л. В. Музичний інструмент як реалізація художнього жесту: віолончель. *Мистецтво та освіта*, 2024. 2(112). С. 2–6. DOI: [https://doi.org/10.32405/2308-8885-2024-2\(112\)-2-6](https://doi.org/10.32405/2308-8885-2024-2(112)-2-6)
11. Ден Цзякунь. Китайська оркестрова духовна музика у контексті діалогу культур : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська

національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2019. 193 с.

12. Ден Цзякунь. Сучасна українсько-китайська музикознавча думка у сфері міжкультурного діалогу. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів, 2018. Вип. 42–43. С. 67–78. DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2018.4243.67.78> URL: <https://journals.lnma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky/article/view/678/647> (дата звернення: 29.06.2026).

13. Жаркова В. Б. Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко : навчальний посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2023. 548 с.

14. Жаркова В. Б. Клод Дебюссі й Хазрат Інаят Хан: звук як Всесвіт. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. статей. Київ. 2024. № 139. С. 22–38. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.139.300957>

15. Жаркова В. Б. Метафізика історії музики в науковому просторі: виклики часу. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 132. С. 35–52. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmau_2021_132_6 (дата звернення: 29.06.2026).

16. Зав'ялова О. Концертно-віртуозна культура XIX ст. і традиції київської віолончельної школи. *Мистецтвознавство України*. 2010. Вип. 11. С. 69–76. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2010_11_13 (дата звернення: 23.06.2026).

17. Зав'ялова О. К. Німецька віолончельна школа XIX ст.: виконавсько-педагогічні аспекти. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. Суми : Вид во СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2014. № 8 (42). С. 9–22.

18. Зінкевич О. С. Заголовок / Зінкевич О. С., Чекан Ю. І. Музична критика : навч. посібник. Чернівці : Книга-XXI, 2007. С. 114–124.

19. Кан Їнчжен. Симфонічне оркестрове виконавство Китаю XIX – початку XXI століть в контексті вестернізації та інтеграційних процесів у музичній культурі : дис. ... доктора філософії за спеціальністю 034 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2022. 234 с.

20. Китайська цивілізація: традиції та сучасність : матеріали XVII міжнародної наукової конференції, 14 грудня 2023 р., Львів – Торунь : Liha-Pres, 2023. 352 с.

21. Кияновська Л. О. Оновлення принципів програмності в музиці XX століття. *Українська музика. Традиції та сучасність*. Львів : Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка, 1993. С. 37–57.

22. Кияновська Л. О. До питання про сприйняття програмного твору. *Українське музикознавство*, 1987. Вип. 22. С. 15–22.

23. Кияновська Л. О. Роль літературно-сюжетної програми в становленні музичного образу. *Українське літературознавство*. Республіканський міжвідомчий науковий збірник. Львів: Видавництво Держуніверситету, 1984. Вип. 43. С. 114–122.

24. Кияновська Л. О. Який сьогодні стиль на дворі? *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2017. Вип. 19 : Наукові діалоги з Н. О. Герасимовою-Персидською. С. 65–90. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmau_2017_119_7 (дата звернення: 23.06.2026).

25. Кіктенко В. О. Від революції до модернізації: стратегія та ідеологія КНР періоду реформ. *Східний світ*. 2016. № 1. С. 83–93. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/SkhS_2016_1_12 (дата звернення: 23.06.2026).

26. Кіктенко В. О. Ідеї Сі Цзіньпіна про соціалізм з китайською специфікою в нову епоху: оновлення офіційної ідеології КПКВ. *Китаєзнавчі дослідження*. 2021. № 4. С. 5–25. DOI: <https://doi.org/10.51198/chinesest2021.04.005>

27. Кіктенко В. О. Ідеологія Комуністичної партії Китаю в Період політики реформ і відкритості. *Kitaĕznavečĭ doslĭdžennâ*, 2020, No. 1, С. 27–36. DOI: <https://doi.org/10.15407/chinesest2020.01.027>

28. Кіктенко В. О. Перегляд засад синології і реконструкція китайської культури в поглядах «нових конфуціанців». *Східний світ*. 2014. № 4. С. 156–161. DOI: <https://doi.org/10.15407/orientw2014.04.156>

29. Кірносорова Н. А. Китай: 40 років реформ та відкритості у царині культури. *Україна – Китай*. 2018. № 14. С. 70–72. URL: <https://sinologist.com.ua/kirnosova-n-kytaj-40-rokiv-reform-ta-vidkrytosti-u-tsaryni-kultury/> (дата звернення: 23.06.2026).

30. Кірносорова Н. А. Китайський ієрогліф як художній феномен. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія : Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов. 2016. Вип. 83. С. 109–115. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhIPG_2016_83_17 (дата звернення: 03.07.2026).

31. Кононова М. Рефлексія як тип мислення в сучасному віолончельному виконавському мистецтві. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2010. Вип. 3. С. 156–165. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2010_3_30 (дата звернення: 23.06.2026).

32. Ларчіков В. В. Музично-виконавський арсенал сучасного віолончеліста. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2010.

Вип. 82. С. 42–59.

33. Ларчіков В. В. Нова парадигма лексики сучасної віолончелі. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. Вип. 48. С. 273–279.

34. Ларчіков В. В. Трактатування віолончелі композиторами ХХ століття : нова естетика, нова мова, нова техніка (до постановки проблеми). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 40 : Музичне виконавство. Кн. 10. С. 109–118.

35. Лі Цзінь. Інтегративні фактори розвитку сучасної китайської фортепіанної школи (на матеріалі українсько-китайських музичних зв'язків) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2012. 182 с.

36. Лі Ян. Програмний інструменталізм як принцип художнього мислення виконавця (на прикладі музичних творів для флейти соло китайських композиторів ХХ ст.). *Культура України*. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків : ХДАК, 2019. Вип. 63. С. 77-86. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.07> (дата звернення 19.09.2024).

37. Лозовой В. О. Саморозвиток особистості у філософській рефлексії та соціальній практиці : монографія. Харків : Право, 2006. 256 с.

38. Лу Цзе. Вплив національного живопису і поезії на фортепіанну програмну музику китайських композиторів. *Українська музика*. 2017. Вип. 1. С. 72–82. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuzyka_2017_1_9 (дата звернення: 23.06.2026).

39. Лу Цзе. Втілення китайської ритуальної концептосфери у програмній фортепіанній музиці. *Українська музика*. 2016. Вип. 4. С. 78-83. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuzyka_2016_4_10 (дата звернення: 23.06.2026).

40. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2017. 186 с.

41. Лу Цзе. Типи програмності в китайській фортепіанній музиці ХХ століття. *Українська музика*. 2016. Вип. 2. С. 45–54. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuzyka_2016_2_7 (дата звернення: 23.06.2026).

42. Лю Бінцян. Китайський вклад в модерн-авангард Європи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2014. № 4. С. 89–95. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2014_4_21 (дата звернення:

23.06.2026).

43. Лю Бінцян. Методологічні аспекти проблеми історико-типологічної синхронії музичного мистецтва Китаю та Європи. *Мистецтвознавчі записки*. 2015. Вип. 27. С. 13–22. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2015_27_4 (дата звернення: 23.06.2026).

44. Лю Ле. Оперна творчість китайських композиторів-емігрантів в аспекті взаємодії східних та західних традицій: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2022. 220 с.

45. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., пер., вступ. ст. і прим. З. Штундер. Львів, 1999. Т. 1. 496 с.

46. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Одеська держ. музична академія ім. А. В. Нежданової, 2004. 16 с.

47. Михайлова Р. Китайський живопис у взаємодіях з європейським мистецтвом / Матеріали XVI Міжнародної наукової конференції «Китайська цивілізація: традиції та сучасність» (30 листопада 2022 р.). Львів – Торунь: Liha-Pres, 2022. С. 56–59. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-284-8-14>

48. Муха А. Принцип програмності в музиці. Київ: Наукова думка, 1966. 175 с.

49. Основи філософських знань: Філософія, логіка, етика, естетика, релігієзнавство: підручник / Горlach М. І., Кремень В. Г., Ніколаєнко С. М., Требін М. П. та інші. Київ: Центр учбової літератури, 2008. 1028 с.

50. Основи художньої культури: навч. посібник / ред. В. О. Лозовий, Л. В. Анучина. Ч. 1: Теорія та історія світової художньої культури. Харків: Основа, 1997. 320 с.

51. Островський С. С. Нові методи формування звуковисотності на струнно-смичкових інструментах із використанням розширених технік. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. Вип. 1 (04). С. 114–119. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.17>

52. Пен Жуй. Фортепіанне виконавство в Китаї: етапи історичного розвитку: дис. ... доктора філософії: спец. 025 Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2024. 267 с.

53. Погорецький Ю. Ю. Віолончельне виконавство України другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: тенденції та особливості розвитку: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2025. 210 с.

54. Погорецький Ю. Ю. Модифікація віолончельного виконавства у сучасному векторі розвитку. *Слобожанські мистецькі студії*: науковий журнал / Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. 2023. Вип. 3. С. 58–61. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2023.3.12>

55. Погорецький Ю. Ю. Новітні форми віолончельного виконавства. *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2025. Том 85. Випуск 2. С. 148–153. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-2-22>

56. Полянський Ю. Нариси з методики викладання гри на віолончелі. Київ : Музична Україна, 1978. 72 с.

57. Редя В. Я. Діалог культур у музичному мистецтві перехідних періодів як «художній прогноз». *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. статей. Дніпро : Грані, 2023. Вип. 25 (2). С. 96–109. DOI: <https://doi.org/10.33287/222333>

58. Садовенко С. М. Сучасне китайське музичне мистецтво в міжкультурному діалозі та в контексті діалогу культур Україна – Китай. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 24–31. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327859>

59. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.01 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 36 с.

60. Самойленко О. І. Естетико-культурологічні виміри композиторської творчості другої половини ХХ – початку ХХІ ст. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ : ПНУ ім. В. Стефаника, 2011. Вип. 21–22. С. 186–189. URL: <https://lib-repo.pnu.edu.ua/bitstream/123456789/21453/1/%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B0%20%D0%A1%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B9%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE%20%D0%A1.186-189.pdf> (дата звернення: 23.06.2026).

61. Свідзинський А. В. Синергетична концепція культури. Луцьк : Вежа, 2008. 695 с.

62. Стрелкова А. Ю. Буддизм: філософія порожнечі : монографія. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2015. 408 с.

