

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кваліфікаційна наукова робота
на правах рукопису

ЛІ ЦИ

УДК 780.8.083.82:785.7:781.7].071.1(510)"19"(043.5)

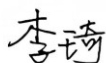
ДИСЕРТАЦІЯ

**ЖАНР ТРАНСКРИПЦІЇ В КИТАЙСЬКІЙ
ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ХХ СТ.**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво
Галузь знань – Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії з музичного мистецтва

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



Лі Ци

Li

Qi

数字签名
者: Li Qi
日期: 2026年6月24日
20:41:30+05'00'

Науковий керівник: Сердюк Ярослава Олександрівна, кандидат мистецтвознавства

Харків – 2026

АНОТАЦІЯ

Лі Ци. Жанр транскрипції в китайській інструментальній музиці ХХ ст. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. Харківська державна академія культури. Харків, 2026.

Дисертацію присвячено визначенню специфіки жанру транскрипції в контексті китайської інструментальної музики ХХ ст.

Виявлено особливості жанрово-семантичної та фактурно-композиційної трансформації оригіналу в нових інструментальних версіях.

Актуальність обраної теми дослідження зумовлена зростанням ролі жанру транскрипції та споріднених до нього різновидів в творчості китайських композиторів ХХ ст., а також недостатньою вивченістю цієї проблематики як в українському, так і китайському музикознавстві.

Мета дослідження – визначити специфіку функціонування жанру транскрипції в китайській інструментальній музиці ХХ ст.

Об'єктом дослідження є китайська інструментальна музика ХХ ст.

Предмет дослідження – жанр транскрипції в китайській інструментальній музиці ХХ ст.

Матеріалом дослідження є авторські транскрипції Скрипкового концерту «Лянь Таньбо та Чжу Інтай» Чень Гана і Хе Чжанхао для фортепіано з оркестром та для струнного квінтету; партитури Кантати «Жовта Ріка» Сянь Сінхая та її транскрипційної версії – Фортепіанного концерту Ін Ченцзуна; китайська традиційна інструментальна композиція «Кольорові хмари у погоні за Місяцем» у фортепіанній обробці Ван Цянь Чжуна та аранжуванні для ансамблю національних китайських інструментів Жен Гуана та Пен Сювена.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що в дисертації *вперше* в українському музикознавстві розкрито особливості розвитку жанру транскрипції в китайській музиці, висвітлено особливості жанрового переосмислення Кантати Сянь Сінхая «Жовта ріка» в однойменному

Фортепіанному концерті Інъ Ченцзуна; охарактеризовано трансформації жанрової моделі Скрипкового концерту «Лянь Таньбо та Чжу Інтай» Чень Гана і Хе Чжанхао в авторських транскрипціях для фортепіано з оркестром та для струнного квінтету; здійснено компаративний аналіз різних композиторських інструментальних версій китайської традиційної композиції «Кольорові хмари у погоні за Місяцем»; *уточнено* зміст понять «аранжування», «обробка», «транскрипція» у проекції на китайську інструментальну музику; дефініцію терміну «адаптація» в китайському музикознавстві.

Доведено, що жанр транскрипції в китайській музиці став одним із важливих чинників формування національного стилю та фактично запорукою виживання академічної композиторської творчості у період Культурної революції. Протягом ХХ ст. китайськими композиторами була написана значна кількість творів, заснованих на запозиченому тематизмі, що демонструють тісний зв'язок із народно-пісенним та традиційним інструментальним мистецтвом. Виокремлено такі риси транскрипційного жанру в китайському мистецтві як зв'язок з усіма сферами інструментальної музики; жанрова амбівалентність, поєднання різних жанрових ознак в одному творі; приналежність до сфери програмного інструменталізму; темброві міксти; синтез китайської ладової системи та європейської класико-романтичної, імпресіоністичної, сучасної гармонії, створення модальної гармонії на основі національних ладів; вагоме значення не лише індивідуальної композиторської творчості, але й колективної праці митців.

У результаті компаративного аналізу партитур Кантати Сянь Сінхяя «Жовта ріка» та однойменного Фортепіанного концерту Інъ Ченцзуна доведено деконструкцію композиційної цілісності оригіналу, його жанрову, стильову, образно-семантичну трансформацію, перенесення тематизму та окремих форм-структур вокально-симфонічного жанру в умови концертного. Стильова трансформація пов'язана із відходом від модерністської стилістики властивої оригіналу у бік пізньоромантичної, спрощенням гармонічної мови, оркестровки, формотворчих принципів. Встановлено, що перші дві частини

Концерту є транскрипціями перших двох частин Кантати. Третю та четверту частини позначено як парафрази на теми оригіналу, оскільки матеріал Кантати був вилучений з початкової композиційної структури, перенесений в інший виконавський, стильовий, формотворчий контекст та отримав віртуозне втілення. Композиційна структура Концерту, що не збігається з класичною жанровою моделлю, містить риси сюїтного циклу та концертної фантазії.

Шляхом компаративного аналізу трьох інструментальних версій Скрипкового концерту «Лянь Таньбо та Чжу Інтай» Чень Гана і Хе Чжанхао виявлено, що в транскрипції для струнного квінтету концертність поступається таким рисам камерного жанру як деталізація матеріалу, економність музичних засобів, інтимність висловлювання. В семантичному плані твору посилюється роль лірико-психологічного початку на відміну від лірико-епічної образності оригіналу. Фортепіанна версія у порівнянні зі скрипковою демонструє увиразнення віртуозності та імпровізаційності як сутнісних ознак концертного жанру завдяки введенню додаткового каденційного матеріалу, паритетній взаємодії соліста та оркестру в драматичних епізодах. В образно-семантичному плані фортепіанної транскрипції підсилюється драматичний початок завдяки фактурному переосмисленню партії соліста (залученню елементів лістівської манери письма *al fresco*). Стилістика версії для фортепіано з оркестром включає не лише романтичні, але й імпресіоністичні риси: сольна фортепіанна партія містить колористичні елементи.

Виявлено рівні взаємодії національних та інонаціональних елементів в інструментальних версіях китайської традиційної композиції «Кольорові хмари у погоні за Місяцем» в контексті культурного діалогу Сходу і Заходу: синтез гармонічних стилів у партитурі Жен Гуана, розвиток оркестрового письма, інспірований європейськими зразками, у версії Пен Сювєня, синтез національних традицій та впливів імпресіонізму у фортепіанній обробці Ван Цзянь Чжуна, полістилістичне поєднання різнонаціональних елементів в душі естетики world music у сучасній версії, виконаній Китайським національним традиційним оркестром.

Уточнено зміст понять «аранжування», «обробка», «транскрипція» в проєкції на китайську інструментальну музику, дефініцію терміну «адаптація» в китайському музикознавстві. Доведено, що інструментальні версії традиційної композиції «Кольорові хмари в погоні за місяцем» Жен Гуана, Ван Цзянь Чжуна та Китайського національного традиційного оркестру є обробками, оскільки відрізняються більшою складністю та деталізованістю фактурного викладу, модернізацією гармонічних засобів, наявністю віртуозних елементів масштабнішою композиційною структурою, а версію Пен Сювеня – як близьке до оригіналу аранжування партитури Жен Гуана. Аналогічно до трактування цього терміну в літературознавстві як спрощеного переказу оригіналу адаптацією слід вважати твори, засновані на переробці тематизму з інших опусів великої форми або театральних вистав, що відносяться періоду Культурної революції.

Окреслено перспективи та ракурси подальшого вивчення транскрипції та споріднених жанрів у китайській музичній культурі, зокрема пов'язані з концепцією музичної імагології в контексті культурного діалогу «Схід-Захід», теорією жанру, концептуальним підходом у вивченні програмного інструменталізму.

Ключові слова: музична культура, музичне мистецтво, композиторська творчість, музичне мислення, виконавство, китайська музика, китайські композитора, традиція, інструментальне мистецтво, фортепіанна музика, стиль, жанр, інтерпретація, транскрипція, аранжування.

ABSTRACT

Li Qi. The genre of transcription in Chinese Instrumental Music of the 20th Century. – Qualifying scientific work on the rights of manuscript. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in Speciality 025 Music Art. – Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv, 2026.

The dissertation is dedicated to defining the specifics of the transcription genre in the context of 20th-century Chinese instrumental music. It reveals the features of genre-semantic and textural-compositional transformations of the original works within their new instrumental versions.

The relevance of the research topic is determined by the growing role of the transcription genre and its related varieties in the creative output of 20th-century Chinese composers, as well as the insufficient study of these issues in both Ukrainian and Chinese musicology.

The purpose of the study is to determine the specific functioning of the transcription genre in 20th-century Chinese instrumental music. The object of the study is 20th-century Chinese instrumental music. The subject of the study is the transcription genre in 20th-century Chinese instrumental music.

The research material comprises the authors' transcriptions of the Violin Concerto "Liang Shanbo and Zhu Yingtai" by Chen Gang and He Zhanhao for piano with orchestra and for string quintet; the scores of the "Yellow River Cantata" by Xian Xinghai and its transcriptional version – the "Yellow River Piano Concerto" by Yin Chengzong; the Chinese traditional instrumental composition "Colorful Clouds Chasing the Moon" in the piano arrangement by Wang Jianzhong and in the arrangement for national Chinese instrument ensemble by Ren Guang and Peng Xiuwen.

The scientific novelty of the obtained results lies in the fact that, for the first time in Ukrainian musicology, the development of the transcription genre in Chinese music is disclosed; the features of the genre-reinterpretation of Xian Xinghai's "Yellow River Cantata" into Yin Chengzong's "Yellow River Piano Concerto" are highlighted; the transformations of the genre model of the Violin Concerto "Liang Shanbo and Zhu Yingtai" by Chen Gang and He Zhanhao in the authors' transcriptions for piano with orchestra and for string quintet are characterized; a comparative analysis of various compositional instrumental versions of the Chinese traditional composition "Colorful Clouds Chasing the Moon" is carried out; the meanings of the terms "arrangement", "setting" [obrobka], and "transcription" in

projection to Chinese instrumental music, as well as the definition of the term "adaptation" in Chinese musicology, are clarified.

It is proved that the transcription genre in Chinese music became one of the essential factors in forming the national style and, in fact, a guarantee for the survival of academic composition during the Cultural Revolution. Throughout the 20th century, Chinese composers wrote a significant number of works based on borrowed thematic material, demonstrating a close connection with folk song and traditional instrumental art. The following features of the transcription genre in Chinese art are distinguished: connection with all spheres of instrumental music; genre ambivalence, combining different genre characteristics within a single work; belonging to the sphere of program instrumentalism; timbral mixtures; synthesis of the Chinese modal system with European classical-romantic, impressionistic, and contemporary harmony, as well as the creation of modal harmony based on national modes; and the significant importance of not only individual composition but also the collective work of artists.

As a result of the comparative analysis of the scores of Xian Xinghai's "Yellow River Cantata" and the eponymous Piano Concerto by Yin Chengzong, the deconstruction of the original's compositional integrity is proved, alongside its genre, stylistic, and imagery-semantic transformation, and the transfer of thematicism and certain structural forms of the vocal-symphonic genre into a concerto context. Stylistic transformation is associated with a departure from the modernist style inherent in the original towards a late-romantic style, simplifying the harmonic language, orchestration, and form-shaping principles. It is established that the first two movements of the Concerto are transcriptions of the first two movements of the Cantata. The third and fourth movements are identified as paraphrases on the themes of the original, since the material of the Cantata was extracted from its initial compositional structure, transferred into another performance, stylistic, and form-shaping context, and received a virtuoso embodiment. The compositional structure of the Concerto, which does not coincide with the classical genre model, contains features of a suite cycle and a concert fantasy.

Through a comparative analysis of three instrumental versions of the Violin Concerto "Liang Shanbo and Zhu Yingtai" by Chen Gang and He Zhanhao, it was revealed that in the transcription for string quintet, the concerto virtuosity yields to such features of the chamber genre as detailization of material, economy of musical means, and intimacy of expression. Semantically, the role of the lyrical-psychological element is enhanced, in contrast to the lyrical-epic imagery of the original. The piano version, compared to the violin original, demonstrates an emphasis on virtuosity and improvisation as essential features of the concerto genre due to the introduction of additional cadenza material and parity interaction between the soloist and the orchestra in dramatic episodes. In the imagery-semantic aspect of the piano transcription, the dramatic element is reinforced through the textural reinterpretation of the soloist's part (incorporating elements of the Lisztian *al fresco* writing style). The stylistics of the version for piano with orchestra includes not only romantic but also impressionistic features: the solo piano part contains coloristic elements.

The levels of interaction between national and foreign elements in instrumental versions of the Chinese traditional composition "Colorful Clouds Chasing the Moon" are revealed within the context of the East-West cultural dialogue: the synthesis of harmonic styles in Ren Guang's score; the development of orchestral writing inspired by European models in Peng Xiuwen's version; the synthesis of national traditions and the influences of impressionism in Wang Jianzhong's piano arrangement; and the polystylistic combination of diverse national elements in the spirit of world music aesthetics in the contemporary version performed by the China National Traditional Orchestra.

The meanings of the concepts "arrangement", "setting" [obrobka], and "transcription" in projection to Chinese instrumental music, as well as the definition of the term "adaptation" in Chinese musicology, are refined. It is proved that the instrumental versions of the traditional composition "Colorful Clouds Chasing the Moon" by Ren Guang, Wang Jianzhong, and the China National Traditional Orchestra are settings [obrobki], as they are characterized by greater complexity and detailed textural exposition, modernization of harmonic means, presence of virtuoso elements, and a grander compositional structure, whereas Peng Xiuwen's version is

identified as an arrangement of Ren Guang's score close to the original. Analogous to the interpretation of this term in literary studies as a simplified retelling of the original, works based on the reworking of thematic material from other large-form opuses or theatrical performances belonging to the period of the Cultural Revolution should be considered adaptations.

Prospects and perspectives for further study of transcription and related genres in Chinese musical culture are outlined, particularly those related to the concept of musical imagology in the context of the "East-West" cultural dialogue, genre theory, and a conceptual approach to the study of program instrumentalism.

Key words: musical culture, musical art, composer's creativity, musical thinking, performance, Chinese music, Chinese composers, tradition, instrumental art, piano music, style, genre, interpretation, transcription, arrangement.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Лі Ци. Концерт для скрипки з оркестром «Лянь Шаньбо та Чжу Інтай» Хе Чжанхао та Чень Гана в авторських транскрипціях: образно-семантичні та жанрові трансформації // Слобожанські мистецькі студії. 2025. Вип. 3 (09). С. 74–79. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.3.15>

2. Лі Ци. Китайська народна інструментальна композиція «Кольорові хмари в погоні за місяцем» у фортепіанній транскрипції Ван Цзянь Чжуна та транскрипціях для оркестру традиційних інструментів: взаємодія національних та європейських традицій // Fine Art and Culture Studies. 2025. № 5. С. 105–112. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-14>

3. Лі Ци. Кантата Сянь Сінхая та Фортепіанний концерт Ін Ченцзуна «Жовта ріка»: композиційні, тематичні та жанрові перевтілення // Аспекти історичного музикознавства. 2024. Вип. 41. С. 233–253. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-41.12>

Наукові праці, які засвідчують апробацію результатів дослідження:

4. Лі Ци, Сердюк Я. Жанр транскрипції в китайській інструментальній музиці XX ст. та перспективи його дослідження // *Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених*, 20–21 квіт. 2023 р. У 2 ч. Ч. 1. Харків : ХДАК, 2023. С. 366-368.

5. Лі Ци. Жанрова трансформація як характерна риса китайської інструментальної культури XX століття // *Current issues of science, prospects and challenges : VII International Scientific and Theoretical Conference*, October 4, 2024. Sydney, Australia : International Center of Scientific Research. С. 149 –150.

6. Лі Ци. Транскрипція як феномен європейської та світової музичної культури // *Інноваційна наука: пошук відповідей на виклики сучасності: зб. наук. пр. з матеріалами IV Міжнар. наук. конф., м. Київ, 30 травня 2025 р. / Міжнар. центр наук. досліджень. Вінниця : ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2025. С. 813–816.*

ЗМІСТ

ВСТУП	12
РОЗДІЛ 1. ТРАНСКРИПЦІЯ ЯК ХУДОЖНІЙ ФЕНОМЕН ТА ОБ'ЄКТ МУЗИКОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ.....	19
1.1. Дефініції поняття транскрипції в дискурсі української музикології	19
1.2. Інтерпретація термінів «транскрипція» та «аранжування» у світовому музикознавчому дискурсі.....	31
Висновки до розділу 1	39
РОЗДІЛ 2. ЖАНРИ КИТАЙСЬКОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ В КОНТЕКСТІ СИНТЕЗУ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МИСТЕЦЬКИХ ТРАДИЦІЙ	42
2.1. Традиційна китайська інструментальна музика в історичній ретроспективі.....	42
2.2. Становлення і розвиток китайської інструментальної музики у ХХ ст.	61
2.3. Жанр транскрипції в китайському інструментальному мистецтві ХХ ст...107	107
Висновки до розділу 2	118
РОЗДІЛ 3. УТІЛЕННЯ ЖАНРУ ТРАНСКРИПЦІЇ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ.....	121
3.1. Фортепіанний концерт Інь Ченцзуна «Жовта ріка» як жанрове переосмислення однойменної Кантати Сянь Сінхя.....	121
3.2. Семантична трансформація Скрипкового концерту «Лянь Таньбо та Чжу Інтай» Чень Гана і Хе Чжанхао в авторських транскрипціях для фортепіано з оркестром та для струнного квінтету.....	161
3.3. Китайська традиційна інструментальна композиція «Кольорові хмари у погоні за Місяцем» у фортепіанній версії Ван Цянь Чжуна та аранжуванні для ансамблю національних китайських інструментів Жен Гуана та Пен Сювена...182	182
Висновки до розділу 3	200
ВИСНОВКИ	204
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	208
ДОДАТКИ.....	228

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Розвиток китайської інструментальної музики протягом ХХ ст. пов'язаний з активним освоєнням європейських музичних інструментів, усталених у західній музичній культурі форм та жанрів. Водночас відбуваються активні пошуки китайськими митцями шляхів поєднання національних музичних традицій та кращих надбань європейської та світової музики. У цьому контексті суттєвого значення набуває створення нових інструментальних версій існуючих музичних творів в жанрах обробки, аранжування, обробки, транскрипції, які в китайському мистецтві набули найрізноманітніших модифікацій. Часто такі версії базуються на образно-семантичному, стилістичному, а також структурно-композиційному та фактурному переосмисленні. Важливу роль в китайській інструментальній музиці ХХ ст. відіграє також запозичення тематизму одного твору великої форми задля компонування іншого, внаслідок чого оригінальний матеріал відтворюється в новому жанрово-стильовому контексті.

Незважаючи на поширення цього явища в китайському музичному мистецтві ХХ століття, воно й досі не знайшло системного висвітлення в музикознавчому дискурсі.

Серед спеціальних досліджень, присвячених саме фортепіанній транскрипції в китайській музиці – дисертація Ян Чжихао [123] та збірка статей Дей Бейшена [23]. Окремі музичні обробки побіжно згадуються в працях, присвячених розвитку фортепіанної музики на теренах Китаю, частіше за все в контексті формування національного стилю та взаємодії з європейською традицією (Лі Хуасінь [162], Бай Є [1], Сун Мейсюань [84], Сюнь Ї [87], Лі Цзя та Є Хечжун [163], Ле Кан [160], Лю Чінчі [168]) або в загальному плані розглядаються в статтях, де йдеться про втілення національних образів у цьому жанрі (Ван Цюнь [11], Пен Цзідзю [67], Лі Цзінь та Цай Пін Хена [164], Ян Дунджу [115], Ян Хуей [116], Се Сінчунь та Цзянь Вей [77]). Ще менше уваги в

сучасному музикознавстві приділено обробкам, аранжуванням та транскрипціям для ансамблів та оркестрів китайських традиційних інструментів.

Отже, **актуальність** дисертаційного дослідження зумовлена:

- зростанням ролі жанру транскрипції та споріднених до нього різновидів в творчості китайських композиторів ХХ ст.;
- потребою в уточненні термінології щодо явища транскрипції в китайській інструментальній музиці;
- недостатньою вивченістю цієї проблематики як в українському, так і китайському музикознавстві.

Зв'язок дисертації з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано на кафедрі теорії та історії музики Харківської державної академії культури відповідно до комплексної науково-дослідної теми ХДАК «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (державний реєстраційний номер 0109U000511); а також теми кафедри «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору».

Мета дослідження – визначити специфіку функціонування жанру транскрипції в китайській інструментальній музиці ХХ ст.

У зв'язку з поставленою метою в дослідженні дисертаційному вирішуються такі **завдання**:

- визначити зміст поняття транскрипції в сучасному українському та світовому музикознавчому дискурсі;
- охарактеризувати еволюцію китайської традиційної інструментальної музики в історичній ретроспективі;
- розкрити особливості розвитку жанру транскрипції в китайській музиці;
- розкрити втілення жанру транскрипції у творчості китайських композиторів;
- висвітлити особливості жанрового переосмислення Кантати Сянь Сінхая «Жовта ріка» в однойменному Фортепіанному концерті Ін Ченцзуна;

- охарактеризувати трансформації жанрової моделі Скрипкового концерту «Лянь Таньбо та Чжу Інтай» Чень Гана і Хе Чжанхао в авторських транскрипціях для фортепіано з оркестром та для струнного квінтету;

- здійснити компаративний аналіз різних композиторських інструментальних версій китайської традиційної композиції «Кольорові хмари у погоні за Місяцем».

Об'єктом дослідження є китайська інструментальна музика ХХ ст.

Предмет дослідження – жанр транскрипції в китайській інструментальній музиці позначеного періоду.

Матеріалами дослідження є авторські транскрипції Скрипкового концерту «Лянь Таньбо та Чжу Інтай» Чень Гана і Хе Чжанхао для фортепіано з оркестром та для струнного квінтету; партитури Кантати «Жовта Ріка» Сянь Сінхя та її транскрипційної версії – Фортепіанного концерту Інъ Ченцзуна; китайська традиційна інструментальна композиція «Кольорові хмари у погоні за Місяцем» у фортепіанній обробці Ван Цянь Чжуна та аранжуванні для ансамблю національних китайських інструментів Жен Гуана та Пен Сювена.

Методи дослідження. Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні загальнонаукових та спеціальних музикознавчих підходів та методів, зокрема:

- історичного підходу, який дозволяє розглянути китайську традиційну музику в ретроспективі її еволюції;

- культурологічного підходу, що сприяє осмисленню процесів взаємодії китайської та західної музичних традицій протягом ХХ ст.;

- концептуального підходу, який дозволяє представити жанр транскрипції в китайській музиці як простір для функціонування та розвитку важливих концептів національної художньої культури;

- методу термінологічного аналізу, що дозволяє виявити специфіку трактування понять транскрипції, обробки, аранжування та інших жанрів у сучасному музикознавчому дискурсі;

- історико-стильового методу, використаного для вивчення еволюції китайської національної інструментальної традиції та динаміки розвитку академічної та традиційної інструментальної музики в Китаї ХХ ст.;
- методів фактурного, гармонічного, композиційного аналізу, застосованих для виявлення трансформацій музичного тексту оригіналу в нових інструментальних версіях;
- методу семантичного аналізу, що дозволяє простежити образно-семантичні трансформації музичного тексту оригіналу в інших транскрипційних версіях;
- компаративного методу, що сприяє виявленню характеру видозмін оригіналу в різних композиторських інтерпретаціях;
- методу жанрового аналізу, залученого для розкриття специфіки жанрових трансформацій музичного першоджерела в нових інструментальних версіях;
- методу стильового аналізу, використаного для виявлення особливостей взаємодії стильових систем китайської та західної музики в обраних музичних творах, а також для осмислення стильових трансформацій оригіналу під час створення його нових інструментальних версій.

Теоретичну основу дослідження складають наукові праці з проблем:

- теорії жанру і стилю (С. Шип [109, 110], О. Коменда [38]) та такі, що розглядають специфіку концертного та камерного жанру (І. Бургун [6], Н. Зимогляд [34], І. Успенська [89], В. Ракочі [73], І. Польська [70–71]);
- теорії жанрів транскрипції, обробки, аранжування та перекладання в музиці та практики цитування запозиченого матеріалу (Анфілова С., Кученко С., Підпоринова К., Мізітова А., Седюк І. [124], Борисенко М. [4], Булибенко Г. [5], Власова С. А. [16], Гіга. С. [18], Гончаров О. І. [20], Давітадзе А. Г. [22], Дмитрук І. І. [29], Жарков О. М. [32], Коновалова І. Ю. [39, 40], Лін Д. [52], Підпоринова К. [69], Бовканюк П., Дудай М. [3], Пилатюк Н. І. [68], Івко А. В., Нікулін В. Ю. [35], Яницький Т. [121], Скопцова О. М., Гриценко В. В., Марченко В. В. [78], Солдатенко О., [79], Соловйов А. [80–82], Шумакова Є. [111], Deng M. [143], Badineni A., Curcio G., McCloskey M.,

Mcgrath K., Papamichail D. [125], Baker J. [127], Badineni A., Curcio G., McCloskey M., Mcgrath K., Papamichail D. [125], Benetos E., Dixon S., Duan Z., Ewert S. [128], Berndt A., Hartmann K., Masuch M., Röber N. [130], Bhattarai B., Lee J. [131], Choy Sze-Tsan C., Ma Chi-Fa H., Mak Ka-Hing J., So Kwok-Fun C. [141], D. Demaine E., S. Moses W. [142], Fan Q., Wey Y., Wu H. [146], Goud T. R., Chandra Sekhar K., Prashanth V., Narasimha Deva G., Ghai D. [147], Holzapfel A., Benetos E., Killick A., Widdess R. [150], Kregor J. [159], Lee D. [161], Marian-Bălașa M. [172], November N. [173], Skinner E. [178], Toivanen M. [182];

- діалогу культур (О. Маркова [62, 63], О. Берегова [2], Садовенко С. [76], Ульянова В. [88]);

- китайської традиційної музики (В. Малм [171], Р. Беглі [126], Хуан Чжифан, Лянь Юйсянь, Нянь Вейбо, Цзян Вейхуа [153], Хуан Сюньбінь [154], Дж. Сервіз [176]);

- китайської інструментальної музики ХХ ст. (Чень Меньмен [100], Цзюнь Ян [97, 117], Су Юйчен [83], Ден Цзякунь [26, 27], Лю Чінчі [168], І. Польська та Кун Чжуцзюнь [42–43, 72], Лян Маочун [59], Ван Сяо [10], А. Вайз [188], Сюй Шанмін [85, 86], Янь Ле [122], Ян Юджі [118, 119], Вей Мін [14], Го Шухуй [21], Лю Сяосі [58], Чжан Цзеї [104–107], М. Чернявська та Ван Сяо [101]);

- китайської фортепіанної музики (Бянь Мен [7], Лю Сяолун [57], Лі Хуасінь [162], Лі Цзя та Є Хечжун [163], Чень Лін та Чжан Цюнь [165], Ле Кан [160], Цю Сюань та Лю Юнлянь [175], Юй Цянь [189], Сюнь Ї [87], Бай Є [1], Сун Мейсюань [84], Лу Цзе [53,54], О. Єременко [31]);

- жанру транскрипції в китайській музиці (Лі Хуасінь [162], Бай Є [1], Сун Мейсюань [84], Сюнь Ї [87], Лі Цзя та Є Хечжун [163], Ле Кан [160], Лю Чінчі [168], Ван Цюнь [11], Пен Цзідзю [67], Лі Цзін та Цай Пін Хена [164], Ян Дунджу [115], Ян Хуей [116], Се Сінчунь та Цзян Вей [77], Ян Чжихао [123]);

- тембрової семантики та звукового образу (Н. Рябуха, Х. Юрко, Д. Янжула, М. Чернявська та Сун Ле [74, 75, 112, 113, 120, 102]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що в дисертації *вперше* в українському музикознавстві:

- розкрито особливості розвитку жанру транскрипції в китайській музиці;
- розкрито втілення жанру транскрипції у творчості китайських композиторів;
- висвітлено особливості жанрового переосмислення Кантати Сянь Сінхя «Жовта ріка» в однойменному Фортепіанному концерті Ін Ченцзуна;
- охарактеризовано трансформації жанрової моделі Скрипкового концерту «Лянь Таньбо та Чжу Інтай» Чень Гана і Хе Чжанхао в авторських транскрипціях для фортепіано з оркестром та для струнного квінтету;
- здійснено компаративний аналіз різних композиторських інструментальних версій китайської традиційної композиції «Кольорові хмари у погоні за Місяцем»;
- введено до наукового обігу українського музикознавства низку інструментальних транскрипцій китайських композиторів (авторські транскрипції Скрипкового концерту «Лянь Таньбо та Чжу Інтай» Чень Гана і Хе Чжанхао для фортепіано з оркестром та для струнного квінтету; фортепіанна обробка Ван Цянь Чжуна та аранжування Жен Гуана та Пен Сювена для ансамблю традиційних інструментів китайської традиційної інструментальної композиції «Кольорові хмари в погоні за Місяцем»).

Уточнено:

- віхи еволюції китайської традиційної інструментальної музики в історичній ретроспективі;
- зміст понять «аранжування», «обробка», «транскрипція» у проекції на китайську інструментальну музику;
- дефініцію терміну «адаптація» в китайському музикознавстві.

Набуло подальшого розвитку:

- уявлення про феномен і поняття транскрипції в сучасному українському та світовому музикознавчому дискурсах;
- наукове осмислення кореляції національних та інонаціональних стилєвих елементів в китайській інструментальній музиці;
- вивчення китайського програмного інструменталізму.

Практичне значення дисертаційного дослідження полягає в можливості використання його матеріалів і висновків у подальших наукових розвідках з даної проблематики, у виконавській та педагогічній практиці (зокрема, у навчальних курсах «Історія світової музики», «Музика ХХ ст.», «Історія традиційної китайської музики», «Історія і теорія музичного виконавства», «Основи композиції», «Аранжування», «Аналіз музичних творів» та ін.). Також результати дослідження можуть бути долучені до індивідуальної роботи музикантів-виконавців як додаткова інформація для формування власної інтерпретації розглянутих творів.

Апробація результатів дослідження. Дисертація та її результати обговорювались на засіданнях кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури. Основні положення роботи оприлюднено і викладено у доповідях на 3 науково-теоретичних конференціях, серед яких 3 – міжнародні.

Міжнародні конференції: Міжнародна науково-теоретична конференція молодих учених «Культура та інформаційне суспільство ХХІ» (Харків, ХДАК, 2023); VII міжнародна науково-теоретична конференція «Актуальні проблеми науки: перспективи та виклики» (Сідней, Австралія, 2024) (VII International Scientific and Theoretical Conference «Current issues of science, prospects and challenges. October 4, 2024. Sydney, Australia»); IV Міжнародна наукова конференція «Інноваційна наука: пошук відповідей на виклики сучасності» (Київ, 2025).

Публікації. Основні результати дослідження відображені в 6 наукових публікаціях, серед яких: 3 статті у фахових наукових виданнях, затверджених МОН України (категорії Б), а також 3 тез доповідей, опублікованих у збірниках матеріалів міжнародних наукових конференцій, з них 2 – одноосібні, 1 – у співавторстві з науковим керівником (авторський внесок дисертанта – 50%, проаналізовано емпіричний матеріал, здійснено пошук джерел за темою публікації).

Структура дисертації зумовлена її метою та завданнями. Робота складається зі вступу, трьох розділів, восьми підрозділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг дисертації становить 228 сторінок, з них основного тексту – 207. Список використаних джерел включає 191 найменування (з них 88 іноземними мовами).

РОЗДІЛ 1

ТРАНСКРИПЦІЯ ЯК ХУДОЖНІЙ ФЕНОМЕН ТА ОБ'ЄКТ МУЗИКОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Дефініції поняття транскрипції в дискурсі української музикології

Явище транскрипції в музичній царині має довгу історію еволюції, саме тому їй присвячена значна кількість різних за масштабом досліджень. Проте навіть саме значення цього поняття є варіативним та часто потребує конкретизації іноді навіть у межах кожного окремого випадку, оскільки визначення транскрипції може перебувати у зовсім різних смислових площинах.

У словнику Є. Юцевича термін транскрипції має два значення:

1. Переклад музичного твору, який має відносно самостійне художнє значення.
2. Пристосування твору для іншого виконавця, його *аранжування*. Довільна обробка твору у віртуозному стилі; те саме, що *фантазія* або *парафраза* [114, с. 274]. Як бачимо, одне з двох визначень транскрипції містить смисловий акцент на художніх якостях цього жанру, друге — на технічних.

В. Кравчук, наприклад, зазначає: що «<...> транскрипція в музиці – це важливий процес (курсив наш. – В. К.) перенесення музичного матеріалу з однієї інструментальної партії або голосу на інші з метою адаптації твору до конкретного інструменту або голосу. Транскрипція має велике значення в музичній практиці, навчанні та виконавстві, дозволяючи розширити можливості виразності та виконання музичних творів» [41, с. 299]. Потім дослідник додає: «<...> у цьому визначенні головною думкою застосовується переконання, що транскрипція може і повинна у художньому, віртуозному сенсі мати “відносно самостійне значення”. Це виконання має бути пристосовано до кожного окремого виконавця! До того ж, ми переконливо рефлексуємо співзвучність вербального теоретичного значення таких понять як *аранжування*, *фантазія*, *парафраза* [41, 299–300]. Зрештою, автор пропонує термін *транскрипція-перекладення*. «Ми пропонуємо своєрідний бінарний сенс цього поняття, оскільки воно містить подвійне змістове навантаження, яке

розкриває не лише сам процес створення унікального предмету музичної художньо-образної творчості (музичний твір, який підлягає транскрибуванню), а й індивідуальні персонально-потенційні можливості, музично-творчі уявлення, стилістично-презентаційні орієнтири, ціннісно-спрямовані віртуозні досягнення її відносно самостійного творця-виконавця» [41, с. 303].

Г. Булибенко в статті, присвяченій органним транскрипціям, зауважує: «Існування численних транскрипцій для різних інструментів підтверджує необхідність такого виду творчості» [5, с. 69]. Також авторка пропонує визначення цього жанру, яке ґрунтується безпосередньо на етимології слова: «Термін “транскрипція — (лат. transcriptio) дослівно перекладається як “переписування” від trans — пере — і scribo — “пишу”» [5, с. 69]. Крім того, дослідниця наводить три визначення цього терміну, які містяться в енциклопедичному словнику (Булибенко, 69). Розглядаючи жанр власне органної транскрипції, авторка наводить факти, що вказують на його досить давню історію. «Практика складання транскрипцій має глибоке історичне коріння. Ще в XV – XVI століттях широко практикувалося виконання одного і того самого твору різними інструментами (складами). Так, широкого розповсюдження набули лютневі транскрипції вокальних арій та органні транскрипції мадригалів. Сам великий Й. С. Бах робив транскрипції не тільки чужих творів, але і власних. Добре відомі його клавірні перекладення творів А. Вівальді та Б. Марчелло, Т. Альбіноні, Дж. Тореллі», – зазначає дослідниця [5, с. 69]. Науковиця також вказує на важливу рису цього жанру саме в старовинній музиці: «в епохи Ренесансу та Бароко авторський текст не мав такої недоторканності, як сьогодні, і виконавець міг змінювати його на свій розсуд, залишаючи тільки “основу” твору. Невміння зробити таке перетворення та відсутність доповнень авторського тексту різними “манерами” та імпровізаціями в процесі виконання вважалося поганим смаком» [5, с. 70]. Також авторка формулює важливу особливість, що загальною властива цьому жанру: «Робота зі складання транскрипцій по суті ставить перед виконавцем завдання пристосування авторського тексту до нових умов — умов іншого

інструмента (або інструментів) — з обов'язковим збереженням сили впливу його художнього образу на слухачів. Практика доводить, що такі перевтілення потребують ґрунтовної переробки фактури твору» [5, с. 71].