63. Стрелкова А. Ю. Буддійська філософія «порожнечі»: шуңьята та

акаша. *Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Філософія.* 2012. Вип. 38. С. 70–82. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhnpu_filos_2012_38_10 (дата звернення: 29.06.2026).

64. Су Юйчен. Композиційно-драматургічні особливості китайських програмних концертів для соліста з оркестром традиційних інструментів : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 188 с.

65. Сумарокова В. Г, Білоусова Ю. В., Веселіна О. Ю. Кононова М. В., Ларчіков В. В. Сучасне віолончельне мистецтво: естетика, теорія, практика : навч. пос. для вищ. навч. закл. к-ри і мистецтв III–IV рівнів акред. Одеса : ВМВ, 2009. 160 с.

66. Сумарокова В. Г. Віолончельне мистецтво в контексті нео- та полістилістики ХХ – початку ХХІ століття: рефлексія і дискурс. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки.* Мистецькі обрії. Київ : Музична Україна, 2010. Вип. 3 (12–13). С. 178–185. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2010_3_33 (дата звернення: 29.06.2026).

67. Сумарокова В. Г. Історія українського віолончельного й контрабасового мистецтва в контексті європейського виконавства : навч. посіб. / ред.: Семенова Н. М., Сікорська І. М. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. 199 с.

68. Сjuta Б. Глобалізаційні та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці. Книга 2. Київ : УБСП «Комора», 2006. 65 с.

69. Сjuta Б. Особливості рецепції академічної музики в умовах глобалізації. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* Київ, 2009, Вип. 75: Композитор і сучасне соціокультурне середовище. С. 19–24.

70. Тан Гао Сіцзя. Творчість Лей Ляна: до питання культурної ідентичності митця. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* 2025. Вип. 83. Т. 3. С. 66–71. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-3-10>

71. Товбич В., Слепцов О., Дьомін М., Козакова О. Філософсько-релігійні вчення китаю як основа мистецтва і архітектури. *Просторовий розвиток.* 2023. Вип. 5. С. 121–128. DOI: <https://doi.org/10.32347/2786-7269.2023.5.121-128>

72. Тукова І. Звукопошукова тенденція у композиторській практиці

другої половини XX – початку XXI століття. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ. 2019. Вип. 3 (44), С. 56–69. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(44\).2019.189630](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(44).2019.189630)

73. Ульянова В. Особливості музичного мистецтва Китаю. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Вип. 71. Т. 3, 2024. С. 273–278. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/71-3-44>

74. Усик А. Культура Китаю в дискурсі свободи: Конфуцієвий ритуал. Мультиверсум. *Філософський альманах*. Київ, 2017. Випуск 3–4 (161–162). С. 51–64. URL: <https://multiversum.com.ua/index.php/journal/issue/download/3/3-4-2017-pdf> (дата звернення: 03.07.2026).

75. Фізер К. С. Заголовок музичного твору та його функціонування в новітній музиці (на прикладі творчості українських композиторів) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ. 2019. 209 с.

76. Фрайт О. В. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2000. 18 с.

77. Хотюн А. В. Нові аспекти програмності в сучасній музичній культурі. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2021. Вип. 21 (2). С. 290–299. DOI: <https://doi.org/10.33287/222145>

78. Хуан Тайлун. Китайська інструментальна музика: історико-теоретичний дискурс. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобиц. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка*. 2024. Вип. 79, Т. 2. С. 136–142. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-20>

79. Чай Пенчен. Формування художньо-стильової компетентності майбутнього вчителя музики України й Китаю : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2014. 21 с.

80. Чень Юньцзя. Особливості програмного симфонізму 1990-х років у сучасній китайській композиторській традиції на прикладі «П'яти стихій» (“Wu Xing”, “Les Cinq Éléments”) для симфонічного оркестру Цигана Ченя. *Культура і сучасність*. 2019. № 2. С. 216–221. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190645>

81. Чжан Цзеї. Камерно-інструментальна ансамблева творчість китайських композиторів кінця XX – початку XXI століть: жанровий та стильовий аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська

національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів, 2025. 203 с.

82. Чжен В. Конфуціанський складник трансформації китайського суспільства в період «реформ та відкритості (1978–2013 рр.) : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.02 / Інститут всесвітньої історії НАН України. Київ, 2021. 241 с.

83. Чжоу Ні. Піаністичне мистецтво Китаю: історико-естетичні та психологічні аспекти виконавства : дис. ... доктора філософії : спец. 025 Музичне мистецтво / Харківська державна академія культури, Харків, 2024. 258 с.

84. Чжу Юаньюань. Перетворення національних витоків у Концерті «Карта» для віолончели, відео та оркестру Тан Дуна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2015. Вип. 42. С. 198–210. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2015_42_20 (дата звернення 23.06.2026).

85. Шекера Я. В. Даоська метафора порожнечі та її репрезентація в китайській поезії доби Сун (X–XIII ст.). *Східний світ*. 2011. № 4. С. 149–154. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/SkhS_2011_4_19 (дата звернення 23.06.2026).

86. Шекера Я. В. Сутність та витоки художньої образності китайської поезії. URL: <https://sinologist.com.ua/wp-content/uploads/2016/02/%D0%A8%D0%B5%D0%BA%D0%B5%D1%80%D0%B0-1.pdf> (дата звернення: 23.06.2026).

87. Ши Юе. Музично-виконавська компетентність студентів-струнників у системі педагогічних умов її формування. *Молодь і ринок : щомісячний науково-педагогічний журнал*. Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. 2023. № 6–7(214–215). С. 187–192. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2023.287894>

88. Ши Юе. Науково-педагогічний контент комунікативної природи музично-виконавської діяльності струнників (наукові підходи та принципи). *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. Суми, 2023. № 5–6 (129–130). С. 32–43. URL: <https://pedscience.sspu.edu.ua/wp-content/uploads/2023/11/%D0%A8%D0%B8-%D0%AE%D0%B5.pdf> (дата звернення: 23.06.2026).

89. Ши Юе. Освітня та концертно-виконавська діяльність сучасних музикантів-віолончелістів Китайської Народної Республіки. *Музичне мистецтво і культура*. *Науковий вісник Одеської музичної академії імені А.В. Нежданової*. 2020. Вип. 30. Кн. 2. Одеса : Гельвецій. С. 466–477. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-35> URL: <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/587/962> (дата звернення: 03.07.2026).

90. Ши Юе. Педагогічні умови формування виконавської

компетентності студентів-віолончелістів та скрипалів у процесі музично-комунікативної діяльності : дис. ... доктора філософії : 014 / Український державний університет імені Михайла Драгоманова. Київ, 2024. 241 с. URL: https://udu.edu.ua/images/data_file/viddil_aspirant/Doctor_filosofii/Shi_Ya/Shi_Yu_e.dis.pdf (дата звернення: 03.07.2026).

91. Ян Цзюнь. Симфонічна музика у соціокультурному просторі Китаю останньої чверті XX – початку XXI ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2022. 193 с. <http://e-archive.knmau.com.ua/handle/123456789/170> (дата звернення: 03.07.2026).

92. Ян Цзюнь. Становлення й розвиток симфонічної музики Китаю в аспекті проблеми діалогу культур. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого*. 2021. Вип. 29. С. 138–144. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.29.2021.248789>

93. Ян Цзюнь. Хуан Цзи та Сяо Юмей як засновники традиції китайського симфонізму. Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність : матеріали Міжнар. наук.-творч. інтернет-конф. (3–5 травня 2021 р., Одеса) / ред. кол.: О. Л. Олійник, О. Л. Зосім, О. М. Маркова [та ін.]. Одеса : Астропринт, 2021. С. 232–233.

94. Янь Ле. Програмна символіка в китайській віолончельній музиці кінця XX–початку XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2024. Вип. 82. С. 88–95. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-2-13>

95. Янь Ле. Синтез європейських традицій і національної специфіки у творчості Чень Цігана (на прикладі концерту для віолончелі з оркестром *Reflet d'un temps disparu*). *Fine Art and Culture Studies*. 2023. Вип. 1. С. 139–147. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-19>

96. Янь Ле. Специфіка втілення програмного задуму в Сюїті для віолончелі та фортепіано «Лінь Чун» Фан Дунціна. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. Вип. 69. Т. 2. С. 58–64. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-2-9>

97. Academy Awards Acceptance Speech Database. 2000 (73rd) Academy Awards. Category: Music (Original Score). Film Title: *Crouching Tiger, Hidden Dragon*. Winner: Tan Dun. 25.01.2001. URL: <https://aaspeechesdb.oscars.org/link/073-14/> (accessed: 12.09.2026).

98. Bi Congcong. Dong Qing Fang's Musical Depiction of Lin Chong: An Analysis of Chinese Traditional Music Elements in His Cello Composition of 2009 :

Doctoral Projects / University of Southern Mississippi. 2023. 242 p. URL: https://aquila.usm.edu/dnp_capstone/242/ (accessed: 01.07.2026).

99. Buruma I. Of Musical Import: East Meets West in the Art of Tan Dun. *Asia-Pacific Journal: Japan Focus*. 2008. Vol. 6, issue 5. URL: <https://apjjf.org/ian-buruma/2753/article> (accessed 18.06.2026).

100. Cahill G. Political Turmoil & Personal Tragedy Inform Composer Qigang Chen's Emotional New Violin Concerto. *Strings*. 2019. 16 Oct. URL: <https://stringsmagazine.com/political-turmoil-personal-tragedy-inform-composer-qigang-chens-emotional-new-violin-concerto/> (accessed 18.06.2026).

101. Chen Yi at 70. URL: <https://www.presser.com/chen-yi-at-70;>
<https://www.presser.com/416-41297-ballad-2c-dance-2c-and-fantasy.html;>
<https://www.presser.com/416-41203-eleanor-27s-gift.html;>
<https://www.presser.com/114-41133-ning.html> (accessed: 21.09.2026).

102. Cheng W., Satana R. The Development and Challenges of Cello Teaching in China: Integration of Traditional Chinese Music and Pedagogical Innovations. *Global Interactive Journal of World Religions and Cultures*. 2025. Vol. 5, no. 2. P. 209–222. URL: https://so18.tci-thaijo.org/index.php/gjwrc_2521/article/view/1020 (accessed: 20.06.2026).

103. Cloud Gate Culture and Arts Foundation. Personal website. URL: <https://www.cloudgate.org.tw/en;> <https://www.cloudgate.org.tw/en/node/5854;>
[https://chekhovfest.ru/en/festival/projects/performances/cursive/;](https://chekhovfest.ru/en/festival/projects/performances/cursive/)
<https://www.cloudgate.org.tw/en/node/929> (accessed: 02.10.2026)

104. East meets West in musical score. *China Daily*. 26.08.2003. URL: https://www.chinadaily.com.cn/en/doc/2003-08/26/content_258270.htm (accessed: 24.08.2026).