В. Москаленко розглядає транскрипцію як один із видів композиторської інтерпретації в одному смисловому ланцюжку з парафразою. [65, с. 9], що загалом збігається з визначенням наведеним у попередньому джерелі.

Група авторів з КНУКіМ аналізує художнє явище транскрипції з погляду герменевтики, зазначаючи, що «Транскрипція твору починається з інтерпретації» [78, с. 684]. Загалом у розгляданому визначенні транскрипції поєднуються художній і технічний аспекти, пов'язані з цим жанром: «Вибрана, зафіксована виконавцем, музична виконавська інтерпретація твору з композиторськими моментами перекладення на інший інструмент, або ускладнення фактури для концертного виконання, або навпаки спрощення з педагогічними цілями чи для популяризації твору, – і є транскрипція, в якій зберігається винятковість, одиничність, конкретність, естетика, смисл, дух твору, незважаючи на відносність об'єктивації кожним транскриптором сутності твору» [78, с. 686]. Автори звертають увагу й на те, що «транскрипція насамперед, повинна бути близька до оригіналу, зв'язністю викладення і художнім відтворенням його у нових умовах» [78, с. 685].

В. Кравчук зазначає, що: «Процес транскрипції (транскрибування музики) є доволі складним, тому може бути здійсненим лише спеціалістом, який має високий рівень художньо-технічної майстерності глибокі теоретичні знання та загальну й музичну ерудицію, оскільки включає адаптування стилістичних, художньо-технічних характеристик оригінального твору до обраного для транскрипції інструменту (голосу)» [41, с. 298].

С. Денисюк пише: «Транскрипція є однією з форм виконавської творчості, що відтворює художньо-естетичні погляди музиканта і композиторську уяву. Стиль транскрипції, як правило, залежить від естетичних засад епохи, країни, школи і світосприйняття самого композитора. Від міри авторської корекції оригіналу, транскрипція може виступати, як переклад,

художня обробка, аранжування, парафраза, фантазія» [28]. Таким чином, авторка також вказує на варіативність у трактуванні цього жанру.

О. Жарков відносить транскрипцію до одного з «жанрів перекладу». Він дає цьому жанру таке визначення: «Оригінал перетворюється на тему, що підлягає будь-якому розвитку» [32, с.16]. Таким чином, автор насамперед звертає увагу на «фантазійні» джерела жанру. Проте далі дослідник зауважує: «Досить часто за традицією автори нові фортепіанні версії називають транскрипціями, акцентуючи таким чином художнє переосмислення, однак за жанром це можуть бути і транскрипції, і перекладення, і обробки (наприклад, “Шість транскрипцій із збірки “Сонечко” Л. Ревуцького” для фортепіано О. Коломійця є фортепіанними обробками оригіналу. Будь-яка оркестровка значно переінтонує оригінал, тому на першому рівні стоїть тільки фортепіанне перекладення» [32, с.16]. Як бачимо, О. Жарков пропонує дуже тонку жанрову-стильову диференціацію в межах одного поняття.

Є. Шумакова у статті, присвяченій фортепіанній транскрипції, наводить таку думку: «Використовуються термінологічні поняття “транспозиція” “аранжування”, “обробка” при описі жанру парафрази або транскрипції у фортепіанному виконавстві. Термін “транспозиція” означає подання музичного твору для іншого інструменту, в якому основні засоби музичної мови залишаються незмінними. Багато дослідників вважають цей термін найширшим поняттям, пов’язаним із трансформацією музичного тексту. Автори наукових статей використовують «транспозицію» як допоміжний термін для формулювання таких понять, як “аранжування», “транскрипція”. У багатьох енциклопедичних джерелах є порівняння понять “транспонування” з “аранжуванням”» [111, с. 47]. Дослідниця також уточнює, що «на відміну від обробки, транскрипція має самостійне значення, збагачується фактура і засоби музичної мови. Піку жанр парафрази у фортепіанному виконавстві досягнув в середині ХІХ ст» [111, с. 48].

Специфіці та особливостям бандурного перекладу присвячено дисертаційне дослідження І. Дмитрука. «Бандурний переклад, як творче

переосмислення першоджерела, – зауважує автор, – виступає своєрідною <...> композиторською інтерпретацією за обраною моделлю, що й визначає поняття рефлексивної “вторинної” творчості, відтворює творчий діалог автора першоджерела та перекладача. Визначення рівня синтезу цих стилів, а також міра та якість можливих змін та художньої трансформації оригіналу в новій бандурній версії, тип оригіналу (авторська творчість, композиторський музичний матеріал, музична народна творчість), виконавський склад для якого написаний оригінал визначає жанрову прикметність різновидів бандурного перекладу [29, с. 10].

На думку І. Дмитрука, «особливість строгого перекладення в бандурній практиці, вирізняє його підвид перекладення-редакція, що характеризує не рівень композиторського переосмислення, а вибір такого оригіналу, що без будь яких змін може бути перенесений до бандурної практики і виступити бандурним варіантом інтерпретації оригіналу (змінюється лише темброво-фонічне звучання першоджерела). Строге перекладення такого типу характеризується нульовими змінами тексту оригіналу. Перекладач лише переосмислює бандурно-інструментальними засобами темброву виражальність та виконавські прийоми оригіналу. Зазвичай такі перекладення створюють бандуристи – виконавці, які “чують” оригінал у бандурно-фонічному звучанні» [29, с. 11].

О. Гончаров у статті, де розглядаються особливості перекладу симфонічних творів для баяну та акордеону зазначає: «перекладення (виклад музичного твору для іншого складу виконавців) передбачає різні способи викладу фактури твору, які надають можливості краще пристосувати оригінал до особливостей того чи іншого колективу виконавців, зміни звукової специфіки твору, його тембрового забарвлення, переосмислення динаміки й артикуляції» [20, с. 42 –43]. Однак, як далі вказує автор, «мелодійна та ладогармонійна основи оригіналу повинні зберегтися. Слід зазначити, що не завжди повне збереження створеного композитором музичного матеріалу є запорукою якісного відтворення образно-емоційного змісту музичного твору, оскільки зазвичай виникає необхідність творчого ставлення до перекладення та

розкриття особливостей, яких надав композитор і які мають урізноманітнювати звучання твору новими елементами звукодобування, артикуляції, динаміки, посилювати його образно-змістовні якості, наближаючи звучання під час виконання ансамблем баянів та акордеонів до звучання оркестрово-симфонічного оригіналу» [20, с.42–43].

Далі автор також наводить визначення транскрипції. На його думку це – «вільна інтерпретація, творче переосмислення музичного твору, що передбачають ладову варіантність, збагачення гармонії, зміну динаміки і насичення фактури, темброву багатогранність тощо. Транскрипції та перекладення як жанр виконували головне завдання — удосконалити музичний твір та осучаснити, пристосувати його для виконання іншими музичними інструментами» [20, с. 42–43].

У дисертаційному дослідженні, присвяченому жанру транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю, М. Борисенко вказує: «Транскрипція як композиторський творчий акт має ознаки не тільки первинної, продуктивної художньої діяльності, а й вторинної, репродуктивної, бо цілком не збігається з моноавторською творчістю. Тому зміст цього явища, для якого властивими є подвійне авторство (тою чи іншою мірою історично або стилістично дистанційоване), вторинний характер, а головне – індивідуально-стильовий синтез, найточніше передає поняття “композиторська інтерпретація» [4, с. 5].

Дослідниця також зазначає: «<...> транскрипція як результат композиторської інтерпретації є окремим синтетичним жанром, що реалізує принципову можливість внесення до оригіналу певних композиційно-семантичних змін, характер яких обумовлюється стилем нового автора-інтерпретатора. Таке подвійне авторство фіксується у самій назві твору. Під оригіналом (або першоджерелом) тут слід розуміти конкретний матеріал, що для транскриптора стає моделлю нової цілісної системи» [4, с. 5].

Додамо також, що К. Підпорінова у статті, присвяченій транскрипціям С. Юшкевича зазначає: «Жанр транскрипції часто привертає увагу виконавців. Транскрибування сприяє презентації власного “Я”, посилює комунікативний

зв'язок між слухачем, “відомою – незнайомою” музикою та її творцем, розкриває нові грані вихідного звукообразу» [69, с.105]. Наведене твердження, на нашу думку, доповнює визначення, запропоноване М. Борисенко.

Розгалужену термінологічну систему, що охоплює похідні жанри хорового мистецтва пропонує в своїх дослідженнях І. Коновалова.

Як зазначає авторка, «жанрові репрезентанти обробки в хоровому мистецтві є творчим синтезом явищ музичної обробки та хорової музики. Так, цим жанрам властиві загальні риси, притаманні музичним різновидам загалом (причетність до родів мистецтв, емоційний характер, структурно-композиційні параметри), специфічні риси музичної обробки (як вторинного жанру), та суто хорові ознаки (виконавський склад, мовні прийоми)» [39, с. 63–69].

«Найважливіші складові систематики творів – образне узагальнення, структурно-композиційні закономірності, характер авторської участі та особлива комунікативно-жанрова ситуація – характеризують специфічні відзнаки різновидів обробки в хоровій сфері. Ці жанрові складові зумовлені вторинністю обробки як такої, її функціональною подвійністю: мірою залежності від обраного музичного матеріалу (його інтонаційно-ритмічного змісту і конструктивних закономірностей) та ступенем творчої свободи в оперуванні моделлю», – вказує далі музикознавиця [39, с. 63–69].

Згідно з концепцією І. Коновалової, «система обробки в хоровому мистецтві репрезентована такими різновидами як аранжировка, перекладення, редакція та обробка. Характерною ознакою функціонування системи обробки в хоровій музики є практична відсутність жанрів транскрипції, парафрази, більш притаманних інструментальній сфері».

На її думку, «різновиди вторинних жанрів в системі обробки визначаються: 1) типом інтонаційно-образної моделі; 2) характером співвідношення “модель – інтерпретація” (“первинне – вторинне”); 3) мірою композиторського оновлення оригіналу» [39, с. 63–69].

Авторка також розрізняє поняття «хорова обробка», «аранжування» та «редакція» в царині вторинних жанрів хорового мистецтва за критерієм

специфіки першоджерела, від якого вони походять. Згідно з І. Коноваловою, «для усталеного в художній практиці жанру з ім'ям “хорова обробка” традиційними різновидами інтонаційно-семантичних моделей є музичні джерела, зорієнтовані на культову та фольклорну традиції, з властивим їм колективним, узагальнено-авторським походженням» [там само].

«Одночасно, – зазначає музикознавиця, – жанри аранжировка, редакція, перекладення базуються на творах авторського походження як звершеній композиційній цілісності (з певною структурою, фактурно-гармонічною визначеністю). Для таких жанрів первинною моделлю є будь які музичні твори за жанром (вокальні, хорові, інструментальні) або виконавським складом тощо)» [там само].

«Жанрові параметри репрезентантів музичної обробки», – на думку І. Коновалової, «в хоровій сфері визначаються: типом інтонаційно-семантичної моделі та мірою її авторської трансформації; характером цитування тематизму першоджерела; образно-емоційним змістом обробки; структурою та специфікою вторинно-стильового комплексу (засобами інтонаційно-ритмічного, ладового, темброво-фактурного розвитку тематизму та виконавським складом)» [там само].

«Об'єднуючим чинником для всіх хорових жанрів у системі обробки є інтерпретаційний творчий процес опрацювання, що здійснюється композитором-перекладачем відповідно художнім нормам певної культурно-історичної доби, естетичному рівню розуміння музично-художніх явищ, професійної майстерності та специфіки хорової техніки», – резюмує музикознавиця [там само].

В іншій роботі І. Коновалова продовжує розробляти показану проблематику, виокремлюючи типові ознаки «жанрів обробки адаптивного типу», таких як «перекладення, аранжировка, редакція». Ними, на думку авторки, є: «а) опора на авторський твір як композиційну цілісність; б) значний рівень наближеності до оригіналу й обмеженість композиторського втручання (збереження і об'єктивна інтерпретація його мовно-змістовних та структурних

параметрів); в) перекладацький характер музичного опрацювання (стильове пристосування темброво-фактурного комплексу оригіналу до нового виконавського контексту); г) співавторський статус».

Музикознавиця також вказує на існування креативному типу «жанрів метаобробки», до якого належать «обробка, транскрипція». Йому, на думку І. Коновалової, притаманні: «а) опора на авторський тематизм та традиційні інтонаційно-семантичні моделі (фольклорний та культовий мелос), що не є композиційно-завершеними творами; б) значний рівень суб'єктивно-творчого втручання в оригінал; в) вільне структурно-композиційне переосмислення моделі та створення на її основі нового твору, згідно з авторською концепцією; г) самостійний авторський статус» [40, с.6].

Д. Лін також розглядає жанр обробки народної пісні, але з позицій питання композиторської інтерпретації оригіналу та синтезу композиторської та виконавської інтерпретацій. «Обробка народної пісні, як і будь-яка обробка будь-якого іншого музичного (або поза-музичного) джерела, – означає авторка, – є, по суті, різновидом інтерпретації. Відповідно до класифікації одного із засновників музичної інтерпретології, В. Москаленка <...>, обробка народної пісні відноситься до явища композиторської інтерпретації, коли творча переробка художнього матеріалу іншого твору народжує нову музичну композицію. Однак учений визначає, що композиторська інтерпретація буває представлена або жанрами музичної обробки, транскрипції, парафрази, сюїти, або фантазії на музичні теми з інших творів, або програмними творами, в яких синтезуються слово і музика, а також використовуються зафіксовані в слові, картині, малюнку та інших формах художні образи, сюжети. На основі сказаного ми можемо зробити висновок, що жанр обробки народної пісні об'єднує в собі обидва підвиди композиторської інтерпретації» [52, с. 100].

Специфіку хорового аранжування розкриває у своїй роботі також С. Власова. «Терміни “перекладення” – пише авторка, та “аранжування” (які є синонімами, незважаючи на те, що є тенденція іноземне поняття “аранжування” вважати чимось складним і значущим, ніж поняття

“перекладення”) завжди пов’язані з роботою над авторським твором. При цьому ступінь творчої участі аранжувальника може бути від найменшого до максимального. Нарешті, термін “обробка” за своєю сутністю здатний охопити всі вищеперераховані види аранжувальної роботи, проте найчастіше застосовується щодо фольклорних зразків» [16, с. 73].

Далі авторка зачіпає тему специфіки роботи аранжувальника із джазовим матеріалом. «Обробки популярних естрадних і джазових творів, – зауважує С. Власова, – натеper є затребувані слухачем, але їх написання пов’язано не стільки з принципами хорového аранжування, скільки з естрадною виконавською специфікою, використанням вокальної імітації інструментальної групи тощо. Крім того, цей вид обробки зорієнтований не на хори, а на мобільні вокальні ансамблі з невеликою кількістю учасників, де кожен має власну автономну вокальну партію. Величезну роль тут відіграє володіння принципами джазової гармонії, особливо в мовах п’яти-, шести-, семиголосся» [там само].

У роботі А. Соловйова запропоновано визначення спорідненого транскрипції похідного жанру – обробки також в контексті фольклорного та джазового мистецтва. Як зазначає автор, «під принципами джазової обробки народної пісні ми розуміємо відтворення та інтонаційний розвиток народної мелодії засобами джазової лексики (особливий лад, метроритм, фактура, імпровізаційний розвиток тощо)» [81, с.72].

К. Кікнавелідзе проводить паралель між жанрами каверу й транскрипції. Зокрема дослідниця зазначає: «Інструментальна сторона створення каверу споріднена з принципами функціонування транскрипцій» [37, с.4]. Таким чином, дослідниця так само поширює сферу функціонування розгляданого явища й на царину масової культури.

Н. Пилатюк у дисертаційному дослідженні, присвяченому скрипковим перекладам, доповнює класифікацію похідних жанрів в контексті загальної теорії жанру. Автор розглядає «транскрипції, парафрази і всі інші різновиди “музики на чужу тему” як особливий жанровий комплекс, який принципово не вкладається ані в “первинну”, ані у “вторинну” групу». Адже, як зазначає автор,

«за суспільним призначенням такий різновид музичної творчості і виконання може відповідати як прикладним цілям <...> але з таким самим правом творчість на запозичену тему кваліфікується як концертна, тобто приналежна до «вторинної» групи, якщо йдеться про віртуозні транскрипції, що мають суто сценічну спрямованість» [68, с. 19].

На думку дослідника, похідні жанри так само непросто віднести до певної групи за виконавським складом, оскільки вони можуть виконуватись «як одним музикантом, так і великим оркестром, а навіть перевтілюватись у музично-театральному ракурсі» [68, с. 19–20]. Н. Пилатюк пропонує «у функційній класифікації жанрів пропонуємо назвати “твори на чужу тему” – “змішаною групою”, при тім врахувати, що це група, яка має дещо інший модус соціальної характеристики і складу виконавців і може отримати самостійну диференціацію своїх підвидів» [68, с. 20]. Автор також вказує, що похідні жанри «у сфері жанрового змісту нові версії припускають найвільніші зміни, переосмислення, розширення, найчастіше піддають інваріант розмаїтим формам жанрового синтезу» [68, с. 19–20].

Щодо класифікації різновидів похідних жанрів Н. Пилатюк зазначає, що «терміном “транскрипція” в сучасній музичній практиці позначається переробка музичного твору для іншого інструменту або голосу. Транскрипція поділяється, в свою чергу, на два різновиди: перекладення музичного твору (аранжування) чи його вільна віртуозна обробка (концертна транскрипція) <...> парафразом найчастіше називають інструментальну п'єсу віртуозного характеру на оперні теми або народні мелодії. До парафраза дуже близьке попури, що однак в ХХ ст. втрачає свою популярність у виконавському мистецтві» [68, с. 26–27]. Як вказує далі автор, такі терміни як «обробка» чи «опрацювання» «а також наближені до них “фантазія на тему”, “імпровізація на тему” більш безпосередньо пов'язані з музичною інтерпретацією і композиторською діяльністю» [68, с. 27].

Нарешті, зміст поняття аранжування в контексті сучасного музикознавчого дискурсу в його кореляції з термінами обробки, транскрипції,

перекладення розглянуто в статті С. Гіги [18]. Вивчаючи це питання, автор доходить висновку про те, що «порівняльний етимологічний та лексико-семантичний аналіз основних понять музичної транскрипційної сфери – аранжування, перекладення, обробки, транскрипції – дозволив встановити об'єднуючу роль аранжування як інтегративного поняття в системі похідних жанрів, здатного адаптуватися до сформованих в українському та зарубіжному музикознавстві традицій їх тлумачення, а також виявити генетично обумовлені іманентні ознаки аранжування як універсального метаметоду (за аналогією з обробкою як метажанром) трансформації першоджерела у різних видах музичної діяльності» [18, с.108–109]. «Залежно від форм роботи з вихідним музичним матеріалом, пов'язаних зі специфічними особливостями та характером функціонування у різних сферах музичної творчості – хоровому, народно-інструментальному мистецтві, джазі, естрадно-популярній музиці, аранжування може охоплювати широкий діапазон креативних функцій – від переважно технічних, як, наприклад, у жанрових формах бандурного аранжування чи хорової обробки адаптивного типу, до ролі основного чинника формування художньо-цілісної композиції в джазі та статусу повноцінного композиторського процесу створення комп'ютерного аранжування у сфері сучасної естрадно-пісенної творчості», – зауважує дослідник [18, с. 109].

В контексті нашого дослідження особливу цінність у даній розвідці має запропоновані автором терміни «транскрипційна сфера» та «система похідних жанрів», оскільки вони дають можливість для універсального узагальнення всього різноманіття творів, заснованих на запозиченому матеріалі, а також – пов'язаних із ними музикознавчих концепцій.

Також в українському музикознавстві існують трактування терміну «транскрипція», пов'язані не з переробкою музичного твору, але з його фіксацією у різних системах нотації, переводом з однієї системи в іншу. Так, І. Міщенко паралельно розглядає транскрипцію й транснаотацію, надаючи їм відмінного від попередніх визначень та зазначаючи: «Марія Александру звертає увагу на те, що термін *μεταγραφή* (транскрипція) багатозначний та вживається

на окреслення різних змін в кодифікації візантійських мелодій (із стенографічного – на аналітичну, з візантійської – на європейську, з усної – на письмову), та акцентує на двох типах перекладу візантійської музики транскрипція (μεταγραφές, transcriptions) ζῶ ζῶντωνξζῶφ³ (μεταγραμματομοί, transnotation)» [64, с. 15]. При цьому автор вказує на деяку різницю між названими двома явищами: «Щодо якості та ретельності виконання Марія Александру виділяє три групи транскрипцій: схематична (лише основні складові мелодії: звуковисотність і тривалість); детальна (запис прикрас, мікроінтервалів, детальних ритмічних малюнків, динаміки, агогіки та ін.); синтез схематичної та детальної. Транснотація ж є перекладом пісенспіву з однієї графічної системи на іншу без залучення усної традиції [64, с. 15]».

М. Качмар аналогічним чином пропонує розглядати термін транскрипція, орієнтуючись на його трактування, як пов'язаного більшою мірою з технічними деталями фіксації музичного змісту, аніж із художніми. Зокрема, авторка статті також розрізняє транснотацію, що передбачає розшифровку нотації без залучення музично усної практики, та транскрипцію, під час якої враховується й усне передання музичного змісту [36, с.138].

1.2. Інтерпретація термінів «транскрипція» та «аранжування» в світовому музикознавчому дискурсі

У англомовній музичній науці явищу транскрипції також присвячена низка різноманітних досліджень.

Слід одразу зазначити, що для позначення процесу та результату перекладення музичного твору для іншого виконавського складу або багатоголосного оформлення одноголосної мелодії в англійській мові зазвичай використовується термін «*arrangement* – аранжування», тоді як термін «транскрипція» використовується для позначення більш механічних процесів, пов'язаних із комп'ютерними технологіями, наприклад, із переводом звукового сигналу в цифровий код, або графічні знаки, що буде детальніше розкрито далі.

При цьому «Оксфордський музичний словник» пропонує подвійне трактування англomовного терміну «transcription» – як процес аранжування музичного твору для іншого виконавського складу або для того ж інструмента, але у видозміненому вигляді та як «переведення композиції з однієї системи нотації в іншу» [183, с.767].

Так, Енциклопедія «Британіка» певним чином диференціює поняття аранжування та транскрипції, розшифровуючи обидва терміни як практику, «що широко використовувалася в 20-му столітті, хоча й не обмежувалася ним, полягала в написанні аранжувань і транскрипцій. Незважаючи на те, що між ними було зроблено невелику різницю, відмінності були. Транскрипція, по суті, є адаптацією композиції для інструмента або інструментів, відмінних від тих, для яких вона була спочатку написана. Аранжування є подібною процедурою, хоча аранжувальник часто відчуває себе вільним у музичній свободі з елементами оригінальної партитури» [132]. Таким чином, у наведеному визначенні транскрипція трактується не стільки як окремий жанр, скільки як технічна процедура, пов'язана з адаптацією музичного тексту до іншого виконавського складу, що, звісно, в будь-якому випадку передбачає й урахування художніх аспектів процесу.

Деякі автори, наприклад, М. Тойванен, розглядають музичне аранжування як «трансформацію існуючих музичних ідей (композицій, мелодій) особистим способом для нової мети, часто також для нового інструментування» [182, с. 132].

Дослідник також зауважує, що «підходячи до аранжування за допомогою семіотики, ми оперуємо <...> матеріальними фактами музики. Духовний погляд, з іншого боку, приносить із собою невелику дозу феноменології, де, на мою думку, наука та мистецтво найближчі одне до одного: ми маємо справу з ідеальними об'єктами, коли створюємо щось нове. Аранжування близьке до композиції. Це високопродуктивна розумова діяльність зі складними психологічними процесами, поєднаними з ретельною ремісничою працею». Як продовжує далі автор, «свідома та систематична орієнтація на “те, чого ще

немає”, бачення цілого заздалегідь шляхом візуалізації його елементів частина за частиною – або шар за шаром “знизу вгору”, як в акварельному живописі – а потім будівництво частина за частиною відповідно до цього розрахунку гарантує успіх аранжування добре та в межах терміну. У “потоці”, що розвивається, виникає відчуття контролю, відчуття того, що ми на правильному шляху. Це відчуття важливе в багатьох інших видах роботи. Я думаю, що знання та виконання речей з розумінням звільняє аранжувальника від запам’ятовування та дотримання формулювань, вивчених напам’ять. Саме тому, в дусі феноменології та семіотики, я описав процес аранжування такою великою кількістю слів» [182, с. 134].

Н. Новембер зазначає, що термін «аранжування» слід використовувати, коли «музичний твір налаштовано для інших інструментів або для меншої кількості голосів, ніж містить партитура. Наприклад, є цілі опери, аранжовані лише для духових інструментів або як квартети» [173].

Як вказує далі автор, «пишучи про “аранжування” у своєму “Музичному лексиконі” 1802 року, Генріх Крістоф Кох згадує як приклад найпоширеніший тип музичного аранжування свого часу: переклади публічних або великомасштабних творів для менших <...> ансамблів. Практика аранжування таких творів, як опери, симфонії та концерти, для камерного ансамблю була поширена близько 1800 року. Але камерні твори також “масштабувалися”, наприклад, струнні квартети аранжувалися як симфонії; або зменшувалися, наприклад, пісні переаранжувалися для фортепіано соло. Кох зазначає переважні засоби для аранжування в його епоху: духові ансамблі та (струнні) квартети. Через п’ятдесят років після Коха пріоритети змінилися, і фортепіано міцно утвердилося як переважний засіб для аранжування. Фортепіанні транскрипції – для двох рук, чотирьох рук та двох фортепіано – ставали дедалі більш поширеними у дев’ятнадцятому столітті, повністю захопивши цю сферу після 1850 року, до того часу популярність інших різновидів аранжувань зменшилася. У цьому елементі розглядається культура музичних аранжувань у Європі приблизно 1780–1830 років, використовуючи пізніші симфонії Гайдна

та опери Моцарта як основні музичні акценти. Це була вирішальна епоха для аранжувань, коли вони були найширше та найрізноманітніше культивовані» [173, с.1].

Д. Демайн та В. Мозес пов'язують процес аранжування із бажанням музикантів «зіграти твір, спочатку написаний для одного набору інструментів" на інших інструментах. У своїй статті, присвяченій практичним складнощам процесу музичного перекладу, автори розглядають «складність аранжування музики з урахуванням двох наборів обмежень, які називаються специфічними та універсальними. Специфічні обмеження представляють собою обмеження для виконавця, який грає аранжування, і можуть бути різними для різних інструментів або різних виконавців. Універсальні обмеження представляють собою обмеження на аранжування музики загалом. Ці обмеження використовуються для представлення бажаних властивостей під час аранжування будь-якої пісні, наприклад, вимога, щоб аранжування було розпізнаваним як оригінальний твір. Ці універсальні обмеження залишаються незмінними при розгляді різних інструментальних обмежень. Багато з цих обмежень включають обмеження на акорди або набір нот, що відтворюються одночасно» [142, с. 2].

На доволі складну та нестабільну ситуацію із термінологією, яка стосується музичного перекладу вказує Д. Лі. «Навіть у межах цих широких параметрів використовуються два різні терміни, які іноді можуть стосуватися одного й того ж: аранжування та транскрипція, – зауважує автор, – З музикознавчої точки зору термінологія аранжувань та транскрипцій не є ні однорідною, ні часово стабільною. Ще в 1935 році Говард-Джонс (1935) припускає, що існує багато різних термінів для цих понять, і що їхні значення відрізняються. Бойд (2001) зазначає, що не лише музикознавці були непослідовними: те, що зазвичай називають фортепіанними транскрипціями Ліста, має слово “аранжування” на деяких титульних сторінках. Слово «транскрипція» у другому виданні “Словника музики та музикантів Гроува” 1900-х років (Фуллер Мейтленд, 1910) призначається до тих творів, де

змінилися музичний ритм, мелодія тощо, а термін “аранжування” (Перрі, 1904) – до тих, де змінюється лише мовний засіб; Однак в останній статті, присвяченій цим концепціям у “Словнику музики та музикантів Нью-Гроува” (Бойд, 2001), мається на увазі, що значення термінів змінилося з попередніх видань». Врешті решт автор доходить висновку, що найбільш логічним є використання слова «аранжування» як «загального терміну», а терміну «транскрипція» – для конкретних типів аранжувань [161].

Е. Скіннер, досліджуючи роль аранжування у сучасній музичній практиці, так само вказує на ситуацію термінологічної невизначеності. «У попередні століття, пише автор, – “транскрипція” означала те саме, що й “аранжування” означає сьогодні. Крім того, сьогодні «транскрипція» має кілька визначень залежно від контексту та різні значення в джазі та класичній музиці. Той факт, що існує безліч термінів, пов’язаних зі змінами музичного твору (прикладом чого є використання Лістом термінів “парафраз” <...> має кілька наслідків. Це означає, що існує багато різних способів, якими музика була і може бути змінена, і що цінність (музична та/або соціальна) визначається тим, як твір відрізняється від оригіналу. Це також може викликати плутанину та питання легітимності та автентичності. Оскільки терміни змінювалися та розвивалися протягом століть, найпоширенішими термінами, що використовуються сьогодні, є «аранжування» та «транскрипція». <...> Сьогодні ці терміни представляють два кінці спектра: “аранжування” передбачає глибші зміни та особистий вплив аранжувальника, ніж просто зміну інструментовки, тоді як “транскрипція” передбачає зміну інструментовки з одночасним намаганням залишатися якомога ближчим до оригіналу. Що може заплутати, термін “аранжування” також сьогодні широко використовується як загальний термін для позначення всіх форм музичної зміни (включаючи транскрипцію)» [178, с. 3].

У статті «Гуманітарні та інженерні науки: перспективи музичної транскрипції» транскрипцію визначено як процес запису музичних звуків, а саме: «Нотна транскрипція — це процес створення нотного запису музичних звуків, з нотним записом представлення музичного звуку через дещо інше

середнє значення. Це може мати різні форми, але ця стаття, і область пошуку музичної інформації (MIR) в загальний, стосується статичних, візуальних уявлень звуку, а саме із західною штатною нотацією [150, с. 747–748].

Дж. П. Бейкер зазначає: «Створення повної транскрипції вручну займає надзвичайно багато часу – легко потрібно багато годин інтенсивної концентрації, щоб визначити кожну ноту в насиченій гармонії. Переписувачі зазвичай доводиться слухати частини складної пісні багато разів, іноді зі зниженою швидкістю щоб чітко чути кожну зіграну ноту» [127, с. 8]. Як бачимо, автор також розглядає транскрипцію як суто технічний процес фіксування звукового матеріалу за допомогою тієї чи іншої системи нотації.

Автори роботи «Всебічний огляд музичного транскрибування» зазначають: «представлено чотири різні рівні транскрипції музики: транскрипція на рівні кадру, транскрипція на рівні ноти, транскрипція на рівні потоку та транскрипція на рівні нотного запису. На найфундаментальнішому рівні транскрипція на рівні кадру передбачає аналіз дуже коротких кадрів аудіо та визначення основних звукових характеристик музики, таких як висота та тембр. На наступному етапі транскрипція на рівні ноти бере інформацію, зібрану в результаті аналізу на рівні кадру, і збирає її в окремі музичні ноти. Цей рівень транскрипції може визначити висоту, тривалість і час кожної ноти в аудіо фрагменті. Транскрипція на рівні потоку виходить за межі окремих нот, щоб захопити більші музичні фрази. Це передбачає розпізнавання шаблонів у послідовності нот, ідентифікацію прогресії акордів і визначення загальної структури музики, наприклад куплетів і приспівів у пісні. Найвищий рівень транскрипції передбачає створення офіційного письмового представлення нотного запису. Це включає не лише окремі ноти та їх хронометраж, але й різноманітні музичні символи, такі як динаміка, артикуляція, тактові розміри, тональні підписи тощо» [131, с.2]. Таким чином, автори дослідження також докладають зусиль, щоб спростити процес автоматизації транскрибування й надати йому якнайбільшої точності. Проте, додамо, саме поняття дослідники

також пов'язують із процесом фіксації звучання, його акустичних властивостей за різними параметрами, трактуючи його відповідно до етимології.

Автори дослідження «Автоматична транскрипція музики: виклики та майбутні напрямки» стверджують «Багато хто вважає автоматичну транскрипцію музики ключовою технологією обробки музичних сигналів. Однак продуктивність систем транскрипції все ще значно нижча, ніж у людини-експерта, і точність, про яку повідомлялося в останні роки, здається, досягла межі, хоча ця сфера все ще дуже активна. У цій статті ми аналізуємо обмеження сучасних методів і визначаємо перспективні напрямки для майбутніх досліджень. Сучасні методи транскрипції використовують моделі універсального призначення, які не в змозі охопити багату різноманітність музичних сигналів. Одним із способів подолання обмеженої продуктивності систем транскрипції є адаптація алгоритмів до конкретних випадків використання. Напівавтоматичні підходи є ще одним способом досягнення більш надійної транскрипції. Також багатство музичних партитур і відповідні аудіодані, доступні зараз, є багатим потенційним джерелом навчальних даних через примусове вирівнювання аудіо з партитурами, але широкомасштабне використання таких даних ще не зроблено. Інші обнадійливі підходи включають інтеграцію інформації з кількох алгоритмів і різних музичних аспектів» [128, с. 1].

У межах дослідження «Система транскрипції музики – огляд» також запропоновано трактування терміну *транскрипція* в контексті фіксації звучання різноманітного музичного матеріалу: «У цьому документі розглядається система транскрипції музики та надається стисле уявлення про транскрипцію музики разом із різними методами, що використовуються для транскрипції музики, ці методи включають короткочасне перетворення Фур'є (STFT), безперервне перетворення мікрохвиль (CWT) і перетворення цифрового інтерфейсу музичних інструментів (MIDI). Він також описує музику пошук інформації, як-от виділення ознак, оцінка висоти, виявлення початку та зсуву та обчислення частоти. Поточна стаття в основному зосереджена на розгляді

монофонічної музики, оскільки вона містить лише один звук одночасно, тоді як поліфонічну музику важко витягнути через наявність кількох параметрів, залучених у кожному моменті часу. Транскрибування музики є однією зі складних і нових областей у цифровій обробці сигналів, навіть у обробці зображень» [147, с. 1].

У статті «Кому насправді потрібна транскрипція? Нотатки про сучасний підйом методу та постмодерне падіння ідеології» М. Маріан-Блаза висловлюється досить полемічно стосовно транскрипції, маючи на увазі саме фіксацію звукового матеріалу за допомогою певних символів, пропонуючи новий кут погляду на це питання: «Без сумніву, музична транскрипція сьогодні переживає етичну кризу. Це ідеологічна криза, тому що ми бачимо, що про музику можна говорити так багато речей, очевидно, дедалі більше, без музики, присутньої на слух або візуально (через графічне представлення). З постмодерністського погляду ми можемо законно поставити запитання “кому все ще потрібно, у наш час, робити музичні транскрипції та посилатися на них?” І ми знаходимо все більше негативних відповідей і все менше й менше позитивних аргументів. Справді, у багатьох етномузикологічних книгах відсутній будь-який транскрибований нотний текст, і є книжки лише з кількома сканованими фотографіями, пов’язаними з музикою, або навіть партитурами, просто вставленими для їхньої декоративності, а не для музикознавчої актуальності» [172, с. 5].