105. Fitzgerald C. P. China: A Short Cultural History (The Cresset Library). Publisher : Vintage/Ebury (A Division of Random House Group), 1986. 648 p.

106. Harrison Victoria S. Eastern Philosophy of Religion. Cambridge : Cambridge University Press, 2022. 78 p. (Elements in the Philosophy of Religion). DOI: <https://doi.org/10.1017/9781108558211> URL: https://assets.cambridge.org/97811084/57484/excerpt/9781108457484_excerpt.pdf (accessed 02.07.2026).

107. Hu, Oufefei, “Bridging Traditions: A Study and Performance of Chen Yi's Chamber and Vocal Works”: LSU Doctoral Dissertations. 2026. 7035. URL: https://repository.lsu.edu/gradschool_dissertations/7035 (accessed 02.07.2026).

108. Hughes M. J. Musical Interplay: Tan Dun's The Map and Other Examples. In: *The Move Beyond Form*. New York : Palgrave Macmillan, 2013. DOI: https://doi.org/10.1057/9781137329226_4

109. Hung E. Tan Dun Through the Lens of Western Media (Part I). *Notes*. 2011. Vol. 67, No. 3. P. 601–618. DOI: <https://dx.doi.org/10.1353/not.2011.0033>

110. Ink Art & New Music: New Works. Feast your senses with a novel ink art and new music experience. South China Morning Post. 15.09.2022. URL: <https://www.scmp.com/presented/news/topics/ink-art-new-music-new-works/article/3191821/feast-your-senses-novel-ink-art> (accessed: 18.10.2026).

111. Jing Yuan. On Body Language During Cello Performance. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research: Proceedings of the 2nd International Conference on Education, Sports, Arts and Management Engineering (ICESAME 2017)*. 2017. Vol. 123. P. 568–571. DOI: <https://doi.org/10.2991/icesame-17.2017.122>

112. Kouwenhoven F. Composer Tan Dun: The Ritual Fire Dancer of Mainland China's New Music. *China Information*. 1991. Vol. 6, issue 3. DOI: <https://doi.org/10.1177/0920203X9100600301>

113. Kouwenhoven F. Survey of works by Wenjing Guo. URL: <https://ressources.ircam.fr/en/composer/wenjing-guo/workcourse> (accessed: 21.09.2026).

114. Lan Jiang. The Interaction of Cello and Chinese Traditional Music : University of Kansas, 2016. 47 p. URL: <https://hdl.handle.net/1808/21612> <https://kuscholarworks.ku.edu/entities/publication/412040e2-5143-4514-9a45-a1de23beca3e> (accessed: 20.06.2026).

115. Ouyang Y. Lü for String Quartet; Extrication for Clarinet, Percussion, Violin and Cello; and Qigang Chen's Approach to Pentatonicism in Reflet D'un Temps Disparu and Luan Tan : Doctoral dissertation. / Duke University. Durham, 2020. 153 p. URL: <https://hdl.handle.net/10161/20937> (accessed: 20.06.2026).

116. Qigang Chen. Personal website. URL: <http://www.qigangchen.com> (accessed: 27.08.2026).

117. Qu Xiao-Song. Peermusic Classical. URL: <https://www.peermusicclassical.com/composers/12374> ; [https://www.peermusicclassical.com/classical-us-catalog/results\(modal:classical-us-catalog/1026/1066](https://www.peermusicclassical.com/classical-us-catalog/results(modal:classical-us-catalog/1026/1066) (accessed: 27.09.2026).

118. Qu Xiao-Song. Peermusic Europe: Publisher of Contemporary Classical Music Since 1948. URL: <https://web.archive.org/web/20051214173047/http://peermusicclassical.com/composer/composerdetail.cfm?detail=song> (accessed 25.09.2026).

119. Rowley G. Principles of Chinese Painting. Publisher : Princeton, N.J., Princeton University Press, 1972. 85 p.

120. Runyan W. E. Crouching Tiger Concerto: Tan Dun. *Runyan Program Notes*. 2023. URL: https://www.runyanprogramnotes.com/program_note/crouching-tiger-concerto/ (accessed: 20.06.2026).

121. Smith K. Composer Qigang Chen Brings a Bicultural Collaboration to the New York Philharmonic. *Playbill*. 2022, April 06. URL: <https://playbill.com/article/composer-qigang-chen-brings-a-bicultural-collaboration-to-the-new-york-philharmonic> (accessed 04.07.2026).

122. Tan Dun at the movies (and in the concert hall). *YourClassical*. Composers Datebook for 29.09.2017. URL: <https://www.yourclassical.org/episode/2017/09/29/tan-dun-at-the-movies-and-in-the-concert-hall> (accessed: 12.09.2026).

123. Tan Dun. Boston Modern Orchestra Project. URL: <https://bmop.org/musician/tan-dun/> (accessed: 12.09.2026).

124. Wang Kuo. Differences Between Chinese and Western Art from a Western Perspective. *Journal of Literature and Art Studies*. 2026, Vol. 16, No. 6, P. 483–487. DOI: <https://doi.org/10.17265/2159-5836/2026.06.008>

125. Xiaogang Ye. *Schott Music Group*. URL: <https://www.schott-music.com/en/person/xiaogang-ye> ; <https://www.schott-music.com/en/datura-noc226269.html>; https://www.schott-music.com/en/person/xiaogang-ye#person_worklist; <https://www.schott-music.com/en/basong-cuo-noc307156.html>; <https://www.schott-music.com/en/poem-of-china-noc250915.html> (accessed: 24.09.2026).

126. Yan Le. Syncretic phenomena in contemporary Chinese cello art: on the problem of the interaction between music, philosophy, and painting. *Knowledge, Education, Law, Management*. 2025. № 4 (72). P. 32–41. DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2025.4.6>

127. Ye Xiaogang: Composing the Life. *Chinaculture.org*. 13.10.2006. URL: <http://www.china.org.cn/english/NM-e/183861.htm> (accessed: 23.09.2026).

128. Zhang D. Classical Chinese Gardens: Landscapes for Self-Cultivation. *Journal of Contemporary Urban Affairs*. 2018, 2 (1), P. 33–44. <https://doi.org/10.25034/ijcua.2018.3654>

129. 2019 广州国际音响唱片展：中国当代作曲家方策清新唱片分享会. *Home Appliance Forum*. 07.12.2019. [Міжнародна виставка аудіо та платівок у Гуанчжоу 2019: Сесія обміну новими платівками сучасного китайського композитора Фан Дуна. *Home Appliance Forum*. 07.12.2019.] (китайською мовою). URL: <https://kknews.cc/entertainment/4bym5gv.html> (accessed: 13.08.2026).

130. 《卧虎藏龙》作曲者谭盾成功融合多元文化. 中国新闻社. 15.02.2001. [Тан Дун, композитор фільму «Тигр, що підкрадається, Дракон, що зачався», успішно інтегрував різні культури. *Китайська служба новин*. 15.02.2001.] (китайською мовою). URL: <https://www.chinanews.com.cn/2001-02-15/26/70258.html> (accessed: 12.09.2026).

131. 敖峥. 浅论大提琴艺术在我国的民族化. 中国音乐, Chinese Music, 2010, 04. [Ао Чжен. Коротке обговорення націоналізації мистецтва віолончелі в моїй країні. *Китайська музика*, 2010, 04.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=7460047687272128377&dataSource=cjfd> (accessed: 30.06.2026).

132. 包仁. 黔岭星空-贵州老艺术家剪影. 瞿小松 从贵州走出去的旅美音乐家. 贵州民族出版社. 2004. [Бао Жень. «Зоряне небо над горами Гуйчжоу: Нариси про видатних митців Гуйчжоу – Цюй Сяосун: музикант із Гуйчжоу, що працює в США». Видавництво етнічної літератури провінції Гуйчжоу, 2004.] (китайською мовою). URL: <https://www.yuncunzhai.com/book/197679.jhtml> (accessed: 27.09.2026).

133. 勃罗德彭特 (Broadbent G.) 等. 符号·象征与建筑: 专著 / 等著 乐民成等译. 北京: 中国建筑工业出版社, 1991. 373 页. [Бродбент Г. Символи, символізм та архітектура: монографія / переклад Ле Мінчена. Пекін: China Architecture & Building Press, 1991. 373 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-1583234745063800387&dataSource=ucs01> (accessed: 03.07.2026).

134. 曹玲, 林应荣. 大提琴演奏艺术中的指法. 音乐艺术, *Art of Music – Journal of the Shanghai Conservatory of Music*, 1990, 03. 页 65–79. [Цао Лін, Лінь Інжун. Перебирання пальцями при грі на віолончелі. *Мистецтво музики: Журнал Шанхайської консерваторії музики*, 1990, 03. С. 65–79.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=3383238677808900226&dataSource=cjfd> (accessed: 30.06.2026).

135. 陈杰. 文化大发展视野下高等音乐教育改革的深化: 专著. 北京: 光明日报出版社, 2015. 161 页. [Чень Цзе. Поглиблення реформи вищої музичної освіти з урахуванням бачення культурного розвитку: монографія. Пекін: Guangming Daily Press, 2015. 161 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=2495832097617055133&dataSource=ucs01> (accessed: 06.07.2026).

136. 陈良运. 中国艺术美学: 专著. 南昌: 江西美术出版社, 2008. 337 页. [Чень Лянгюнь. Китайська художня естетика: монографія. Наньчан: Видавництво образотворчих мистецтв Цзянсі, 2008. 337 с.] (китайською мовою).

МОВОЮ).

URL:

<http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=5502240903407595776&dataSource=ucs01,fzdzsysj> (accessed: 01.07.2026).

137. 陈萌; 李洪达; 何艺. 哈尔滨早期俄侨弦乐艺术家对大提琴的影响. 北方音乐, 2017, 005. [Чень Мен; Лі Хонгда; Хе І. Вплив ранніх російських струнних виконавців-резидентів на віолончель. *Північна музика*, 2017, 005.] (китайською мовою).

URL:

<http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=9139011881541820885&dataSource=wpqk,wfqk> (accessed: 30.06.2026).

138. 陈其钢. 悲喜同源: 专著. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2023. 349 页. [Чень Ціган. Смуток і радість мають одне й те саме походження : монографія. Пекін : SDX Joint Publishing Company, 2023. 349 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=7499318889676567043&dataSource=ucs01> (accessed: 01.07.2026).