Автор критично розглядає саме явище транскрипції, що в цьому випадку є тотожним нотації у звичному розумінні. Такий погляд на розглядане явище надає його висловлюванню дискусійної гостроти: «Як відомо, під час музичного прослуховування людський розум вибирає, відмовляється, переробляє, втрачає та модифікує багато акустичних елементів (Jourdain 2002). Людина не може транскрибувати лише те, що “дійсно” сприймає її вухо, але також і те, як музика справді звучить у її серці та розумі, що вибираються культурою та культурою. Людина буде сприймати і транскрибувати музику як культуру, або культурну музику; тоді як комп’ютери передають фізичне

звучання, чисту акустику, що лише частково пов'язано з культурно сконструйованою музикою. Ось чому слухова транскрипція найчастіше є незамінною комп'ютерними сонограмами та візуалізацією спектру, хоча слухова транскрипція є досить необхідною для практики будь-якого традиційного аналізу. Проте, сонограми легко отримати (для мозку музикознавця), і їх використання, іноді більше, ніж їх корисність, має тенденцію стати узагальненням у наш час. З одного боку, комп'ютерні сонограми надають факти чи аргументи, які відкривають і виходять за межі всіх типів операцій, необхідних і передбачених традиційним аналізом. З іншого боку, акустична та ритмічна точність, яку забезпечують сонограми, часто може покращити розуміння та збагатити інтерпретацію. Проте, якщо сонограми розкривають фізіологічно та культурно забутий або проігнорований світ, написані вручну нотатки передбачають суб'єктивність, змінний досвід і певний ступінь інтерпретації та (ре)композиції. Таким чином, жоден із двох – людський і електронний транскрибований “ідеальний”, “об'єктивний”, “повний” (і т. д.); і вони насправді доводять, якщо це ще необхідно, що ми не повинні продовжувати визначати роботу етномузикології з посиленням на ці концептуальні категорії» [172, с. 6].

На перетині сфер комп'ютерних технологій та музичної композиції перебуває робота А. Берндта, К. Гартманна, М. Мазуха, Н. Ребера, що вивчають можливості розширення традиційних методів композиції та аранжування та впровадження нових методів аранжування та редагування музики в контексті інтерактивних застосунків [130].

Висновки до розділу 1

Здійснений огляд музикознавчої літератури, присвяченої похідним жанрам, що містить дефініції поняття аранжування, парафраза та обробки дозволив виявити декілька провідних векторів у їх осмисленні.

Перший пов'язаний із розглядом вторинних жанрів у прагматичному ракурсі їх пристосування до нових виконавських умов – іншого інструментального складу, голосів, стилю (Г. Булибенко, В. Кравчук, О. Гончаров, Д. Демайн та В. Мозес).

Другий група дефініцій відштовхується від феномену «вторинної творчості» та заснована на представленні цих жанрів як простору для діалогу між авторами першоджерела та нової інструментальної версії (І. Дмитрук, М. Борисенко). Автори пов'язують виникнення транскрипційних творів з актом композиторської та виконавської інтерпретації (В. Москаленко, Д. Лін), де поєднуються продуктивна (первинна) та репродуктивна (вторинна) художньо-естетична діяльність.

Третій вектор дослідження похідних жанрів спрямований на вирішення питання співвідношення художньої та технічної сторін процесу музичного перекладу. Праці, що описують транскрипційні жанри з цієї позиції враховують суто технологічні чинники (переробка фактури, врахування акустичних обмежень інструмента) та художнє переосмислення першоджерела (Є. Юцевич, М. Тойванен).

Останній напрям слід позначити як естетико-стильовий, в межах якого музикознавці вивчають взаємозв'язок між ступенем свободи у поводженні з оригінальним матеріалом, кінцевим результатом його перетворення та особливостями конкретної епохи, національної школи та їх естетичних засад (С. Денисюк, Г. Булибенко).

Виокремимо так дефініції самих похідних жанрів, наявні в сучасному музикознавчому дискурсі:

1. Перекладення (строге перекладення) відрізняється мінімальним ступенем видозміни тексту оригіналу (І. Дмитрук, О. Гончаров).

2. Аранжування. У працях більшості українських музикознавців позначається як суто технічний процес (наприклад, спрощення фактури), однак в англomовному дискурсі воно часто виступає як синонім транскрипції, наближаючись до композиції (С. Гіга, М. Тойванен, Н. Новембер).

3. Транскрипція. Видозміна авторського тексту, що має самостійне художнє значення, несучи на собі відбиток творчої індивідуальності співавтора-інтерпретатора (Є. Шумакова, М. Борисенко).

4. Парафраз, фантазія. Вільна обробка оригіналу часто у віртуозному стилі, вилучення окремих його фрагментів та перенесення в інший незвичний контекст (Є. Юцевич, О. Жарков).

Окрім дефініцій, що лежать в одній смисловій площині, існують також специфічніші визначення похідних жанрів, наприклад, адаптивного та креативного типу жанру обробки, що належить І. Коноваловій, згідно з яким ці два типи характеризуються різною специфікою першоджерела та різним ступнем видозміни оригіналу. Також важливим для нашого дослідження є визначення авторкою транскрипції як жанру із значним ступнем видозміни оригіналу; його вільного структурно-композиційного переосмислення, створення на його основі нового опусу. Поняття обробки пов'язується авторкою перш за все із хоровою музикою, фольклорним або культовим джерелом, транскрипції – з інструментальною жанровою сферою.

Критерій вільної (зокрема, віртуозної) обробки оригінального твору також лежить в основі визначення транскрипції, наведеного Н. Пилатюком, що застосовується ним в першу чергу до інструментальної музики.

Із корпусу наявних на сьогодні музикознавчих досліджень слід також виокремити термін «транскрипційна сфера» (С. Гіга), що має інтегративний характер та дозволяє узагальнити все розмаїття індивідуальних композиторських та музикознавчих трактувань вторинних жанрів.

Також у сучасному музикознавчому дискурсі існує визначення терміну «транскрипція» як суто технічного процесу: в одному випадку – розшифровки нотного тексту та переведення його з однією системи нотації в іншу або письмової фіксації твору усної традиції в етномузикології, в іншому – інженерно-технологічний процес автоматичного переведу музичних звукових сигналів у цифровий код або інші знакові системи.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРИ КИТАЙСЬКОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ В КОНТЕКСТІ СИНТЕЗУ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МИСТЕЦЬКИХ ТРАДИЦІЙ

2.1. Традиційна китайська інструментальна музика в історичній ретроспективі

У межах вивчення специфіки розвитку китайської академічної інструментальної музики в XX – XXI ст., зокрема, пов'язаної із взаємодією національної та європейської жанрово-стильових систем, розглянемо основні етапи еволюції китайської традиційної інструментальної музики та особливості їх відображення в музикознавчому дискурсі.

Згідно з В. Малмом, музика, зокрема й інструментальна, супроводжувала «ритуали та поховання, які відбувалися до першої історично підтвердженої династії Шан (приблизно 1600–1046 рр. до н. е.)» [171].

Автор пропонує періодизацію розвитку китайської музики у позначених ним часових межах (від 3000 р. до н.е. до сучасності). Згідно з В. П. Малмом, «увесь масив інформації», пов'язаний з еволюцією національної музичної традиції можна поділити на такі «хронологічні блоки»:

- **період становлення (formation period)** – з 3000 року до н. е. по IV століття н. е.;
- **інтернаціональний період** — з IV по IX століття;
- **національний період** — з IX по XIX століття;
- **період «світової музики»** — XX та початок XXI століття [там само].

У межах таких масштабних часових відрізків автор також виділяє коротші періоди, пов'язані зі зміною історичних епох та династій, що правили в Китаї як от:

- **Династія Тан** (VII–X століття)
- **Династії Сун та Юань** (X–XIV століття)

- **Династії Мін та Цінь** (XIV – початок XX століття)
- **період після 1911 року** (який автор умовно поділяє на періоди «Китайської Республіки та японсько-китайської війни» та «комуністичний період», що, власне триває й донині) [там само].

Епоха династії Тан, власне, є частиною «інтернаціонального» (за В. П. Малмом) періоду, коли китайське мистецтво було доволі відкритим до іноземних впливів (зокрема, тоді популярності набуває музика країн Центральної Азії).

Епохи династій Сун та Юань є періодом, в який музика починає фіксуватися, зокрема, й письмово. В цей час свого розквіту досягає китайська опера та інші види музичного театру, народне та придворне (світське) інструментальне музикування.

Кінець XIX – початок XX ст. (за В. П. Малмом, «період після 1911 р.») – початок активної взаємодії між китайською та європейською (ширше, західною) музично-стильовими системами. Еволюція інструментальної традиції в цей час пов'язана з модернізацією традиційних інструментів, їх виходом на концертну сцену; зі створенням їх нових модифікацій за європейськими зразками (наприклад, басових різновидів китайської скрипки *ерху* за зразком віолончелі та контрабасу). Також у XX ст. китайські музиканти почали проводити масштабні дослідження місцевого фольклору, записуючи зразки інструментальної музики, що до того існували лише в усній традиції.

Розглянемо кожен з позначених періодів детальніше.

Як вже було зазначено, «період становлення» (до IV ст. н.е.) може бути вивчений лише завдяки археологічним знахідкам та текстам, що так чи інакше торкаються значення та функцій музики в культурі того часу. В цьому контексті однією з важливих подій для наукової спільноти стало винайдення гробниці цзенського князя Ї, що датується 443 р. до н. е. Вона стала своєрідною «капсулою часу», що дозволяє простежити побут тієї епохи. Набір музичних артефактів, що збереглися в ній, детально описує Р. Беглі, роблячи висновок

про те, що завдяки їх вивченню можна багато дізнатись, про специфіку музичної теорії та практики на ранніх етапах розвитку китайської держави.

Автор називає написи на музичних інструментах, знайдених в гробниці, «найбільш ранніми текстами з музичної теорії з Китаю, що є відомими сьогодні». [126 с. 41]. «У двох із чотирьох її камер, – зазначає Р. Беглі – було виявлено інструменти двох різних музичних ансамблів. Поруч із саркофагом володаря у східній камері знаходився малий ансамбль для неформальних розваг (можливо, для королівської опочивальні), що складався з двох губних органів, семи цитр та малого барабана. У центральній камері, <...> було знайдено набагато більший ансамбль для бенкетів та ритуалів. Складений із духових, струнних, барабанів, набору літофонів (кам'яних пластин) та набору дзвонів, він потребував понад двадцяти виконавців» [там само].

Далі Р. Беглі надає більш детальний опис предметів, що дозволяє скласти уявлення про інструментарій, що вже існував у ранні періоди розвитку Китаю як держави. Слід зазначити, що знайдений у гробниці 443 р. до н.е. набір інструментів є доволі типовим, оскільки, як вказує автор, вони «здебільшого добре відомі як типи інструментів з інших археологічних знахідок» [126, с. 44]. Зокрема, було знайдено три різних барабани, на одному з яких виконавець мав грати стоячи. За Р. Беглі, «найдавніші барабани, знайдені археологами на сьогодні, походять з неолітичних поселень третього тисячоліття до н. е.» [126, с. 43]. Духові інструменти здебільшого представлені флейтами, серед яких «лаковані бамбукові флейти Пана», що мають дуже давнє походження (найдавніші із знайдених археологами датуються X ст. до н.е.), у китайській традиції називаються *paixiao* (пайсяо); «дві поперечні флейти, виготовлені з лакованого бамбука», які «мають закриті торці, п'ять ігрових отворів, вдувний отвір (амбушур) та вихідний отвір для повітря» [126, с. 44].

Флейти, позначені в англійській термінології як «transverse flutes», в китайській традиції мають назву *di* (*ді*) або *chi* (*чи*) та використовуються й сьогодні як в оркестрах традиційних інструментів, так і в партитурах академічних опусів китайських композиторів. Як зазначає Р. Беглі, «жодних

більш ранніх зразків флейт такого типу знайдено не було, проте поздовжні флейти з кістки відомі ще з сьомого тисячоліття до н. е.» [там само].

Ще одним важливим для китайської музичної традиції інструментом, знайденим у гробниці Цзен-хоу Ї му, є губний орган – *sheng* (шен). Це «язичковий інструмент, виготовлений із гарбуза (калебаса), у який вставлено бамбукові трубки <...> У традиційній музиці пізніших часів він виконує супровідну роль, дублюючи основні ноти мелодії паралельними квінтами та октавами» [там само]. Шен використовується й в сучасних китайських оркестрах традиційних інструментів.

Серед струнних інструментів з гробниці Цзен також були сім великих цитр типу *se* (се), виготовлених з лакованого дерева, довжиною майже два метри. Вони відрізнялися тонкою столярною роботою, налаштовувалися за допомогою підставок (в англійській термінології такі інструменти називаються «*bridge-tuned*», це означає, що кожна струна має рухому підставку, переміщення якої змінювало висоту звуку) та мали 25 отворів для струн [126, с. 46].

Зауважимо, що різні типи цитр також широко розповсюджені у сучасному Китаї, використовуються в оркестрах і ансамблях традиційних інструментів та присутні як національний елемент в китайській музиці інших напрямів.

Нарешті, серед знахідок, описаних Р. Беглі, – інструменти, що у часи володаря Цзен-хоу Ї та раніше мали центральне значення для музичної теорії, а саме – бронзові дзвони. Як стверджує дослідник, «дзвони стали важливими для музики ще у XIII столітті до н. е.» [126, с.47]. Завдяки налаштуванню різних за розміром дзвонів давньокитайська теорія музики прийшла до доволі точних математичних розрахунків співвідношення інтервалів, бронзовий дзвін став еталоном висоти звуку та матеріальним втіленням ладової системи. Це відрізняє давню китайську музичну теорію від європейської, зокрема, від піфагорійського підходу, де основою для розрахунку математичних співвідношень тонів та інтервалів від самого початку були саме експерименти із діленням струни.

Тони, на які були налаштовані спочатку бамбукові трубки різної довжини, а потім бронзові дзвони (і тільки пізніше власне струни) стали основою для поступового формування як хроматичної дванадцятитонової системи *люй-люй*, так і пов'язаної з нею системи пентатонічних та семиступенних ладів.

Чітких документальних підтверджень щодо виведення традиційної китайської звуковисотної системи із налаштування бамбукових трубок не збереглося. Дж. Сервіс наводить уривок з класичного китайського твору «Весни та осені пана Люй» (Люйши чуньцю, 239 р. до н. е.), де викладено легенду про Лін Луня, якому Жовтий імператор наказав впорядкувати музику, і який для того вирушив у гори. Там він знайшов бамбукову трубку, звук якої видався йому приємним та назвав її «Жовтим дзвоном» (*хуанчжун*). Її тон став найнижчим із 12 шаблів. Далі, за легендою, увагу героя привернув спів феніксів (самець і самка співали по шість тонів кожен), і він налаштував решту трубок, обрізавши їх до різної довжини, згідно до цих тонів, утворивши 12-тоновий звукоряд (система *люй-люй*, а згодом — *ши-ер-люй* –дванадцять люй) [176].

На основі хроматичної системи *люй-люй* згодом розвинулась система пентатонічних звукорядів, а також – гексахордів та гептахордів, тобто пентатонних ладів із доданими тонами – *Циньцзюе* (*Qingyue*), *Яюе* (*Yayue*) та *Яньюе* (*Yanyue*).

Головним елементом цієї звуковисотної системи є звукоряд, еквівалентний мажорній пентатоніці від *с*, де кожен з тонів має власну назву і символічне значення: перший тон – *гун* («палац»), другий – *шан* («бесіда, рада»), третій – *цзюе* («ріг»), четвертий – *чжи* («маніфест»), п'ятий – *юй* («крила»). Основою ладоутворення в традиційній китайській музиці стало правило, згідно якого від кожного тону хроматичної системи *люй-люй* може бути побудована пентатоніка. Крім цього існує спосіб утворення пентатонних звукорядів власне від тонів *гун*, *шан*, *цзюе* і т. д. Частина дослідників, наприклад, Хуан Ксун Пін, [154] називають такі лади «субладами», похідними від початкового «ладового патерну *wu-sheng*» [154, с.47], а частина вважає їх

самостійними утвореннями – «традиційними китайськими пентатонічними ладами» – і позначає, таким чином, як лади *гун*, *шань* і т.д. За цією логікою, лад *гун* складається з тонів *c-d-e-g-a*, *шань* – *d-e-g-a-c*, *цзює* – *e-g-a-c-d*, *чжи* – *g-a-c-d-e*, *юй* – *a-c-d-e-g* [153].

Гексахорди та гептахорди в китайській музиці утворюються шляхом додавання тонів до основних шаблів пентатоніки, наприклад, півтоном нижче півтоном нижче тону *гун* може додаватися тон *бяньгун* (*biangong*), а півтоном нижче тону *чжи* – тон *бяньчжи* (*bianzhi*), завдяки чому утворюється звукоряд, що в європейській музичній термінології позначається як лідійський лад. Додавання тону *жунь* (півтоном вище тону *юй*) дає аналог міксолідійського звукоряду. Також в китайській ладовій системі існує гептахорд, аналогічний натуральному мажору (іонійському ладу). Повна система пентатонічних ладів, гексахордів, та гептахордів, зокрема, описана в статті Ван Чжаовеня, Че Мінцзіня, Ян Юе, Мен Веньву, Лі Цинью, Фан Ся, Лі Вея і включає такі звукоряди:

- **Пентахорд «Гун» (Gong):** гун (*gong*) / *c* – шан (*shang*) / *d* – цзює (*jue*) / *e* – чжи (*zhi*) / *g* – юй (*yu*) / *a*.
- **Гексахорд «Ціньцзює» (Qingjue):** гун (*gong*) / *c* – шан (*shang*) / *d* – цзює (*jue*) / *e* – ціньцзює (*qingjue*) / *f* – чжи (*zhi*) / *g* – юй (*yu*) / *a*.
- **Гексахорд «Бяньгун» (Biangong):** гун (*gong*) / *c* – шан (*shang*) / *d* – цзює (*jue*) / *e* – чжи (*zhi*) / *g* – юй (*yu*) / *a* – бяньгун (*biangong*) / *h*.
- **Гептахорд «Яює» (Yayue):** гун (*gong*) / *c* – шан (*shang*) / *d* – цзює (*jue*) / *e* – бяньчжи (*bianzhi*) / *f* – чжи (*zhi*) / *g* – юй (*yu*) / *a* – бяньгун (*biangong*) / *h*.
- **Гептахорд «Ціньює» (Qingyue):** гун (*gong*) / *c* – шан (*shang*) / *d* – цзює (*jue*) / *e* – ціньцзює (*qingjue*) / *f* – чжи (*zhi*) / *g* – юй (*yu*) / *a* – бяньгун (*biangong*) / *h*.
- **Гептахорд «Яньює» (Yanyue):** гун (*gong*) / *c* – шан (*shang*) / *d* – цзює (*jue*) / *e* – ціньцзює (*qingjue*) / *f* – чжи (*zhi*) / *g* – юй (*yu*) / *a* – жунь (*run*) / *b*. [191, с. 346].