139. 陈其钢: 跟张艺谋拍桌子的御用作曲, 已尝尽人间悲喜. 博客天下. *China Music Network*. 28.08.2019. [Чень Ціган: Композитор, який грюкнув кулаком по столу з Чжан Імоу, скуштував усі радощі та печалі життя. *China Music Network*. 28.08.2019.] (китайською мовою). URL: <http://www.chnmusic.cn/yymj/2019/0828/5473.html> (accessed: 24.08.2026).

140. 陈其钢; 张问. 音乐写作风格探索——陈其钢讲座实录 天津音乐学院学报, *Journal of Tianjin Conservatory of Music*, 2017, 003 [Чень Ціган; Чжан Вен. Дослідження стилів музичної композиції – стенограма лекції Чень Цігана. *Вісник Тяньцзіньської консерваторії*, *Journal of Tianjin Conservatory of Music*, 2017, 003] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=5119013936203232479&dataSource=wpqk,wfqk> (accessed: 02.07.2026).

141. 承载着民族文化, 谱写世界的声音-- 方崇清的音乐视界. 中华文化画报. 2016.20.03. [Несучи тягар національної культури, створюючи звуки світу – музичне бачення Фан Дунціна. *Chinese Culture Pictorial*. 20.03.2016] (китайською мовою). URL: <http://www.chnmusic.cn/qnyyr/2016/0320/2938.html> (accessed: 13.08.2026).

142. 丁相杰. 大提琴艺术发展简史. 齐鲁艺苑, *Qilu Realm of Arts*, 1997, 02. 页 33–35. [Дін Сянцзе. Коротка історія розвитку віолончельного мистецтва. *Qilu Realm of Arts*, 1997, № 2. С. 33–35.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=828325469075982378&dataSource=cjfd> (accessed: 30.06.2026).

143. 方崇清 (当代杰出青年作曲家/ 摄影家) . 中国音乐网百科.

2020.01.04. [Фан Дунцін (Видатний сучасний молодий композитор/фотограф). *China Music Network*. 2020.01.04.] (китайською мовою). URL: http://www.chnmusic.cn/2020/yyrbk_0401/7406.html (accessed: 13.08.2026).

144. 方崇清《澳门意象》唱片 2025 北京国际音响展首发, 隆重亮相! 中国音乐网. 23.05.2025. [Альбом Фан Дунціна «Macau Imagery» буде представлено на Пекінській міжнародній аудіовиставці 2025 року, де він зробить грандіозну появу! *China Music Network*. 23.05.2025.] (китайською мовою). URL: http://www.chnmusic.cn/2025/zjtj_0523/12067.html (accessed: 17.10.2026).

145. 方崇清作品《与风景的对话》大型古筝协奏曲纯银唱片震撼发布! *China Guzheng Network*. 31.10.2019. [«Діалог з пейзажем» Фан Дунціна, масштабний концерт у стилі гучжен, вийшов на приголомшливій платівці з чистого срібла! *China Guzheng Network*. 31.10.2019.] (китайською мовою). URL: <https://www.guzheng.cn/news/283603.html> (accessed: 19.08.2026).

146. 方豪. 中国天主教史人物传. 北京: 宗教文化出版社, 2007. 698 页. [Фан Хао. Біографії діячів історії католицизму в Китаї: монографія. Пекін: Religious Culture Press, 2007. 698 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-8372655481117596888&dataSource=ucs01> (accessed: 30.06.2026).

147. 方豪. 中西交通史: 专著. 长沙: 岳麓书社, 1987. 2 册(1075 页). [Фан Хао. Історія китайсько-західних відносин: монографія. Чанша: Видавництво «Юелу», 1987. 2 томи (1075 сторінок)] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-910815438351636596&dataSource=ucs01> (accessed: 02.07.2026).

148. 方新佩等. 民族戏曲音调在实际创作中的运用. 音乐大观, *Music Magazine*, 2013, 02. 湖南科技学院音乐系. 页 24–25. [Фан Сінпей та ін. Застосування етнічних оперних мелодій у реальній творчості. *Музичний журнал*, 2013, 02. Хунанський університет науки і технологій. С. 22–23.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-4349156620835803859&dataSource=cjfd> (accessed: 29.06.2026).

149. 冯友兰. 中国哲学史. 北京: 商务印书馆, 2011, 2 册(11,642 页). [Фен Юлан. Історія китайської філософії. Пекін: The Commercial Press, 2011. 2 томи (11642 с.).] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-6329680478547087651&dataSource=ucs01> (accessed: 30.06.2026).

150. 傅爱国. 现代书法艺术思潮演略. 美术观察, *Art Observation*, 1998, 06 [Фу Айгуо. Коротка еволюція сучасних тенденцій каліграфічного мистецтва. *Art Spotserver*, 1998, 06] (китайською мовою) URL:

<http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-1730763452201171541&dataSource=wpqk,cjfd> (accessed: 02.07.2026).

151. 躬耕书院：有陶渊明，才有桃花源。行李. 26.05.2017. [Академія Гунген: Тільки з Тао Юаньмінем може бути весна цвітіння персика. *Рюкзак мандрівника*. 26.05.2017.] (китайською мовою). URL: https://www.sohu.com/a/144109645_395900 (accessed: 27.08.2026).

152. 关立红. 从方崇清大提琴作品谈中国当代大提琴作品的发展. 乐府新声(沈阳音乐学院学报), *The New Voice of Yue-Fu*. The Academic Periodical of Shenyang Conservatory of Music. 2015, 02. 页 189–191. [Гуань Ліхун. Обговорення розвитку сучасної китайської віолончельної творчості на прикладі композицій для віолончелі Фан Дунціна. *Новий голос Юе-Фу*. Академічний періодичний журнал Шеньянської консерваторії музики. 2015, 02. С. 189–191.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-2531646328763697941&dataSource=cjfd> (accessed: 29.06.2026).

153. 关立红. 中国大提琴艺术多元化发展研究：专著. 长春：吉林出版集团股份有限公司, 2022. 74 页. [Гуань Ліхун. Дослідження різноманітного розвитку китайського віолончельного мистецтва : монографія. Чанчунь : Jilin Publishing Group Co., Ltd., 2022. 74 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=979356680136130318&dataSource=ucs01> (accessed: 30.06.2026).

154. 管建华. 高等教育国际化视野的中国高等音乐教育——中国高等音乐教育面临的五大问题. 中国音乐, *Chinese Music*, 2004, 03. 页 5–8. [Гуань Цзяньхуа. Міжнародні перспективи вищої музичної освіти в Китаї: п'ять основних проблем, з якими стикається вища музична освіта в Китаї. *Китайська музика*, 2004, 03. С. 5–8.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-4317475292487556121&dataSource=cjfd> (accessed: 05.07.2026).

155. 贺昌盛. 象征:符号与隐喻: 专著. 南京: 南京大学出版社, 2007. 13,240 页. [Хе Чаншен. Символізм: знаки та метафори: монографія. Нанкін: Видавництво Нанкінського університету, 2007. 13240 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-6345295856911711359&dataSource=ucs01> (accessed: 03.07.2026).

156. 洪文庆等. 书艺珍品赏析-第十二辑-书法概念, 书法与其他艺术的关系. 长沙: 湖南美术出版社, 2008. 32 页. [Хун Веньцін. Оцінювання каліграфічних шедеврів. Том 12. Концепція каліграфії та її зв'язок з іншими видами мистецтва : монографія. Чанша : Видавництво образотворчих мистецтв Хунаня, 2008. 32 с.] (китайською мовою). URL:

<http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=6779891790459694382&dataSource=ucs01> (accessed: 01.07.2026).

157. 侯婧婧. 方崇清: 为港珠澳大桥谱就交响组曲《梦桥》, 音符筑工程. 南都人物. 30.10.2018. [Хоу Цзінцзін. Фан Дунцін: Створення симфонічної сюїти «Міст мрії» для мосту Гонконг-Чжухай-Макао, реалізація проєкту за допомогою музичних нот. *Southern Metropolis Daily People*. 30.10.2018.] (китайською мовою). URL: <http://www.chnmusic.cn/zqnyyj/2018/1030/4753.html> (accessed: 13.08.2026).

158. 胡鹏林. 天人合一与中国美学精神. 武汉理工大学学报: 社会科学版, *Journal of Wuhan University of Technology (Social Science Edition)*, 2013, 006. [Ху Пенглінь. Гармонія між людиною та природою та дух китайської естетики. *Журнал Уханьського технологічного університету (видання з соціальних наук)*, 2013, 006.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-5755090603215846674&dataSource=wpqk> (accessed: 01.07.2026).

159. 胡鹏林等. 中国艺术的自然之道与中和之美. 湖北师范学院学报(哲学社会科学版), *Journal of Hubei Normal University (Philosophy and Social Sciences)*, 2014, 02. 页 12–17. [Ху Пенглінь. Природний шлях і краса гармонії в китайському мистецтві. *Журнал Хубейського педагогічного університету (філософія та соціальні науки)*, 2014, 02. С. 12–17.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=819250506208692353&dataSource=cjfd> (accessed: 01.07.2026).

160. 黄志娟 (Huang Zhijuan). 英文篇名 : Water-and-ink Expression and Western Expressionism. 艺术与设计 (理论) (*Art and Design*), 2008, 09. 页 195–197. [Хуан Чжіцзюань. Живопис тушшю та західний експресіонізм. *Мистецтво та дизайн (теорія)*. 2008. 09. С. 195–197] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=9128510608292536567&dataSource=cjfd> (accessed: 02.07.2026).

161. 蒋肖斌. 陈其钢: 命运的刻痕里, 悲喜同源. 中国青年报. 28.10.2023. [Цзян Сяобін. Чень Ціган: У знаках долі горе та радість мають одне й те саме походження. *China Youth Daily*. 28.10.2023.] (китайською мовою). URL: https://mzqb.cyol.com/html/2023-10/28/content_347608.htm (accessed: 23.08.2026).

162. 居其宏. 百年中国音乐史: 专著. 长沙: 湖南美术出版社, 岳麓书社, 2014. 462 页. [Цзюй Ціхун. Століття історії китайської музики : монографія. Чанша : Видавництво образотворчих мистецтв Хунаня, Видавництво Юелу, 2014. 462 с.] (китайською мовою). URL:

<http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=3367402016632263258&dataSource=ucs01> (accessed: 01.07.2026).

163. 居其宏. 新中国音乐史: 专著. 长沙: 湖南美术出版社, 2002. 238 页. [Цзюй Ціхун. Музична історія Нового Китаю: монографія. Чанша: Видавництво образотворчих мистецтв Хунаня, 2002. 238 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=8288516476030594755&dataSource=ucs01> (accessed: 05.07.2026).

164. 黎莉等. 现代大提琴演奏艺术分析. 北方音乐, 北方音乐, *Northern Music*, 2015, 08. [Лі Лі. Аналіз сучасного виконавського мистецтва гри на віолончелі. *Northern Music*, 2015. 08.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-8207823868118897986&dataSource=sjfd,wfjk,wfjk> (accessed: 30.06.2026).

165. 李昶伟. 瞿小松 触动人的音声, 才是真正活泼泼的. 新京报. 18.04.2015. [Лі Чанвей. Цюй Сяосун: Лише ті звуки, що торкаються серця, є справді живими. *Пекінські новини*. 18.04.2015] (китайською мовою). URL: <https://m.bjnews.com.cn/detail/155149038914377.html> (accessed: 27.09.2026).

166. 李澄. 谭盾: 《地图》指引回家路. 北京晨报. 02.11.2004 [Лі Чен. Тан Дун: Карта вказує дорогу додому. *Пекінська ранкова газета*. 02.11.2004.] (китайською мовою). URL: <https://news.sina.com.cn/s/2004-11-02/14154117289s.shtml> (accessed: 13.09.2026).

167. 李佳等. 浅析中西方文化颜色词象征与联想意义的差异. 青春岁月, 2012, 22. [Лі Цзя. Короткий аналіз відмінностей у символічних та асоціативних значеннях кольорних термінів у китайській та західній культурах. *Юні роки*, 2012, 22.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-165256429143109201&dataSource=wfjk,sjfd> (accessed: 03.07.2026).

168. 李建强. 中国传统艺术美学的儒道互补. 美术大观, 美术大观, *Art Panorama*, 2007, 12 [Лі Цзяньцян. Взаємодоповнюваність конфуціанства та даосизму в традиційній китайській художній естетиці. *Художня панорама*. 2007.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=1072636821236663891&dataSource=sjfd,wfjk> (accessed: 02.07.2026).

169. 李诗原. “新音乐”, 一个全新的概念——现代主义音乐 1949 年以前在中国的传播. 黄钟. 武汉音乐学院学报, *Huangzhong-Journal of Wuhan Music Conservatory*, 1992, 02. 页 40–44. [Лі Шіюань. «Нова музика», абсолютно нова концепція – поширення модерністської музики в Китаї до 1949 року. *Huangzhong-Журнал Уханьської музичної консерваторії*, 1992, 02. С. 40–44.]

(китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=4306217366903017662&dataSource=cjfd> (accessed: 05.07.2026).

170. 李诗原. 从调性到无调性——西方现代主义音乐技法 1949 年以前在中国音乐创作中的运用. 钟. 武汉音乐学院学报 *Huangzhong– Journal of Wuhan Music Conservatory*, 1992, 04, 页 74–79. [Лі Шіюань. Від тональності до атональності: застосування західних модерністських музичних технік у китайській музичній композиції до 1949 року. *Huangzhong–Журнал Уханьської музичної консерваторії*, 1992, 04. С. 74–79] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-7913342153637359042&dataSource=cjfd> (accessed: 29.06.2026).

171. 李诗原. 中国现代音乐:本土与西方的对话: 专著. 上海: 上海音乐学院出版社, 2004. 303 页. [Лі Шіюань. Китайська сучасна музика: діалог між місцевим населенням та Заходом : монографія. Шанхай : Шанхайська консерваторія музичної преси, 2004. 303 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=2560406049491846174&dataSource=ucs01> (accessed: 05.07.2026).

172. 李诗原等. 音乐表演艺术与作曲技法理论: 专著. 北京: 人民音乐出版社, 2008. 736 页. [Лі Шіюань. Теорія музичного виконавського мистецтва та композиційних технік: монографія. Пекін: Видавництво «Народна музика», 2008. 736 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-2926812910821640987&dataSource=ucs01> (accessed: 05.07.2026).

173. 李鑫. 19 世纪欧洲大提琴演奏学派研究: 专著. 上海: 上海音乐出版社, 2024. 233 页. [Лі Сін. Дослідження європейських шкіл гри на віолончелі XIX століття : монографія. Шанхай : Шанхайське музичне видавництво, 2024. 233 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-348586745570089628&dataSource=ucs01> (accessed: 01.07.2026).

174. 梁茂春. 20 世纪中国名曲鉴赏: 专著. 合肥: 安徽文艺出版社, 2006. 389 页. [Лян Маочунь. Оцінювання відомих китайських музичних творів у XX столітті : монографія. Хефей : Літературно-мистецький видавничий дім Аньхой, 2006. 389 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-456713256270891121&dataSource=ucs01> (accessed: 05.07.2026).

175. 梁茂春. 中国当代音乐: 专著. 上海: 上海音乐学院出版社. 2004, 257 页. [Лян Маочунь. Сучасна китайська музика: монографія. Шанхай: Шанхайська консерваторія музичної преси, 2004. 257 с.] (китайською мовою). URL:

<http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=3941511891411433870&dataSource=ucs01> (accessed: 05.07.2026).

176. 梁茂春等. 中国近现代音乐史: 专著. 北京: 人民音乐出版社, 2008. 713 页. [Лян Маочунь. Історія сучасної китайської музики: монографія. Пекін: Видавництво «Народна музика», 2008. 713 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-1647359265769502803&dataSource=ucs01> (accessed: 22.08.2026).

177. 梁思成. 中国建筑史: 专著. 北京: 生活·读书·新知三联书店. 2011. 11,329 页. [Лян Січен. Історія китайської архітектури: монографія. Пекін: SDX Joint Publishing Company, 2011. 11 329 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=4409718031858166168&dataSource=ucs01> (accessed: 29.06.2026).

178. 廖晨辰. 躬耕书院学子与《隐者山河》的心灵邂逅. 遂昌县新闻网. 16.12.2025. [Ляо Ченчен. Музична віра у світлі та тіні. Духовна зустріч між студентами Академії Гунген та «Прихованими горами та річками». Мережа новин округу Суйчан. 16.12.2025.] (китайською мовою). URL: https://www.suichang.gov.cn/col/col1229387983/art/2025/art_787aa95e44bd4d89a998fcca58fead8b.html (accessed: 27.08.2026).

179. 廖家骅. 中国音乐必须在继承中发展创新——对某些“新观念”的辨析 人民音乐, *People's Music*, 1990, 05. [Ляо Цзяхуа. Китайська музика повинна розвиватися та впроваджувати інновації, успадковуючи традиції – аналіз деяких нових концепцій. Народна музика, 1990, 05] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=5425097448544983916&dataSource=wpqk,sky,cjfd> (accessed: 29.06.2026).

180. 林忠东. 从大提琴教学谈中国音乐教育的若干问题. 莆田学院学报, *Journal of Putian University*, 2004, 04. 页 67–71. [Лін Чжундун. Деякі питання китайської музичної освіти: погляд з точки зору викладання гри на віолончелі. Журнал Путянського університету, 2004, 04. С. 67–71.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=8595240429225153596&dataSource=cjfd,wpqk,wfqk> (accessed: 30.06.2026).

181. 林忠东. 论大提琴艺术的中国化. 福建论坛 (社科教育版), *Fujian Tribune*, 2006, 期 S1, 页 221–223. [Лін Чжундун. Про китаїзацію мистецтва віолончелі. *Fujian Tribune* (видання з соціальних наук та освіти), 2006. Вип. S1. С. 221–223.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-4788659524975925087&dataSource=cjfd> (accessed: 30.06.2026).

182. 刘靖之. 论中国新音乐: 专著. 上海: 上海音乐学院出版社, 2009. 347 页. [Лю Цзінчжі. Про нову китайську музику : монографія. Шанхай : Шанхайська консерваторія музичної преси, 2009. 347 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-5289901497204035716&dataSource=ucs01> (accessed: 02.07.2026).

183. 刘靖之. 中国学校音乐课程发展: 专著. 上海: 上海音乐学院出版社, 2011. 266 页. [Лю Цзінчжі. Розробка музичної програми в китайських школах (Історія шкільної музичної програми в Китаї): монографія. Шанхай: Шанхайська консерваторія музичної преси, 2011. 266 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=4105986095865357846&dataSource=ucs01> (accessed: 05.07.2026).

184. 刘靖之等. 《中国新音乐史论》研讨会论文集: 专著. 香港: 香港大学亚洲研究中心, 岭南大学文学与翻译研究中心, 2001. 587 页. [Лю Цзінчжі. Матеріали симпозіуму з історії та теорії нової китайської музики : монографія. Гонконг: Центр азійських досліджень, Гонконзький університет; Центр літератури та перекладознавства, Ліннанський університет, 2001. 587 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=93477350504029685&dataSource=ucs01> (accessed: 05.07.2026).

185. 刘欣欣, 刘学清著. 中国大提琴艺术发展史: 专著. 上海: 上海音乐学院出版社, 2009. 579 页. [Лю Сіньсін, Лю Сюецін. Історія розвитку китайського віолончельного мистецтва : монографія. Шанхай : Шанхайська консерваторія музичної преси, 2009. 579 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=6399918249356159754&dataSource=ucs01> (accessed: 30.06.2026).

186. 刘炎. 关于大提琴演奏民族风格的学习与探讨. 黄钟. 武汉音乐学院学报, *Huangzhong—Journal of Wuhan Music Conservatory*, 1992, 04. 页 61–63. [Лю Янь. Вивчення та дослідження національних стилів у виконанні віолончелі. *Huangzhong—Журнал музичної консерваторії Уханя*. 1992, 04. С. 61–63.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=950463466274829590&dataSource=cjfd> (accessed: 05.07.2026).

187. 刘雨悦等. 陈其钢作品大提琴协奏曲《逝去的时光》的音高组织研究: 学位论文: 音乐与舞蹈学. 和声 / 上海音乐学院, 2017. 69 页. [Лю Ююе. Дослідження звуковисотної організації концерту для віолончелі Чень Цігана «Віддзеркалення зниклого часу»: дисертація: Музикознавство та танцювальне мистецтво. Гармонія / Шанхайська консерваторія музики, 2017.

69 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-3320192921095838037&dataSource=ucs01> (accessed: 29.06.2026).