Описана система звукорядів мала не лише суто музичне, але й глибоко символічне значення, будучи частиною китайської космології та філософії. Музика сприймалась як засіб підтримки гармонії між небом, землею та людьми,

певні ладові структури використовувались у конкретних ритуальних практиках (що частково перегукується з давньогрецьким вченням про етос).

Так, хроматична дванадцятитоновна система *ши-ер-люй* пов'язувалася з дванадцятьма місяцями року. Для кожного місяця був обраний «головний тон». Наприклад, у місяць зимового сонцестояння музика мала базуватися на тоні *хуанчжун* («Жовтий дзвін»), першому тоні звукоряду *люй-люй*. Виконання музики у ладах, що не відповідали місяцю сприймалось як порушення космічного порядку, яке може спричинити природні катаклізми.

Ритуальна музика *Яюе* (*Yayue*), побудована на гептахорді з високим четвертим шаблем (*бяньчжи / fis*), вважалася символом стабільності держави, використання «неправильного» ладу розглядалось як причина її занепаду.

Музика, заснована на кожному зі звукорядів китайської ладової системи, мала власне функціональне призначення. Назва кожного ладу вказує на сферу застосування тієї чи іншої музики. Так, ритуальна музика *Яюе* (*Yayue*), заснована на однойменному звукоряді, виконувалась під час офіційних жертвоприношень у храмах та аудієнцій імператора. Назва звукоряду *Яньюе* (*Yanyue*) перекладається як «бенкетна музика», що, відповідно, звучала під час святкувань у палацах імператора та інших високопоставлених осіб. Назва *Ціньюе* (*Qingyue*) – «Чиста музика» означає ладову структуру та пласт музики, заснований на ній, що згодом набули популярності серед широких верств населення і стали частиною фольклорної традиції.

Ми доволі докладно зупинились на китайській ладовій системі, оскільки вона збереглася у традиційній музиці до сьогодні і, будучи нерозривно пов'язаною із іншими аспектами національної самосвідомості та світогляду, частиною культурної ідентичності, також стала невід'ємною складовою інтонаційного «словника» китайської академічної музики ХХ–ХХІ ст., і, відповідно, важливим мовним параметром опусів, що відносяться й до жанру транскрипції. Вступаючи у взаємодію із звуковисотними системами європейської музики, вона створює неповторний та національно самобутній стильовий ландшафт.

Повернемося до бронзових дзвонів, описаних, Р. Беглі. Особливості конструкції інструментів, знайдених у гробниці князя Цзен-хоу Ї, свідчать про те, що вони мали не лише теоретичне значення (вимірювання висоти звуку), але й суто практичне, будучи повноправними учасниками інструментального ансамблю. Як пише дослідник, «найбільш вражаючим інструментом у гробниці <...> є настроєний набір із шістдесяти п'яти дзвонів, підвішених у три яруси на Г-подібній рамі <...> Найнижчий дзвін <...> має висоту на дві октави нижче «до» першої октави і важить 200 кг; загальна вага шістдесяти п'яти дзвонів становить близько 2 500 кг. Схоже, на цьому наборі грала група з п'яти виконавців, і така кількість музикантів свідчить про значну складність музики. Мелодію вели три окремі підгрупи дзвонів середнього ярусу: дві на довгій стороні рами та третя — на короткій; на них грали калаталками (малетами) троє виконавців, що стояли за рамою» [126, с. 48].

Однак, як вказує автор, ймовірно, не всі дзвони з гробниці використовувались для гри, частина слугувала своєрідним камертоном, еталоном висоти звуку, згідно якого налаштовувались всі інструменти ансамблю [там само]. Далі Р. Беглі зауважує, що «що цей набір не був сольним інструментом — він був частиною ансамблю» [там само].

Р. Беглі також вказує, що «набір із гробниці Цзен представляє вже п'ятиступеневий лад (пентатоніку) у діапазоні п'яти октав, поряд <...>. Це кульмінація цілого тисячоліття мистецтва відливання дзвонів» [126, с. 49–54].

Як вказує також автор, дзвони, знайдені в гробниці Цзен, «мають інкрустовані золотом написи, що стосуються їхнього настроювання. На одному боці кожного дзвона кожна з двох точок удару позначена назвою тону, який вона видає <...>. На іншому боці довші написи пов'язують ці тони зі звукорядами» [126, с. 55–58].

Зазначимо, що бронзові дзвони також є частиною сучасних традиційних оркестрів у вигляді інструмента під назвою *бяньчжун* (дослівно — «зібрані дзвони»).

Отже, наведені вище відомості свідчать про наявність розвиненої інструментальної культури (серед інструментів гробниці Цзен представлені фактично всі групи й типи інструментів, що пізніше увійдуть як у великі середньовічні китайські придворні оркестри, так і до складу сучасних оркестрів традиційних інструментів) та сформованої оригінальної звуковисотної системи вже на ранніх етапах становлення китайської держави.

Щодо письмових пам'яток «періоду становлення», то, за В. П. Малмом, найдавніші літературні згадки, присвячені музиці, походять від періоду династії Чжоу (1046–256 рр. до н. е.). Зокрема, докладне обговорення музики можна знайти у відомих текстах того часу: «П'ятикнижжя» (*У-цзін*), саме в «Лі-цзі» («Записи про ритуал»), що датується VI–V століттями до н. е. [171].

Опосередковані згадки щодо власне інструментальної традиції містяться в «Ши-цзін» («Книзі пісень»), яка складається з текстів 305 пісень, датованих X–VII століттями до н. е. Як зазначає В. П. Малм, «велика різноманітність їхніх тем (кохання, ритуали, політична сатира тощо) відображає життєздатну вокальну музичну традицію, цілком зрозумілу для сучасного слухача. Ці пісні також містять згадки про менш довговічні музичні реліквії, такі як флейти, губний орган (*шен*) та, очевидно, два типи цитр (*цзін* та *се*)» [171].

Музичні інструменти також починають згадуватися в «період становлення» як частина картини світу, заснованої на «космологічних ідеалах» та прагненні до гармонії в суспільстві (що є продовженням конфуціанських ідей), що може бути досягнута завдяки вибору творів та ладів, що «відповідали б моральному добробуту шляхетної людини» [171].

У «період становлення» також виробляється власна класифікація музичних інструментів, що також зберегла свою актуальність і протягом наступних століть. Йдеться про так звану систему під назвою «вісім звуків» (*ба-ін*), яка використовувалася для класифікації численних видів інструментів, що входили до складу імператорських оркестрів. Вона була складена за критерієм матеріалу, з якого виготовлялися інструменти. Таким чином, згідно з В. П. Малмом, цими вісьмома категоріями («звуками») були: камінь, земля

(кераміка), бамбук, метал, шкіра, шовк, дерево та гарбуз-калебас [там само]. Як вказує автор, «кам'яні літофони, глиняні окарини та трубчасті флейти є прикладами з перших трьох категорій. Бронзові дзвони *чжун* — очевидні представники металу. Ще одним давнім представником металевої категорії є великий, так званий бронзовий барабан (*тун-гу*)» [там само].

Водночас струнні інструменти відносяться до категорії «шовку», оскільки з нього виготовлялись струни (на відміну жил чи металу в Європі). Барабани відносилися до класу «шкіри», перкусійні інструменти типу калатала – до «дерева» [171].

Губний орган *шен*, про який вже згадувалося раніше, належить до класу «гарбуза», оскільки з цього матеріалу виготовляється резонатор інструмента [160].

Епоха династії Хань (III ст. до н.е. – III ст. н.е.) знаменує початок «інтернаціонального» періоду (за хронологією В. П. Малма) у розвитку китайської музики. В цей час національна інструментальна традиція починає збагачуватися за рахунок іноземних впливів, зокрема, із країн західної Азії до Китаю потрапляють нові інструменти, серед яких «особливий інтерес становлять два струнні інструменти: кутова арфа (*кунху*) та грушоподібна щипкова лютня (*nina*). <...> Лютня, яка також, імовірно, має західноазійських предків, є більш “сучасним” інструментом, варіанти якого продовжували потрапляти до Китаю або модернізуватися в ньому аж до сьогодення» [171].

Примітним є те, що лютня *nina*, що, як бачимо, початково не була питомо китайським винаходом (її грушоподібний корпус та техніка гри за допомогою медіатора, згодом – пальців кардинально відрізнялись від традиційних китайських цитр), з плином часу стала одним з найважливіших сольних інструментів в китайській традиційній музиці і також стала повноправним учасником сучасних оркестрів відповідного напрямку. Це свідчить про процеси активної кроскультурної взаємодії не лише у XX ст., але й на інших етапах розвитку китайської музики. Звучання цього інструменту часто також імітується іншими засобами на європейських інструментах в творах

академічного напрямку (зокрема, у фортепіанних опусах), зокрема й в тих, що належать до жанру транскрипції.

В «інтернаціональний період», завдяки проникненню до Китаю буддизму, з'явилися нові ударні інструменти, пов'язані із цією релігійною традицією. Зокрема, «фансян — набір із 16 залізних пластин, підвішених у дерев'яній рамі», що часто зображався як частина «небесного оркестру» на творах буддистської іконографії, який є прикладом «адаптації давньокитайської традиції до західноазійської» [171]. Також — інші перкусійні інструменти (що використовуються й нині як в «традиційних» оркестрах, так і в розширеній секції ударних у композиціях «західного стилю»): гонги, подібні до сучасного китайського *ло*, тарілки (*бо*), можливо, потрапили ще раніше з Індії через центральноазійські країни, бронзовий дзвін у формі чаші (*дацін*) — одне з «найбільш милозвучних буддійських доповнень», що видає звук «дивовижної насиченості та тривалості» [там само].

Формування групи ударних інструментів в китайській музиці було пов'язано не лише з ритуальними та релігійними практиками, але й з військовими конфліктами, оскільки в період міжусобних війн та протистояннями з сусідами (зокрема, татарами) в епоху Шести династій (220–589 рр. н. е., після розпаду династії Хань), з'явився значний попит на інструменти, що виконували б сигнальну функцію (барабани, труби, інструменти з подвійним язичком). Також до цього часу відноситься створення «кавалерійських оркестрів із парними литаврами» [171].

З періоду династії Хань збереглася певна кількість джерел, що дають уявлення про музичне життя того часу, основні напрями та жанри. Як зазначає В. П. Малм, «у дворі та конфуціанських храмах існували два основні музичні підрозділи: бенкетна музика (*яньюе*) та ритуальна музика (*яюе*) (з відповідними ладовими структурами, про які мовилось вище — Лі Ци). Танці в конфуціанських ритуалах поділялися на військові (*у-ву*) та цивільні (*вень-ву*) форми. Склади музикантів та танцюристів могли бути досить численними, а давні переліки їхніх учасників часто друкувалися у вигляді схем шиккування, що

за принципом нагадує сучасні маршові оркестри <...> Відбитки з плиток ханьських гробниць демонструють більш неформальні та, очевидно, дуже жваві музичні й танцювальні вистави на світських заходах. <...> Струнні інструменти, зокрема семиструнна цитра *цінь*, вочевидь, були популярними як інструменти для сольного музикування» [171].

Після буремного перехідного періоду Шести династій Китай поступово був об'єднаний під владою династії Суй (581–618 рр.). Тоді, за В. П. Малмом, «давня придворна музика та найновіші музичні віяння були консолідовані в єдину систему» [171]. Це заклало основу для формування грандіозних оркестрів часів династії Тан.

Епоха династії Тан (618–907 рр.) завершує хронологічний блок, який В. П. Малм називає «інтернаціональним періодом». Вона відрізняється ще більш активним культурним обміном (завдяки значному розвитку економічних відносин та розширенню китайської імперії), «розквітом іноземних стилів» [171].

Протягом цього періоду існувала стійка мода на «західних» музикантів та танцюристів як при дворах імператорів і вельмож, так і загалом в великих містах. Слід зазначити, що під «західними» маються на увазі музика, танець, мода, що походили із регіонів західніше Великого китайського муру, тобто, наприклад, з країн Середньої Азії (про контакти з вихідцями з європейських країн тоді ще не йшлося, тому значення терміну «західний» тут не збігається з його сучасним тлумаченням).

Один з імператорів династії Тан Сюань-цзун був палким шанувальником музики. Він не тільки активно залучав до свого двору іноземних музикантів, але й створив в тодішній столиці імперії Чан'ані (нині Сіань, місто в провінції Шансі) інституцію (або, говорячи сучасною мовою, дещо на кшталт мистецької резиденції) для навчання музикантів і танцюристів, що дістала назву Грушевий сад (*Лі-юань*) [171].

Велике розмаїття місцевих та іноземних стилів породило нову класифікацію типів музики: на додачу до уже відомих напрямів ритуальної та придворної музики з'явився поділ на «придворну музику (*яюе*) та

простонародну музику (*суюе*)» [171], до того ж в танській термінології було виділено ще один вид – іноземну музику (*хуюе*) [там само].

Нарешті, в епоху династії Тан придворними чиновниками було виокремлено десять груп виконавців або *ши-бу цзі* [там само]. До цих груп входили музиканти, зокрема інструменталісти з Самарканда, Бухари (сучасний Узбекистан), Кашгара, великих економічних центрів Східного Туркестану — Кучі та Турфана, Індії, Кореї. Окремі групи складали музиканти, що мали виконувати народну китайську музику та «формальну китайську придворну музику» [там само]. Як зауважує В. П. Малм, «Ці 10 типів аж ніяк не вичерпували всієї картини, оскільки майже кожна азіатська культура намагалася продемонструвати свою музичну прихильність у Чан'ані. <...> у музичній культурі Тан можна відчуті інтернаціоналізм, з яким не зрівняється ніщо аж до середини ХХ століття» [там само].

Придворна музика танської епохи в свою чергу поділялася на два типи: так звана «стояча музика» (*ліцзо-цзі*), що виконувалася без струнних інструментів, очевидно, на подвір'ї; та «сидяча музика» (*цзобу-цзі*) для повного ансамблю, що виконаувалась всередині палацу [там само].

Також до цього періоду відносяться перші згадки про форму творів придворної музики. Згідно з В. П. Малмом, «придворні оркестрові п'єси починалися з прелюдії у вільному ритмі, яка задавала настрій і лад твору та представляла інструменти. За нею йшла повільна частина зі стійким ритмом, а закінчувався твір у швидкому темпі» [там само]. Попри наявність описів хореографічних планів творів, інструментарію або костюмів виконавців та танцюристів, зразків оркестрових партитур того часу не збереглося. Серед нотних зразків танської епохи, за В. П. Малмом, зберігся «один сольний твір для *ціня*, а в прихованій бібліотеці буддійських печер Дуньхуана <...> було виявлено 28 ритуальних мелодій для *ніпи*, але величні музичні традиції Тан залишаються невловимими» [там само]. Як зазначає автор, «основні підказки щодо їхнього справжнього звучання містяться в традиціях, що збереглися в корейській та японській музиці. Оригінальні традиції згасли з занепадом

могутності Тан, а конфлікти періоду П'яти династій і Десяти королівств (907–960 рр.) поклали край цьому інтернаціональному періоду» [там само].

Наступний період у розвитку китайської музики – епоха династій Сун та Юань (X–XIV ст.). Його В. П. Малм позначає як початок великого «національного» хронологічного відтинку (що продовжується аж до початку XX ст.). Він характеризується не стільки розповсюдженням нових іноземних впливів, скільки кристалізацією власних та запозичених елементів в єдину систему національного стилю. Але, водночас, саме в цей час відбулося ще одне важливе для подальшого розвитку інструментальної музики запозичення: до Китаю потрапляє інструмент північно-монгольського походження – двострунна смичкова лютя – (*хуцінь*) [171]. Цей інструмент став предком *ерху* та споріднених смичкових інструментів і загалом назавжди змінив звуковий образ китайської традиційної музики, додавши їй кантиленності та суто вокальної виразності.

Також ця епоха позначена тенденціями до демократизації музичного мистецтва. Усе більше музикантів тим чи іншим чином залишали державну службу, музика ставала невід'ємною частиною міського побуту найрізноманітніших верств населення: зокрема, звучала у чайних будинках, під час народних театральних вистав. Хоча із встановленням Сунського двору були відроджені «архаїчні» форми ритуальної музики, ще одним потужним осередком розвитку національної музичної культури став саме публічний театр [171].

Як зазначає В. П. Малм, «витоки китайської драми можна простежити аж до династії Чжоу, але саме школа «Грушевого саду» періоду Тан буквально підготувала ґрунт для китайської опери. Регіональна музична драма процвітала в усій Сунській імперії, але основними формами були південна *наньсі* та північна *цзацзюй* <...> вважалося, що південний стиль м'якший, з акцентом на <...> пентатоніку та супровід флейти й ударних. Про північний стиль казали, що він віддавав перевагу семиступеневій гамі, використовував більше струнних інструментів і загалом був сміливішим за духом. За словами тогочасних авторів, кожна з чотирьох дій північної драми була витримана в певній тональності (ладі), у якій використовувалися різні мелодії, переплетені

діалогами. Південний стиль був більш ліричним». Згадані вище типи драми продовжували розвиватись та змішуватись й в епоху династії Юань в межах наступного історичного типу музичної драми (*юаньцюй*) [там само].

У контексті нашого дослідження варто звернути увагу на відмінності інструментального супроводу в цих різновидах музичного театру: це вказує на те, що національна інструментальна традиція починаючи з сунської епохи отримує ще одне потужне середовище для свого розвитку окрім придворного музикування. Ця тенденція яскраво простежується й в наступні епохи, а у ХХ ст. вже академічна інструментальна музика часто тим чи іншим чином виявляється пов'язаною із традиціями національного музичного театру, запозичуючи із інструментального супроводу до вистав характерні фактурні та темброві деталі, а в певних випадках мова йтиме й про запозичення тем з популярних китайських опер, як це сталося із темою вступу знаменитого Скрипкового концерту «Лянь Шаньбо та Чжу Інтай».