188. 龙颖. 在音乐中听见风景——访青年作曲家方崇清. *Beijing Youth Daily*. 26.03.2019 [Лонг Инг. Чути пейзажі через музику – інтерв'ю з молодим композитором Фан Дунцін. *Пекінська молодіжна щоденна газета*. 26.03.2019 (китайською мовою). URL: https://k.sina.cn/article_2090512390_7c9ab00602000vhxu.html (accessed: 15.08.2026).

189. 卢旸. 瞿小松：以音问道，以寂为归 | 人物 // 北京号：音乐周报. 16.03.2026. [Лу Ян. Цюй Сяосун: Шукаючи шлях крізь звук, знаходячи тишу як своє повернення | Профіль. *Музичний тиждень*. 2026.16.03] (китайською мовою). URL: <https://peking.bjd.com.cn/content/s69b7a78ce4b0687a28929de8.html> (accessed: 30.06.2026).

190. 卢旸. 用交响乐讲述人类筑路史奇迹，方崇清交响组曲《梦·路》唱片发行. 音乐周报. 北京号. 24.06.2024. [Лу Ян. Використання симфонічної музики для розповіді історії чудес будівництва доріг людиною: випущена симфонічна сюїта Фан Дунціна «Дорога мрії». *Музичний щотижневик*. Пекін. 24.06.2024.]. (китайською мовою). URL: <https://peking.bjd.com.cn/content/s667936f8e4b064178156d190.html> (accessed: 12.08.2026).

191. 陆羽. 新中国音乐七十年~作曲家及其作品（四）|无法归类的行者：瞿小松. 视听前线. 23.05.2020. [Лу Юй. Сімдесят років музики в Новому Китаї ~ Композитори та їхні твори (Частина 4): Мандрівник, що не піддається класифікації: Цюй Сяосун. Журнал «Аудіовізуальний фронт». 23.05.2020] (китайською мовою). URL: <https://www.avflin.com/2020/05/23/%e6%96%b0%e4%b8%ad%e5%9b%bd%e9%9f%b3%e4%b9%90%e4%b8%83%e5%8d%81%e5%b9%b4-%e4%bd%9c%e6%9b%b2%e5%ae%b6%e5%8f%8a%e5%85%b6%e4%bd%9c%e5%93%81%ef%bc%88%e5%9b%9b%ef%bc%89-%e6%97%a0%e6%b3%95%e5%bd%92/> (accessed: 25.09.2026).

192. 聂双. 中国“话”与中国化——大提琴音乐艺术中国本土化实践的进程. 湖北师范学院学报 (哲学社会科学版), *Journal of Hubei Normal University (Philosophy and Social Sciences)*, 2011, 05. 页 81–84. [Не Шуан. Китайська «мова» та китаїзація: процес локалізації мистецтва віолончельної музики в Китаї. *Журнал Хубейського педагогічного університету (філософія та соціальні науки)*, 2011, 05. С. 81–84.] (китайською мовою). URL:

<http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-763200962278261965&dataSource=cjfd> (accessed: 01.07.2026).

193. 蒲实. 专访陈其钢: 用音乐表达“我”. 三联生活周刊, 2019, (16). 124–131 页. [Пу Ши. Ексклюзивне інтерв'ю з Чень Ціганом: виражати власне «Я» за допомогою музики. *Щотижневик життя Саньянь*. 2019. № 16. С. 124–131.] (китайською мовою). URL: <http://mpre.lifeweek.com.cn/h5/article/detail?artId=72238> (accessed: 30.06.2026).

194. 邱振中等. 书法艺术: 专著. 北京: 中央广播电视大学出版社, 2004. 275 页. [Цю Чженьчжун. Мистецтво каліграфії: монографія. Пекін: Видавництво Центрального університету радіо і телебачення, 2004. 275 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-1416028292090948707&dataSource=ucs01> (accessed: 01.07.2026).

195. 瞿小松 曹可凡. 一路踉跄终不悔——瞿小松谈艺术人生. 信息导刊, 2004, 115. [Цюй Сяосун. Цао Кефан. Спотикаючись на шляху, але ніколи не шкодуючи – Цюй Сяосун розповідає про своє мистецьке життя. *Інформаційний довідник*, 2004, 115.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-8055671036162075187&dataSource=wpqk> (accessed: 30.06.2026).

196. 瞿小松. 瞿小松: 中西碰撞中的火花. 上海教育, Shanghai Education, 2002, 023. [Цюй Сяосун. Цюй Сяосун: Іскри від зіткнення Сходу та Заход: *Шанхайська освіта*, 2002, 023.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=339271608932880494&dataSource=wpqk> (accessed: 30.06.2026).

197. 邵捷等. 中国美术鉴赏: 专著. 上海: 上海人民美术出版社, 2009. 111 页. [Шао Цзе. Оцінювання китайського мистецтва: монографія. Шанхай: Шанхайське народне видавництво образотворчих мистецтв, 2009. 111 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-1081060366915860991&dataSource=ucs01> (accessed: 03.07.2026).

198. 沈重. 中国画: 专著. 北京发行者: 高等教育出版社, 2006, 125 页. [Шень Чжун. Китайський живопис: монографія. Пекін: Higher Education Press, 2006, 125 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=6990011451781729588&dataSource=ucs01> (accessed: 29.06.2026).

199. 宋保军. 大提琴艺术的民族化问题. 南京艺术学院学报(音乐与表演版), *Journal of Nanjing Art Institute (Music & Performance)*, 1993, 01. 页 38–41. [Сун Баоцзюнь. Питання націоналізації віолончельного мистецтва. *Журнал Нанкінського художнього інституту (музика та виконавство)*, 1993, 01.

С. 38–41.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=8152131688647456856&dataSource=cjfd> (accessed: 30.06.2026).

200. 汪申申. 现代主义音乐在中国的命运. *People's Music*, 1995, 12. 页 27–29. [Ван Шеншен. Доля модерністської музики в Китаї. *People's Music*, 1995, 12. С. 27–29.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=8704911720824261505&dataSource=cjfd,wpqk,sky> (accessed: 01.07.2026).

201. 汪毓和. 音乐史学研究与中国音乐史学批评: 专著. 北京: 人民音乐出版社, 2009. 604 页. [Ван Юхе. Дослідження історії музики та критика історії музики: монографія. Пекін: Видавництво «Народна музика», 2009. 604 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-635032603590720482&dataSource=ucs01> (accessed: 01.07.2026).

202. 汪毓和. 中国现代音乐史纲: 专著. 北京: 中央音乐学院出版社, 2009. 297 页. [Ван Юхе. Огляд історії сучасної китайської музики: монографія. Пекін: Центральна консерваторія музичної преси, 2009. 297 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=7557508344783030937&dataSource=ucs01> (accessed: 05.07.2026).

203. 汪毓和等. 中国近现代音乐史: 专著. 北京: 人民音乐出版社, 2006. 237 页. [Ван Юхе. Історія сучасної китайської музики: монографія. Пекін: Видавництво «Народна музика», 2006. 237 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=7844144564622165412&dataSource=ucs01> (accessed: 01.07.2026).

204. 王安国. 现代和声与中国作品研究. 重庆. 出版、发行者: 西南师范大学出版社 2004. 246 页 [Ван Анго. Сучасна гармонія та дослідження китайських творів. Чунцін. Видавництво: Southwest Normal University Press, 2004. 246 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=729729689142240722&dataSource=ucs01> (accessed: 29.06.2026).

205. 王安国等. 我国音乐创作“新潮”纵观. 中国音乐学, *Musicology In China*, 1986, 01. [Ван Анго та ін. Погляд на «нову хвилю» в китайській музичній композиції. *Музикознавство в Китаї*, 1986, 01] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=5274509474262516577&dataSource=wpqk,cjfd> (accessed: 29.06.2026).

206. 王伯敏. 中国绘画史. 出版、北京. 文化艺术出版社 2009. 579 页. [Ван Бомінь. Історія китайського живопису. Пекін. Видавництво: «Культура

та мистецтво», 2009. 579 с.] (китайською мовою).
<http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=6568991157941147797&dataSource=ucs01> (accessed: 29.06.2026).

207. 王耀华, 杜亚雄编著. 中国传统音乐概论: 专著, 福州: 福建教育出版社 出版发行时间: 1999, 376 页 [Ван Яохуа. Вступ до традиційної китайської музики: монографія. Фучжоу: Fujian Education Press, 1999. 376 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=3789526618156997944&dataSource=ucs01> (accessed: 29.06.2026).

208. 王玉池. 书法艺术: 专著. 太原: 山西教育出版社, 2008. 202 页. [Ван Ючі. Мистецтво каліграфії: монографія. Тайюань: Shanxi Education Press, 2008. 202 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-3280818696190752885&dataSource=ucs01> (accessed: 01.07.2026).

209. 王悦阳. 谭盾: 我是贝多芬转世. 新民周刊. 02.01.2014. [Ван Юеян. Тан Дун: Я – реінкарнація Бетховена. *Xinmin Weekly*. 02.01.2014.] (китайською мовою). URL: <https://news.sina.com.cn/c/2014-01-02/134629142317.shtml> (accessed: 13.09.2026).

210. 王震亚. 中国作曲技法的衍变. 北京. 出版、发行者: 中央音乐学院出版社 2004. 290 页 [Ван Чженья. Еволюція китайської композиторської техніки. Пекін. Видавництво Центральної державної консерваторії, 2004. 290 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=7342549739167892171&dataSource=ucs01> (accessed: 29.06.2026).

211. 武柳娜等. 中国大提琴艺术发展思考. 北方音乐, 北方音乐, *Northern Music*, 2015, 01. [Бу Люна. Роздуми про розвиток китайського віолончельного мистецтва. *Північна музика*, 2015, 01.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-9151486871791315221&dataSource=sjy,cjfd,wpqk,wfqq> (accessed: 30.06.2026).

212. 夏安. 陈其钢首部自传《悲喜同源》: “音乐活宝”的北京记忆. 北京晚报. 18.11.2023. [Ся Ан. Перша автобіографія Чень Цігана «Походження смутку та радості»: пекінські спогади про «музичну перлину». *Beijing Evening News*. 18.11.2023.] (китайською мовою). URL: <https://xinwen.bjd.com.cn/content/s65582c60e4b0a9019c769a94.html> (accessed: 23.08.2026).

213. 向延生. 中国近现代音乐家传: 专著. 沈阳. 春风文艺出版社. 1994. 4 册. [Сян Яньшен. Біографії сучасних китайських музикантів: монографія.

Шеньян : Літературно-художнє видавництво Чуньфен, 1994. 4 томи.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=5059464652550932819&dataSource=ucs01> (accessed: 30.06.2026).