Важливими в контексті розвитку національної інструментальної традиції пам'ятками епохи династії Сун став також стали видані в той період посібники з гри на семиструнній цитрі *цин* [171].

Продовженням «національного» періоду в еволюції китайської музики стали епохи династій Мін і Цинь (період з XIV по ХХ ст.). Згідно з В. П. Малмом, «музику цих епох можна розглядати разом у межах двох їхніх найактивніших стилів — театральної музики та інструментальних творів» [171].

В цей період з'являється ще більше яскраво індивідуальних та витончених різновидів музичного театру, в межах яких також розвивається інструментальна музика.

Серед них форми XVI–XVIII ст. такі як *куньцюй*, *іян-цян*, *баньцзи-цян* («опера з калаталами»).

Куньцюй відрізняється більшою аристократичністю стилю, камерністю звучання інструментального супроводу. Основні інструменти цього різновиду – поперечна флейта (*ді*) та вертикальна флейта з виїмкою (*сяо*), губний орган *шен* та лютня *піна*, а також – одинарна язичкова трубка — *гуань*. Більш

«простонародним» (за В. П. Малмом) інструментом, що подекуди використовувався у виставах *куньцюй* є струнно-щипковий триструнний різновид лютні *саньсянь* із декою зі зміїної шкіри, на якому грають кістяним медіатором [171].

Інструментальний супровід опери *баньцзи-цян* вирізнявся не лише важливою функцією ударних (калатал), але й акцентом на струнні інструменти, серед яких одним з головних була «головним з яких є місячна гітара (*юецінь*) — щипкова лютня з великим круглим дерев'яним корпусом і чотирма струнами, згрупованими попарно» [171].

Інші численні регіональні різновиди музичного театру використовували звучання «великих плоских гонгів, що зустрічаються на південному заході, та *янцінь* (трапецієподібну цитру), особливо популярну в кантонській музиці півдня. *Янцінь* — це цимбали, що походять від близькосхідного інструмента (*сантур*), привезеного до Китаю у XVIII столітті» [там само].

Таким чином, в цей період китайська музика набуває надзвичайного тембрового різноманіття, що потім також стає важливим елементом національного стилю академічної музики. Також різний підхід до тембрового оформлення матеріалу в транскрипціях створює інакші образно-семантичні, жанрові, стилістичні акценти, зокрема, завдяки специфічним інструментам та тембрам підкреслюється національна самобутність тематизму або, навпаки, його універсальність.

Розвиток інструментальної складової продовжується і в пекінській опері XVIII ст. *цзінсі* (або *цзінцзю*), яка в цей період стала основним різновидом китайської музичної драми та поєднує елементи багатьох більш ранніх типів. В цьому музично-театральному жанрі кристалізується важлива функція інструментального супроводу, характерна й для західного музичного театру. А саме – підкреслення тих чи інших сюжетних ситуацій за допомогою певних інструментальних тембрів, мелодичних, ритмічних елементів тощо. Так, згідно з В. П. Малмом, «пекінська аудиторія, почувши звук великого гонга, що грає

один у ритмі “ланчуй” (“розсіяний молот”), розуміє, що ситуація в опері — це момент замішання або сум’яття» [171].

Загалом роль різних ударних інструментів та ритму в їх партіях є однією з основних для координації вистави та підсвічування різних поворотів сюжету. Так, військові сцени виконувались у супроводі бочкоподібних барабанів з прибитими мембранами (*гу*) разом із тарілками (*бо*) та великими плоскими гонгами [там само]. За В. П. Малмом, «найпоширенішими ударними інструментами є невеликий плоский гонг (*ло*), барабан (*баньгу*) та калатала (*пайбань*). Малий гонг має близько 20 см у діаметрі; його поверхня злегка вигнута, за винятком пласкої центральної плями. Він сконструйований таким чином, щоб тембр і висота звуку гонга швидко зростали (піднімалися) при кожному ударі. Цей ефект “ковзного” гонга є характерним для пекінського звучання» [там само].

Барабан *баньгу* має унікальну конструкцію, що дозволяє видобувати також дуже характерний сухий та різкий звук. Фактично цей інструмент має функцію «диригента» всієї вистави, одночасно підтримуючи метричну «сітку» інструментального ансамблю та даючи сигнали іншим виконавцям (співакам, танцюристам, акробатам).

Важливим моментом тут є те, що певні найбільш впізнавані ритмічні елементи супроводу традиційних музичних вистав переходять і до академічної інструментальної музики (зокрема, і транскрипцій), також стаючи невід’ємною складовою національної стильової системи.

Як зазначає В. П. Малм, «гармонія та гармонічна послідовність не є частинами ані китайської, ані іншої східноазійської традиційної музики. Функції гармонії — такі як підкреслення експресії, забезпечення звукового контрасту та створення відчуття руху вперед — з такою ж ефективністю виконуються ритмом, хоча методи та звуки дуже відрізняються від західних аналогів» [171].

Носіями різного змісту в пекінській опері стають і певні типи мелодій: *сіні* та *ерхуан*, що відрізняються ладом та ритмічною структурою супроводу

ударної секції. Вони виконувалися різновидами смичкової лютні (китайської скрипки) *хуцінь*: меншим, із більш різким тембром – *цзіньху* – або більшим, м'якшим за тембром – *ерху* [171].

Мелодії типу *сіні* пов'язані зі світлішими моментами сюжету, а *ерхуан* супроводжують більш серйозні та ліричні тексти [там само].

Щодо сольної інструментальної музики, то в цей період продовжує розвиватись виконавство на 25-струнній цитрі *се*, яка була відома ще по знахідках з гробниці Цзен, про які йшлося вище, а також – на семиструнній *цінь*. В епоху останніх династій з'являється велика кількість збірок творів для *ціня* та навчальних посібників, що стали за В.П. Малмом, частиною «неоконфуціанського відродження» [171].

Музика для цього інструмента записувалась різними специфічними видами нотації, серед яких такий, де «китайські ієрогліфи штучно конструювалися шляхом поєднання символів нот із вказівками щодо техніки аплікатури (удари вгору, вниз або флажолети)» [там само]. Серед інших видів нотації, які використовувались в епоху останніх династій та навіть у ХХ ст. – *гунче* (найпоширеніший тип, в якому висота звуку позначалась ієрогліфами), цифрова система, що базується на французькій системі *шеве* ХІХ століття (цифри 1–7 для нот гами) і показує ритм за допомогою ліній та крапок [там само].

Також великий масив сольного репертуару був накопичений для лютні *ніна*. Значна кількість п'єс для цього інструменту відрізняється наявністю програмних назв (програмність загалом властива китайській інструментальній традиції) та яскравою звукозображальністю (характерним прикладом є так звані «батальні» п'єси) [там само].

В. П. Малм також вказує на розвиток багатьох стилів камерної музики: «частина її – вказує автор – може вважатися народною музикою, яку виконують селяни до свят або приватних розваг. У періоди Мін та Цінь малі ансамблі професійних музикантів можна було знайти в палацах, але основним джерелом камерної музики був світ музично обдарованих бізнесменів та торговців. Через це певні регіональні форми, такі як південна традиція *наньїнь* (також звана

наньгуань), збереглися в таких місцях, як Тайвань, Маніла та Сінгапур. Більша частина репертуару таких груп походить від театральної музики» [там само].

Здійснений історичний огляд розвитку китайської інструментальної музики свідчить, з одного боку, про її неповторну самотність як явища, з іншого – про багату внутрішню диференціацію інструментальної культури, наявність багатьох жанрових сфер, що охоплюють ансамблеве, оркестрове, сольне виконавство, професійну традицію, що підтримувалась державними інституціями та більш демократичну народну творчість. Китайське інструментальне мистецтво також, як можемо бачити, протягом багатьох століть поєднувало відкритість до нових іноземних впливів та певний консерватизм, тяглість виконавських традицій, що дозволило багатьом інструментам та жанрам зберегтися від ранніх періодів становлення китайської держави до сьогодні у доволі впізнаваному вигляді. Водночас в китайському музичному мистецтві протягом окреслених періодів відбувалися процеси, аналогічні тим, що мали місце в європейській музиці (паралельно та незалежно від останньої): поступове виокремлення музики як виду мистецтва із синкретичної єдності стародавніх жанрів, удосконалення конструкції інструментів, розширення репертуару, підвищення технічного рівня виконання, розвиток власних типів нотації, напрацювання кола типових інтонацій та ритмів, за якими закріпилась певна семантика (в театральній музиці), формування комплексу звукозображальних прийомів (в програмній сольній інструментальній музиці).

Су Юйчен, здійснюючи періодизацію розвитку китайського інструментального мистецтва, позначає весь величезний хронологічний проміжок від найдавніших часів до початку ХХ ст. як етап формування національної визначності китайської музики та напрацювання власного інструментарію [83].

Ден Цзякунь також виокремлює цей етап, називаючи його *інкультурацією*, коли «утвердилася унікальна, специфічна китайська традиційна оркестрова культура із національними варіантами інструментів,

ладовістю та іншими факторами, підпорядкованими світоглядній системі Гармонії «У-сін» та системі музичного мислення «люй» [26, с. 55].

Погоджуючись з такими думками дослідників, зауважимо, що давня інструментальна традиція з усіма позначеними вище процесами, що відбувалися всередині неї, стала родючим ґрунтом для становлення власної академічної композиторської школи та передумовою інтенсивних та складних процесів взаємодії національної та європейської музичних культур у ХХ – ХХІ ст., про що піде мова далі.

2.2. Становлення і розвиток китайської інструментальної музики у ХХ ст.

Еволюція китайської інструментальної музики протягом ХХ – ХХІ ст. пов'язана з активним освоєнням європейських музичних інструментів, усталених у західній музичній культурі форм та жанрів. Водночас відбувається інтенсивна культурна взаємодія та пошуки китайськими митцями шляхів поєднання національних музичних традицій та кращих надбань європейської та світової музики. В цьому контексті особливого значення для китайських композиторів набуває процес адаптації цілих пластів традиційної музики, що відображають знакові для національної культури образи та сюжети у новому, загальносвітовому контексті.

Паралельно відбуваються процеси, пов'язані зі збереженням традиційної спадщини, вивченням фольклорних зразків, а також – трансформація національної інструментальної культури під дією глобалізаційних тенденцій.

Цей етап у розвитку китайської музичної культури В. П. Малм називає періодом «світової музики» [171].

Активний культурний обмін між Китаєм та Європою у ХХ ст. мав ранішу передісторію. Ден Еньї, вивчаючи етапи взаємодії їх музичних традицій в контексті вокального та хорового виконавства, вказує на контакти двох цивілізацій на ґрунті релігії та діяльність католицьких священників-місіонерів з

Іспанії, Португалії та Франції в період між 1661 р. та завершенням XVIII ст., а також – на «протестантський етап», що охоплює проміжок часу від середини XIX ст. до початку XX ст., пов'язаний із місіями з Великої Британії та США [25, с. 27].

Автор виділяє наступні важливі віхи на шляху зближення китайської та європейської культур: період «опіумних війн» (1840–1842 та 1856–1860 рр.), коли «панівна еліта» Китаю «усвідомила шкоду ізоляціонізму, який призводив до відставання країни в усіх сферах» [25, с. 27]; «рух самозміцнення» (кінець XIX ст.), коли почали формуватися засади музичної освіти за європейським зразком, а також – період масової переорієнтації Китаю від «традиційної культурної парадигми до вестернізованої була проголошена “Рухом 4 травня 1919 р.”» [25 с. 28].

Дун Їтао виокремлює «два напрями концертної практики» в китайській музичній культурі XX ст., що функціонують і до сьогодні. Перший з них, згідно з автором, пов'язаний із привнесенням до неї «рис європейської традиції», як вказує автор, були створені музичні навчальні заклади європейського зразка, різноманітні інструментальні оркестри західноєвропейського типу», а другий «популяризує та розвиває китайські національні традиції» [30].

Хуан Тайлун в межах дослідження, присвяченого китайській інструментальній музиці, так само виділяє два вектори «впливу на становлення мистецтва і культури Китаю» [91, с. 137]. Перший з них – європейський, що, за словами автора, «визначається розвитком академічної музики композиторів Європи, включає впровадження академічного стилю виконання», пов'язаний із залученням викладачів із західних країн, навчанням китайських музикантів за кордоном, створенням оркестрів та інших музичних колективів за європейським зразком [91, с. 137–138]. Другий вектор – національний, «спрямований на популяризацію підготовки виконавців на народних інструментах» [91, с. 138].

Додамо, що «європейський» вектор розвитку музичної культури Китаю пов'язаний не лише з виконавством, але й з композиторською творчістю,

формуванням власної академічної школи, освоєнням жанрових сфер симфонічної (включно із концертним жанром), камерної, фортепіанної музики.

Ракурс нашого дослідження передбачає розгляд як обох напрямків розвитку новітньої китайської інструментальної культури, так і позначених жанрових сфер умовно «європейського» академічного напрямку та їх відображення в музикознавчих працях, оскільки вони є підґрунтям для розвитку та функціонування жанру транскрипції.

Жанрову сферу симфонічної музики розглянуто у працях Цзюнь Яна [97, 117], Чень Меньмена [100], Чжуцзюнь Куна [42, 43] та інших дослідників.

У певній кількості досліджень здійснюються спроби періодизації розвитку інструментальної, зокрема, оркестрової музики в Китаї ХХ ст.

Так, Су Юйчен позначає цей відтинок часу як наступний період після тривалого підготовчого періоду (від стародавніх часів до ХХ ст.) і виокремлює в ньому етапи засвоєння світового досвіду, створення духових та симфонічних оркестрів і формування їхнього репертуару, удосконалення складів та репертуару традиційних оркестрів, усвідомлення художньо-освітньої місії оркестрів; зміни якості цих процесів та їх призупинення під час Культурної революції; ренесанс китайської музичної культури, розвиток оркестрового мистецтва європейського та традиційного китайського типу [83].

Ден Цзякунь, характеризуючи процеси розвитку оркестрової китайської музики у ХХ ст. та вибудовуючи власну хронологію, позначає першу половину століття (до Культурної революції) як етап *аккультурації*, пов'язаний із виникненням оркестрів європейського типу, розвитком репертуару та виконавства, період Культурної революції – як час *стагнації*, коли «оркестрове мистецтво обмежувалося репертуаром, визначеним партійним замовленням»; а сучасний етап розвитку китайської оркестрової музики – як *конвергенцію*, коли унаслідок взаємних впливів «національного (інкультурації) та світового (аккультурації) почала творення сучасна китайська оркестрова культура, основана на зближенні культурних матриць Заходу і Сходу» [26, с. 55].

Інструментальні, зокрема, симфонічні китайських композиторів ХХ ст. згадує в загальному контексті розвитку китайської музики в цей період Лю Чінчі.

Автор виокремлює такі етапи еволюції національного музичного, зокрема, й інструментального мистецтва протягом ХХ – початку ХХІ ст.: становлення Нової музики через вестернізацію військової музики та виникнення жанру «шкільних пісень» (1885–1919), розвиток професійного мистецтва у період Руху 4 травня (1919–1937), а також трансформацію освіти й композиторської практики у роки Громадянської війни та перші сімнадцять років існування КНР (1946–1966). Наступні аналізовані періоди охоплюють Рух масового співу (час розквіту жанру масових пісень) та музичну творчість у період Війни опору японським загарбникам (1937–1945); тотальну ідеологізацію культури через феномен «революційних зразкових вистав» (*янбаньсі*) в епоху Культурної революції (1966–1976) та масштабне оновлення музичної мови й появу «Нової хвилі» (*Нового авангарду*) у новітні часи (після Культурної революції, від 70-х – 80-х рр. до сьогодні) [168].

Серед визначних творів першої половини ХХ ст. автор називає Першу симфонію («Визволення нації») Сянь Сінхая, роботу над якою було розпочато у 1935 р., а завершено навесні 1941 р., його ж Другу симфонію («Священна війна»); Чотири оркестрові сюїти: № 1 «*Хоуфан*» («У тилу»); № 2 «*Мума ци*» («Лірична поема про випас коней»); № 3 «*Чі Ле ге*» («Пісня племені Чіле») та № 4 «*Маньцзянхун*» (на мелодію «*Маньцзянхун*» / «Уся ріка почервоніла»); Три оркестрові твори у формі симфонічної картини: «*Чжунто шенхоу*» («Китайське життя»), «*Сенюецюй*» («Скерцо») та «*Чжунто куансянцюй*» («Китайська рапсодія») та ін. [168, с.211]. Дослідник каже про Сянь Сінхая як про одного з перших композиторів, що почав послідовно застосовувати європейські техніки письма в інструментальних жанрах великої форми. Як зауважує автор, «Сянь Сінхай володів професійною технікою, мав правильний фундамент мислення та сміливе творче бачення, і він невтомно працював над розвитком національної музики» [168, с.219].