214. 孝雅楠 方崇清. 方崇清让中西方音乐完美碰撞. 文化月刊, *Cultural Monthly*, 2016, 05. 页 82-84. [Сяо Яньань, Фан Дунцін. Фан Дунцін поєднує китайську та західну музику в ідеальному поєднанні. *Cultural Monthly*, 2016, 05. С. 82–84] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-5615014731840441597&dataSource=cjfd> (accessed: 29.06.2026).

215. 谢月婷. 探索在西方现代作曲技法影响下的中国民族音乐. 音乐生活, 2022. [Се Юетін. Дослідження китайської народної музики під впливом сучасних західних композиторських технік. *Music Life*, 2022.] (китайською мовою). URL: http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=5021853189717602577&dataSource=mdb_lyqk (accessed: 29.06.2026).

216. 谢稚柳等. 水墨画 : 专著. 上海: 上海画报出版社, 2002. 176 页. [Се Чжилю. Живопис тушшю : монографія. Шанхай : Шанхайське видавництво «Ілюстрована література», 2002. 176 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=9015373588821686130&dataSource=ucs01> (accessed: 01.07.2026).

217. 熊如梦. 方崇清: 让中西方音乐完美碰撞. *Phoenix New Media*. 2016. [Сюн Румен. Фан Дунцін: ідеальне поєднання китайської та західної музики. *Phoenix New Media*. 2016]. (китайською мовою). URL: <http://inews.ifeng.com/48243316/news.shtml?&back> (accessed: 12.08.2026).

218. 徐建融等. 中国书画: 专著. 上海: 上海人民美术出版社. 2007. 124 页. [Сюй Цзяньжун. Китайська каліграфія та живопис: монографія. Шанхай: Шанхайське народне видавництво образотворчих мистецтв, 2007. 124 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=6372811511483416881&dataSource=ucs01> (accessed: 03.07.2026).

219. 徐志远. 戏曲音乐与外国音乐理念及写作技法. 艺术评论, 2014, 3. [Сюй Чжиюань. Традиційна китайська музика та зарубіжні музичні концепції та техніки композиції. *Art Review*, 2014, 3.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=6253047744396561786&dataSource=wfqk,wpqk,sky> (accessed: 29.06.2026).

220. 许宏泉. 石虎书画艺术-现代书法. 北京. 出版、发行者: 中国青年出版社. 2007. 84 页 [Сюй Хунцюань. Каліграфія та живопис Ши Ху – Сучасна

каліграфія: монографія. Пекін : Китайське молодіжне видавництво, 2007. 84 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-1131838317928723188&dataSource=ucs01> (accessed: 02.07.2026).

221. 闫敏. 谭盾电影音乐的风格特征分析. 电影文学, *Movie Literature*, 2012, 08. 陕西科技大学外国语与传播学院 [Ян Мін. Аналіз стилістичних характеристик кіномузики Тан Дуна. *Кінолітература: Шеньсійський університет науки і технологій*, 2012, 08.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=7867476384654804712&dataSource=wfqk,sky,wpqk,cjfd> (accessed: 29.06.2026).

222. 杨国英. 书法文化之传统与创新的融合——浅论翰墨艺术中表现手法的流变. 北京师范大学艺术与传媒学院书法系. 科技信息, *Science & Technology Information*, 2012, 08 [Ян Гоін. Інтеграція традицій та інновацій у каліграфічній культурі: короткий огляд еволюції виразних технік у каліграфічному мистецтві. *Науково-технічна інформація*. Пекін: Пекінський педагогічний університет, 2012, 08] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-3951681957460809319&dataSource=wfqk,cjfd,wpqkK> (accessed: 02.07.2026).

223. 杨新红. 中国植物的象征意义及文化. 传承, *Inheritance & Innovation*, 2011, 25. 页 70–71. [Ян Сінхун. Символічні значення та культура китайських рослин. *Спадщина та інновації*, 2011, № 25. С. 70–71.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-8224782007334084913&dataSource=cjfd> (accessed: 03.07.2026).

224. 尧东林. 西方现代复调技法在中国的研究与运用: 学位论文, 2014. 论文专业 : 音乐学. 浙江师范大学. 浙江师范大学. 2014. [Яо Дунлін. Дослідження та застосування західних сучасних поліфонічних технік у Китаї: дисертація на здоб. наук. ступ. магістр, спеціальність : Музикознавство / Чжецзянський педагогічний університет] (китайською мовою), 2014. URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-6913895547143034761&dataSource=wfxw> (accessed: 29.06.2026).

225. 姚恒璐. 现代音乐分析方法教程: 专著. 长沙. 出版、湖南文艺出版社. 2003. 402 页. [Яо Хенлу. Підручник з методів аналізу сучасної музики: монографія. Чанша : Хунанське літературне та художнє видавництво, 2003. 402 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-1038888557510828334&dataSource=ucs01> (accessed: 29.06.2026).

226. 叶小纲: 用“中国特色”音乐讲好中国故事. 中央纪委监察委网站 01.12.2021. [Є Сяоган: Розповідь китайських історій з «китайською специфікою». Вебсайт Центральної комісії з перевірки дисципліни та

Національної наглядової комісії. 01.12.2021] (китайською мовою). URL: http://www.lhjw.gov.cn/art/2021/12/1/art_1229263133_58881295.html (accessed: 23.09.2026).

227. 艺述·绎史 | 在谭盾《地图》中听音寻路. 上海外国语大学 / SISU. 30.06.2020. [Художня інтерпретація та історичне дослідження | Пошук шляхів через звук у творі Тан Дуна «Карта». *Шанхайський університет міжнародних студій, художня освіта*. 30.06.2020.] (китайською мовою). URL: https://mp.weixin.qq.com/s/?_biz=MzAxNzM3MDI0OA==&mid=2653976629&idx=1&sn=46e175624336c9ae7d005f9eb937093d&chksm=802245d2b755ccc490e43d8e74b9eacc993f20048bed7c18587056eb78883ffabc184194ed3f&scene=27 (accessed: 13.09.2026).

228. 有关瞿小松的歌剧《俄底浦斯之死》的论文. 29.09.2011. [Sinolethe. Доповідь про оперу Цюй Сяосуна «Смерть Едіпа». 29.09.2011.] (китайською мовою). URL: <https://sinolethe.wordpress.com/2011/09/29/%E6%9C%89%E5%85%B3%E7%9E%BF%E5%B0%8F%E6%9D%BE%E7%9A%84%E6%AD%8C%E5%89%A7%E3%80%8A%E4%BF%84%E5%BA%95%E6%B5%A6%E6%96%AF%E4%B9%8B%E6%AD%BB%E3%80%8B%E7%9A%84%E8%AE%BA%E6%96%87/> (accessed: 27.09.2026).

229. 詹绪佐等. 汉字的文化通观. 安徽师大学报 (哲学社会科学版), *Journal of Anhui Normal University*, 1987, 03. 页 87–96. [Чжан Сюйзуо. Культурний огляд китайських ієрогліфів. *Журнал Аньхойського педагогічного університету (видання з філософії та соціальних наук)*, 1987, 03. С. 87–96.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=5268280250848529476&dataSource=cjfd> (accessed: 03.07.2026).

230. 张超等. 意象表现:中国方式的当代抽象艺术. 美苑, *Art Forum*, 2010, 01. 页 30–35. [Чжан Чао. Образне вираження: сучасне абстрактне мистецтво в китайському стилі. *Художній форум*, 2010, 01. С. 30–35.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-3120613190160381062&dataSource=cjfd> (accessed: 01.07.2026).

231. 张法. 20 世纪 80 年代新潮音乐倾向的多样性. 西北大学学报(哲学社会科学版), *Journal of Northwest University (Philosophy and Social Sciences Edition)*, 2009, 01. 页 150–156. [Чжан Фа. Різноманітність авангардних музичних напрямків 1980-х років. *Журнал Північно-Західного університету (видання з філософії та соціальних наук)*, 2009, 01. С. 150–156.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-6454791407761819749&dataSource=cjfd> (accessed: 01.07.2026).

232. 张静蔚等. 中国近现代音乐史学. 南京艺术学院学报(音乐与表演版), *Journal of Nanjing Arts Institute Music & Performance*, 2004, 04. 页 6–18. [Чжан Цзінвей та ін. Історія сучасної китайської музики. *Журнал музики та виконавства Ханкінського інституту мистецтв*, 2004, 04. С. 6–18.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-3338062145595551343&dataSource=cjfd> (accessed: 01.07.2026).

233. 张晓霞. 浅析二十世纪上半叶中国高等音乐教育初步发展的特点. 中国成人教育, *China Adult Education*, 2009, 12. [Чжан Сяоя. Короткий аналіз особливостей початкового розвитку вищої музичної освіти в Китаї у першій половині XX століття. *Китайська програма освіти дорослих*. 2009, 12] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=7967011325444086312&dataSource=wpqk,cjfd,sky> (accessed: 05.07.2026).

234. 赵嘉楠等. 大提琴艺术中国化的当代实践. 吉林艺术学院学报, *Journal of Jilin College of the Arts*, 2013, 03. [Чжао Цзянань. Сучасні практики китаїзації мистецтва віолончелі. *Журнал Цзілінського коледжу мистецтв*, 2013, 03.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=1015171321448445651&dataSource=wfqk,cjfd,sky,wpqk> (accessed: 30.06.2026).

235. 郑昶. 中国画学全史: 专著. 长沙: 岳麓书社, 2010, 17,452 页 [Чжен Чан. Повна історія китайського живопису : монографія. Чанша : Видавництво «Юелу», 2010. 17452 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-234223415371788635&dataSource=ucs01> (accessed: 29.06.2026).

236. 郑晓芳. 当代音乐创作对“戏曲元素”的运用. 人民音乐, *People's Music*, 2008, 08. [Чжен Сяофан. Використання «традиційних оперних елементів» у сучасній музичній композиції. *Народна музика*, 2008, 08.] (китайською мовою). URL: http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=7007982516279139812&dataSource=sky,wpqk,mdb_lyqk,cjfd (accessed: 29.06.2026).

237. 知识点: 瞿小松的《行草》 [Ключова концепція: «Скоропис» Цюй Сяосуна] (китайською мовою). URL: <https://m2.allhistory.com/ah/article/5f4e50fe231c3900013c8e14> (accessed: 03.10.2026).

238. 周林怡, 陈宁. 陈其钢: 隐于音乐山河间. *Chao News*. 23.01.2026. [Чжоу Ліньї, Чень Нін. Чень Циган: Прихований у музичному ландшафті. *Chao News*. 32.01.2026.] (китайською мовою). URL: <https://tidenews.com.cn/news.html?id=3354142> (accessed: 27.08.2026).

239. 周扬. 大提琴演奏中的情感表达探讨. 戏剧之家, *Family of the Drama*, 2019, 010. [Чжоу Ян. Дослідження емоційного вираження у виконанні віолончелі. *Сім'я драми*, 2019, 010.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=-3150193052611854859&dataSource=wpqk> (accessed: 01.07.2026).

240. 朱玖玖等. 论陈其钢音乐创作中对戏曲元素的运用: 学位论文. 论文方向: 音乐学. 近现代作曲技法的理论与实践 / 南京艺术学院 论文授予时间, 2018. 121 页. [Чжу Меймей. Про використання елементів традиційної китайської опери в музичних композиціях Чень Цігана: дисертація, спеціальність: Музикознавство. Теорія та практика сучасних та сучасних композиторських технік / Нанкінський університет мистецтв, 2018. 121 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=5609590656007881400&dataSource=ucs01,bslw> (accessed: 29.06.2026).

241. 著名作曲家瞿小松: 創作《虞姬夢》是反戰祈和的呼聲 文匯采風. 時間. 14.03.2025. [Відомий композитор Цюй Сяосон: створення «Мрії Юй Цзі» – це заклик до миру та проти війни. Культурний огляд видання «Веньхуей». 14.03.2025.] (китайською мовою). URL: <https://www.tkww.hk/a/202503/14/AP67d3739be4b0fbda9a125260.html> (accessed: 01.10.2026).

242. 宗柏. 大提琴演奏艺术 300 年: 专著. 北京: 华乐出版社. 2004. 443 页. [Цзун Бай. 300 років мистецтва виконання віолончелі: монографія. Пекін: Видавництво Хуале. 2004. 443 с.] (китайською мовою). URL: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=1192310105502026114&dataSource=ucs01> (accessed: 30.06.2026).

243. 作曲家方索清全新 Hi-Fi 大碟《舫的故事》亮相 2021 北京国际音响展. 大牌驾到 22.04.2021. [Новий Hi-Fi альбом композитора Фан Дунціна «Історія човна» дебютує на Пекінській міжнародній аудіовиставці 2021 року. *Пріїжджають гучні імена*. 22.04.2021] (китайською мовою). URL: <https://www.163.com/dy/article/G8746RPG0517CCH2.html> (accessed: 12.08.2026).

244. 作曲家叶小钢专访: 我希望我的音乐说真话. 院长活动. 24.12.2021. [Інтерв'ю з композитором Є Сяоганом: Я сподіваюся, що моя музика говорить правду. *Заходи декана*. 24.12.2021.] (китайською мовою). URL: <https://music.cuhk.edu.cn/article/125> (accessed: 23.09.2026).

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Список публікацій та відомостей про апробацію результатів дисертаційного дослідження

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові (категорія Б) за напрямом «Мистецтвознавство»

1. Янь Ле. Синтез європейських традицій і національної специфіки у творчості Чень Цігана (на прикладі концерту для віолончелі з оркестром *Reflet d'un temps disparu*). *Fine Art and Culture Studies*. 2023. Вип. 1. С. 139–147. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-19>

Ключові слова: концерт для віолончелі, Чень Ціган, пентатоніка, народна китайська музика, синтез традицій, авангард, «Нова хвиля».

2. Янь Ле. Специфіка втілення програмного задуму в Сюїті для віолончелі та фортепіано «Лінь Чун» Фан Дунціна. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. Вип. 69. Т. 2. С. 58–64. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-2-9>

Ключові слова: віолончельне мистецтво, сюїта, рух «Нова хвиля», програмна музика, китайський класичний роман, Фан Дунцін.

3. Янь Ле. Програмна символіка в китайській віолончельній музиці кінця XX – початку XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького*

державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2024. Вип. 82. С. 88–95. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-2-13>

Ключові слова: концерт для віолончелі, сучасне мистецтво, програмна музика, звукозображальність, символізм, китайський традиційний живопис, Чжоу Венъчжун, Куан Най-чунг, Сюй Мендун.

**Статті в наукових іноземних виданнях,
внесених до міжнародних наукометричних баз даних**

1. Yan Le. Syncretic phenomena in contemporary Chinese cello art: on the problem of the interaction between music, philosophy, and painting. *Knowledge, Education, Law, Management*. 2025. № 4 (72). P. 32–41. DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2025.4.6>

Key words: Chinese cello school, national tradition, syncretism, program music, Chinese painting.

**Участь у міжнародних та всеукраїнських науково-практичних
конференціях, круглих столах, наукових семінарах**

1. Янь Ле. Інтеграційні процеси у розвитку сучасної віолончельної композиторської школи Китаю: роль українських та французьких митців / Шоста міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях». НМАУ ім. П. І. Чайковського (3–4 листопада 2022 року), Київ, 2022.

2. Янь Ле. Віолончельне мистецтво Китаю на стильових перетинах ХХ століття: історіографічний, політичний та джерелознавчий аспекти / IV Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології», Національна Академія Мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут

культурології НАМ України (16–17 листопада 2022 року), Київ, 2022.

3. Янь Ле. Нові рівні мистецького діалогу у творчості Чень Цігана: до питання міжконфесійних зв'язків / XVIII міжнародна науково-практична конференція «Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізаційних і пандемічних викликів», Рівненський державний гуманітарний університет (17–18 листопада 2022 року), Рівне, 2022.

4. Янь Ле. «Післямова» Бориса Лятошинського: про новітні тенденції розвитку віолончельної музики (на матеріалі Ukrainian Contemporary Music Festival 2023) / Всеукраїнський круглий стіл на тему «Український фестивальний рух в умовах війни як один з найвагоміших важелів музично-історичного процесу», Національна спілка композиторів України, Національна академія мистецтв України (3 жовтня 2023 року), Київ, 2023.

5. Янь Ле. Віолончельна музика Чень Цігана крізь призму постмодерністських пошуків XXI століття: ідеологічні та стилістичні константи (Qigang Chen's cello music through the prism of postmodern searches of the XXIst century: ideological and stylistic constants) / Міжнародна науково-практична конференція до 160-річчя НМАУ імені П. І. Чайковського та 90-річчя заснування кафедри струнно-смичкових інструментів, НМАУ імені П. І. Чайковського (15–16 листопада 2023 року), Київ, 2023.

6. Янь Ле. Становлення та розвиток віолончельного концерту у творчості китайських композиторів кінця XX – початку XXI століть / V Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології», Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України (15–16 листопада 2023 року), Київ, 2023.

7. Янь Ле. Специфіка сучасного віолончельного виконавства в Китаї: тенденції та перспективи розвитку / XIX Міжнародна науково-практична конференція «Українська і світова культура в умовах глобалізаційних

викликів та війни», Рівненський державний гуманітарний університет, Кафедра івент-індустрій, культурології та музеєзнавства (16-17 листопада 2023 року), Рівне, 2023.

8. Янь Ле. Проблеми музичного змісту та композиції у творах для віолончелі з оркестром китайських авангардистів кінця XX століття: виконавський аспект / Всеукраїнський круглий стіл на тему «Про стан сучасного виконавського мистецтва. Круглий стіл проводиться з ініціативи Національної філармонії України, Президії НАМ України та відділеннями музичного мистецтва і теорії та історії мистецтв (25 жовтня 2023 року), Київ, 2023.

9. Янь Ле. Чень Ціган у колі китайських авангардистів: чинники формування естетичної платформи «Нової хвилі» / Сьома міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях», Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Кафедра історії української музики та музичної фольклористики (2–4 листопада 2023 року), Київ, 2023.

10. Янь Ле. Жанр віолончельного концерту в контексті інтегративних тенденцій розвитку сучасного академічного мистецтва Китаю / Четверта міжнародна наукова конференція «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах», Національна академія мистецтв України (17 листопада 2023 року), Київ, 2023.

11. Янь Ле. 40 років китайського авангарду: шлях на Захід або повернення додому? До проблеми векторної спрямованості творчості композиторів «Нової хвилі» / Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року», Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Кафедра історії світової музики (20–21 листопада 2023 року), Київ, 2023.

12. Янь Ле. Європейські композиційні технології та національний стиль

у віолончельній музиці Китаю межі XX–XXI століть / Міжнародна науково-практична конференція «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку», Національна комісія України у справах ЮНЕСКО; Українська рада миру; Кафедра ЮНЕСКО «Музика, освіта, наука – заради миру» НМАУ ім. П. І. Чайковського (7 грудня 2023 року), Київ, 2023.

13. Янь Ле. Мультимедійний вектор у композиціях для віолончелі китайських композиторів межі XX – XXI століть: до проблеми виконавської інтерпретації / Всеукраїнська науково-практична конференція «Камерно інструментальний ансамбль у просторі та часі»: до 55-ліття кафедри камерного ансамблю, НМАУ ім. П. І. Чайковського (13–14 грудня 2023 року), Київ, 2023.

14. Янь Ле. Інтеграція національних традицій та європейського виконавського досвіду у сфері сучасного віолончельного мистецтва Китаю / VI Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології». Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України (13–14 листопада 2024 року), Київ, 2024.

15. Янь Ле. Проблема формування національної культурної ідентичності у сучасному віолончельному мистецтві: україно-китайські паралелі / XX Міжнародна науково-практична конференція «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: освітній і культурно-мистецький вимір». Рівненський державний гуманітарний університет (21–22 листопада 2024 року), Рівне, 2024.

16. Янь Ле. Півстоліття китайського музичного авангарду: пріоритетні напрями «Нової хвилі» у царині віолончельного мистецтва / XIV Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2024». Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (28–29 листопада 2024), Київ, 2024.

17. Янь Ле. Творча постать Фан Дунцін у контексті становлення і розвитку китайського віолончельного мистецтва XXI століття /

Всеукраїнський круглий стіл на тему «Про стан сучасного виконавського мистецтва». Національна академія мистецтв України, Національна філармонія України (19 грудня 2024 року), Київ, 2024.

ДОДАТОК В

Leung Kui Ting, Beyond Form (1969),
ink on paper, 135.9 × 80.7cm. M+, Hong Kong



Hung Fai, Wild Grass II (2014),
ink on paper sheet (sight): 180.8 × 97 cm. M+, Hong Kong



Li Yuan-chia, Untitled (1960),
ink on paper, 28 × 748.2 cm. M+, Hong Kong