Характеризуючи розвиток китайської інструментальної, зокрема, симфонічної, музики в першій половині ХХ ст., Лю Чінчі також зупиняється на доробку Цзян Веньє, що є однією з найяскравіших постатей китайської музики цього періоду, вихованцем Школі музики Уено (нині музичний факультет Токійського національного університету мистецтв), де він сформувався як співак-баритон, та учнем японських композиторів Ямади Косаку, Фукаї Сіро та Іфукубе Акіри. Також у період навчання він захопився партитурами Б. Бартока та І. Стравінського. Цзян Веньє фактично першим серед китайських композиторів створив низку симфонічних творів, що використовували сучасні на той момент музичні засоби та принципи оркестрування. Його «Фантазія про білу чаплю» для оркестру, Ор. 2, «Симфонічна сюїта на сучасну тему» для оркестру, Ор. 5, «Прелюдія до фуги» для оркестру посіли призові місця на Національних музичних конкурсах у Японії протягом 1934 –1937 рр. Міжнародне визнання прийшло до композитора, коли він отримав спеціальний приз на мистецькому конкурсі, що проходив під час Олімпійських ігор у Берліні в 1936 р. за оркестровий твір «Тайванські танці» ор. 1 [168, с. 231 –232]. До зрілого періоду творчості композитора, під час якого «дослідження давньої культури та народної музики дали йому колосальне натхнення», і митець «розвинув свій індивідуальний стиль та розширив творчі межі, спираючись на стилістику й техніку, які сформував <...> у 1930-х роках» [168, с. 235], Лю Чінчі відносить такі оркестрові твори як «Музика ритуалу великого собору в храмі Конфуція» / «*Конфуціанські ритуальні піснеспіви*»), ор. 30; Симфонія № 1, ор. 5.1; Симфонія № 2 «*Пекін*», ор. 36 та ін. [там само]. Таким чином, в зрілій творчості композитор поєднує техніку ХХ ст., традиційну китайську архаїку та фольклорні мотиви. Щодо стилю композитора Лю Чінчі, зокрема, в «Тайваньській сюїті, також зауважує, що «він асимілював композиційні техніки таких митців, як Барток і Сезар Франк, а форми його музики, гармонія та оркестровка демонструють такі ж ефекти та блиск, як і європейська оркестрова музика 1930-х років, будучи водночас написаними в унікальному китайському стилі. Він не лише успадкував техніку пізнього романтизму, а й

увібрав у себе стилі інструментального імпресіонізму початку двадцятого століття» [168, с. 237].

Лю Чінчі також наводить характеристику творчості Ма Сіцуна (Ма Сіконга), зауважуючи, що композитор поєднує риси імпресіоністичного стилю та елементи китайського національного фольклору [168, с. 248].

Серед симфонічних творів, написаних у 1930-ті – 40 рр., у яких «китайським композиторам вдалося <...> закласти фундамент для розвитку цього складного і порівняно важкого виду музичного мистецтва» дослідник згадує також декілька досить коротких та лаконічних оркестрових опусів Хе Люйтіна: «*Єцуйю*» («Ноктюрн»), «*Чуньтянь лі*» («Навесні»), «*Да шіцзе*» («Великий світ») та ін. [168, с. 327].

Як зауважує Лю Чінчі «до 1966 року, коли почалася Культурна революція, було створено значну кількість музики для оркестру: 41 симфонічний твір та 33 інші оркестрові п'єси, що були типовими для того часу» [168, с. 328]. Серед них – симфонія Дін Шанде «*Чанчжен*» («Великий похід»); Друга симфонія Ван Юньцзе «*Кан Жі чжаньчжен*» («Війна опору японським загарбникам»); Симфонія № 1 та Симфонія № 2 Ло Чжунруна; Симфонія № 1 та Симфонія № 2 Ма Сіцуна; симфонія Ші Юнкіна «*Дунфан де шугуан*» («Світанок на Сході»); симфонія Лю Ціміна «*Бай Цюень*» («Норман Бетюн» / «*Бетюн*»); симфонічна поема Цюй Вея «*Женьмін ь інсюн цзіняньбей*» («Пам'ятник народним героям»); симфонічна сюїта Ло Чжунруна «*Цюй Юань*» та інші твори [168, с. 328].

За Лю Чінчі, «більшість цієї оркестрової музики була програмною, і хоча також писалися симфонії у жанрі «чистої музики», строго кажучи, навіть вони <...> часто мали за собою певну фонову сюжетну історію. Сюжетна тематика, як правило, тяжіла до епосу про Війну опору японським загарбникам та Червону армію; також створювалися сюїти, тональні поеми (симфонічні поеми) та симфонії про історичних постатей та соціалістичне будівництво» [168, с. 328–329].

Щодо особливостей оркестрового стилю творів цього періоду автор зауважує, що «склад і розмір оркестрів був схожим на європейські оркестри початку – середини дев'ятнадцятого століття: трохи більшими, ніж за часів Бетховена, і трохи меншими, ніж за часів Брамса та Берліоза» [168, с. 329].

Шляхи поєднання національної та європейської традицій у симфонічних творах 1950-х рр. Лю Чінчі простежує на прикладі симфонічної поеми Ші Юнкіна «*Хуанхе лоу де гуші*» («Повість про Вежу Жовтого Журавля») (1955), заснованої на старовинній народній казці, де характерною особливістю партитури є те, що композитор «використав китайську [бамбукову] флейту в поєднанні з оркестром європейського зразка, щоб відтворити образ оповідача – старого Ма» [168, с. 329]. Прийом поєднання китайських традиційних та європейських інструментів стане досить характерним для більшості китайської музики другої половини ХХ ст.

Як приклади творів, що поєднують європейську форму (симфонічна сюїта) та національний колорит, що базується на цитуванні фольклорного матеріалу Лю Чінчі наводить «Сюїту Свята весни» Лі Хуаньчжі, що стала «надзвичайно популярною» починаючи з 1956 р. та «використовує фольклорний матеріал північної частини провінції Шеньсі й наскрізь сповнений самобутнім заземленим колоритом Лесового плато» [168, с. 329] та «Сюїту Північної Шеньсі» Ма Ке, де композитор використав північношеньськійську народну пісню «*Сінтьянью*» («Поки небо не візьме мене» / «Блукання під небесами»), а в другій частині — народні пісні «*Лю Чжідань*», «*Цзяньцзянь хуа*» («Зрізання квітів») та «*Туй сяо че*» («Штовхаючи маленький візок») [168, с. 329].

Як зауважує автор, «разом з іншими зразками оркестрової музики з вираженим народним колоритом, такими як симфонічна поема Сінь Хугуана «*Гада мейлінь*» («Гада Мейлін»), базована на епосі про однойменного монгольського героя, та спільна робота Лю Тешаня й Мао Юаня «*Яоцзу уцюй*» («Танець народності яо»), ці твори є прямими спадкоємцями написаних за 22

роки до того *«Тайвань уцюй»* («Тайваньських танців») Цзян Веньє — ехо, що сягає корінням у 1934 рік» [168, с. 329–332].

Серед творів, що з'явилися у період від кінця 1950-х до початку 1960-х рр. Лю Чінчі згадує такі масштабні симфонічні полотна як Друга симфонія Ван Юньцзе *«Кан Жі чжаньчжен»* («Війна опору японським загарбникам»), Симфонія № 2 Ло Чжунруна, Симфонія № 2 Ма Сицуна, симфонічна поема Цюй Вея *«Женьмінь їнсюн цзіняньбей»* («Пам'ятник народним героям»), *«Дунфан де шугуан»* («Світанок на Сході») Ші Юнкіна та симфонія Дін Шанде *«Чанчжен»* («Великий похід»), де композитори «спиралися на традиційні [європейські] музичні форми та оркестровку, а композитори залюбки запозичували матеріал із пісень Червоної армії та масових пісень» [168, с. 332]. Як зауважує автор, «певною мірою це демонструвало бідність музичної мови та внутрішню порожнечу використовуваних ними структур: оркестровка деяких із цих творів із таким самим успіхом могла б бути просто партією хору» [168, с. 332]. «Проте, – пише Лю Чінчі, – хоча підконтрольна політиці ліберально-мистецька доктрина та череда політичних кампаній певною мірою і вплинули на оркестрову та симфонічну музику цього періоду, композитори все одно створювали велику кількість творів і широко експериментували з усіма можливими варіантами, що й допомогло закласти фундамент для Нової музики» [168, с. 336].

Характеризуючи період Культурної революції та розвиток під час неї інструментальної, зокрема, симфонічної музики, Лю Чінчі, відмічає вкрай негативний вплив тоталітарної ідеології на музичне мистецтво та застосовує формулювання «симфонічна музика, що не заслуговує на цю назву» [168, с. 465]. Йдеться про так звані «революційні симфонії», що по суті не є симфоніями, і їх «точніше було б описати як «версію цінчан Пекінської опери (тобто концертне виконання без костюмів, гриму тощо) із оркестровим акомпанементом» [168, с. 452]. Ці твори, як зазначає автор «позбавлені контрасту й розвитку, а також настільки перевантажені вокальною музикою, що оркестр у них відсунутий на другий план» [168, с. 466]. Лю Чінчі вказує, що ці

твори «були адаптовані з Пекінських опер і не мають нічого спільного зі справжніми симфоніями ні за своєю формою, ні за інструментуванням» [168, с. 465]. Загалом щодо періоду Культурної революції автор робить висновок про те, що «розвиток інструментальної музики в Китаї, який продемонстрував певні успіхи протягом 1950-х – початку 1960-х років, зазнав вкрай важкого удару на ранніх етапах Культурної революції, а період із середини до кінця 1960-х років можна характеризувати як суцільну пустку (білу пляму). Не було створено жодного великого чи значущого твору; композитори писали лише поодинокі дрібні п'єси на основі *янбаньсі* та революційних пісень <...> творче середовище в часи Культурної революції було таким, що композитори мусили виражати свої почуття виключно через мову народних мелодій, інакше вони взагалі позбавлялися можливості писати. Майже вся інструментальна музика, створена в роки Культурної революції, була програмною музикою, переважна більшість якої була глибоко й жорстко політизованою, тоді як композиторська техніка та самобутній інструментальний стиль ігнорувалися й занедбувалися повністю» [168, с. 463, 465].

Позитивні зрушення, навіть значний стрибок уперед, автор відмічає в період «Нової хвилі» (після закінчення Культурної революції), коли поновлюється процес засвоєння композиторами сучасних технік письма, знову налагоджується плідний творчий діалог із іншими культурами. Лю Чінчі виокремлює такі риси творів композиторів цього періоду як «злиття сучасної західної гармонічної мови з елементами, що імітують старовинні форми <...> Міксування китайських інструментів із європейським оркестром <...> Використання нестандартних ритмів <...> Розробка нових джерел звуку для розширення тембрової колористики <...> Контроль та випадковість (алеаторика/можливості)» [168, с. 541].

Лю Чінчі також наводить слова іншого музикознавця, Цзінь Сяна, який зауважує, що «ще занадто рано говорити про той внесок, який музика “Нової хвилі” зробила в цілому, але ми принаймні бачимо, що вона здійснила грандіозний прорив у нашому музичному світі, який так довго був закритим і

стагнуючим, <...> впровадила сучасні західні техніки; <...> відкрила нові горизонти формальної краси музичного вираження (головним чином у симфонічній та камерній музиці); <...> посилила виражальні можливості національних оркестрів, <...> просунула вперед нашу національну традицію та розширила наші національні стилі; <...> створила цілу групу творів, які здобули значний вплив за кордоном <...>» [168, с. 543 –544].

Етапи становлення симфонічної музики в Китаї в аспекті реалізації діалогу культур досліджує також Цзюнь Ян. Автор розглядає механізми культурної дифузії, синтезу та асиміляції, що супроводжували цей процес, шлях до стильової адаптації та стильової генерації симфонічної музики в країні. Перший етап, за Цзюнь Яном, пов'язаний із заснуванням Шанхайського (першого в Китаї та в Азії загалом) та Харбінського симфонічних оркестрів, роботою у Шанхаї в якості диригентів європейських музикантів: флейтиста з Франції Жана Ремюза, диригента з Німеччини Рудольфа Бака, піаніста-віртуоза з Італії Маріо Пачі [97, с. 92 –93]. Як вказує автор, «діяльність оркестру на цьому початковому етапі стала чинником дифузії, впровадження елементів музичної культури Заходу в її симфонічному вимірі на китайський ґрунт» [97, с.93]. В Харбіні окрім діяльності оркестру, чинником таких процесів, за Цзюнь Яном, стала робота Сяо Юмея – педагога, теоретика і композитора, вихованця Лейпцизької консерваторії, який розробив навчальну програму для відкритої в Харбіні Національної музичної школи за зразком цього європейського закладу [97, с.93].

Після Другої світової війни, згідно з Цзюнь Яном, розбудова «симфонічної складової музичної культури Китаю» була пов'язана, зокрема, із постаттю видатного диригента Лі Делуня, одного з «фундаторів виконавської традиції класичного симфонізму в Китаї» [97, с. 94]. Як зауважує автор, «про авторитет музиканта в країні свідчить та обставина, що з його іменем тут асоціюється сама диригентська майстерність і від 2012 р. проводиться Національний конкурс диригентів імені Лі Делуня» [там само]. Серед

найбільших досягнень музиканта – налагодження комунікації з провідними солістами світового рівня.

За Цзюнь Яном, новим важливим чинником діалогу культур стали «гастролі в Китаї західних музикантів, що розпочалися з 1978 р., з часу проголошення політики реформ та відкритості. Одним з перших серед таких музикантів став славнозвісний скрипаль Ісаак (Айзек) Стерн, який співпрацював із з оркестром під керуванням Лі Делуня» [там само].

Цзюнь Ян також вказує на важливу віху у становленні китайського симфонізму – творчість Хуан Цзи (1904–1938), «який пройшов навчальний курс в університеті Цинхуа (Пекін), а згодом продовжив отримувати освіту в США, зосередившись на вивченні історії й теорії музики» [97, с. 94]. Саме цей композитор став автором «першого великого симфонічного твору в історії китайської музики – увертюри “Ностальгічна фантазія” (“In Memoriam”), написаної ним у 1928 р. під час перебування в Єльському університеті та присвяченої пам’яті померлої нареченої молодого митця, піаністки Ху Юнфу.

Пошуки Хуан Цзи є прикладом того, як «отримана за межами Китаю музична освіта вже в першій половині ХХ ст. допомагала китайським композиторам здійснювати спроби створювати власний національний стиль, синтезуючи елементи різних культур, сприяючи адаптації в Китаї моделей західної симфонічної музики» [там само]. Водночас, за твердженням Лян Маочуня, «перший оркестровий твір китайського композитора» взагалі належить Сяо Юмею, це «Скорботний марш», написаний у стилі симфонічних творів Л ван Бетховена [97, с. 24].

Детальніший розгляд «Ностальгічної фантазії» знаходимо в роботі Чень Меньмена, присвяченій переоцінці творчого спадку Хуан Цзи та його на впливу на розвиток китайської музики. Автор підкреслює, що всі інструментальні твори композитора були написані як учнівські роботи, після закінчення навчання митець зосередився лише на вокальних та хорових жанрах, однак «саме з ними пов’язано досягнення класичних фортепіанних і оркестрових жанрів європейської традиції в національному китайському музичному

мистецтві», і вони «переросли межі учнівських та набули художнього значення» [100, с. 124]. Як зазначає дослідник щодо твору «In Memoriam», це «монументальний одночастинний твір» в жанрі симфонічної увертюри, «написаний у сонатній формі зі вступом, кодою-прощанням та епізодом у розробці <...> Концепція твору, основана на протистоянні трагічного та ідилічно-пасторального, набуває відповідного втілення в музичній формі й тематизмі. Образи фатуму, протесту проти жорстокості долі контрастують з ліричними образами-видіннями, що втілює граціозний образ Коханої» [100, с. 125].

Серед видатних композиторських постатей, що сприяли формуванню національного стилю в китайській симфонічній музиці у першій половині ХХ ст. дослідники згадують американсько-китайського митця Аарона Авшаломова (1894–1965). І. Польська та Чжуцзюнь Кун називають його одним з перших музикантів першої половини ХХ ст. (20–30-ті роки), що наголошували на створенні китайського національного стилю на основі інтонацій, ритмів, ладових структур традиційної музики [, с. 192].

Згідно з авторами, композитор прожив у Китаї «майже тридцять років свого життя і мав особливу любов до цієї країни. Майже уся творчість митця пов'язана з образами китайської історії і культури» [72, с. 191]. В царині симфонічної музики композитором створено 4 симфонії, симфонічну поему «Хутуни Пекіну», 3 інструментальні концерти (для фортепіано, скрипки та флейти), концертні твори для піпи та ерху з оркестром, вокально-оркестрову поему «Останні слова Цін-Вень» [72, с. 191].

Чжуцзюнь Кун розкриває певні риси стилю композитора на прикладах флейтового концерту та симфонічної поеми «Хутуни Пекіну», що стала першим в Китаї зразком цього жанру. Згідно з автором, «творчість Авшаломова бере початок з його мультикультурного походження. Його батько був євреєм, а мати – китаянкою. Ця унікальна спадщина сильно вплинула на творчу діяльність митця, що є зразком інтеграції європейських та китайських музичних традицій» [43, с.167]. Чжуцзюнь Кун зазначає, що «музика Авшаломова являє

собою творче переосмислення і природне поєднання східних мелодій, ладів, ритмів, інструментальних тембрів із західними принципами композиційно-драматургічного та інтонаційно-тематичного розвитку, музичними формами, фактурним викладом та інноваційними оркестровими техніками. Для його творів характерне яскраве, майже екзотичне оркестрування і складна гармонічна мова» [43, с.168]. Автор виокремлює й інші риси стилю композитора, що проявляються, зокрема, у Флейтовому концерті та свідчать про синтез китайських та західних традицій: зануреність у ладоінтонаційний стрій китайської музики і, у результаті, використання пентатонічних ладів, водночас для музики композитора характерні модальність, властива європейській музиці ХХ ст. (використання дорійського, фрігійського, міксолідійського ладів), наявність хроматизованих звукорядів. Про синтез різних музично-стильових систем свідчить використання акордики, характерної для європейської музики (тризвуки, септакорди, акорди з доданими, замінними тонами), і водночас композитор створював «гармонічну вертикаль спільну з ладовим колоритом, використовуючи просту вертикалізацію звукоряду. <...> п'ятизвучні акорди з мажорної та мінорної пентатонік, або семизвучні акордові масиви на основі модальних ладів» [42, с.170]. Складною та оригінальною є й метроритмічна організація музики Авшаломова, що включає поліритмію та поліметрію, «складні й перехресні ритми та різноманітні фактурні шари» [42, с.170].

Симфонічна поема А. Авшаломова «Хутуни¹ Пекіна», написана у 1931 р., відображає враження від життя композитора в Пекіні і є своєрідною серією вуличних замальовок, митець прагнув передати різноманітні звуки міста, що лунають від ранку до вечора. Партитура твору поєднує європейські та національні китайські інструменти (такі як китайський храмовий дерев'яний блок, мала китайська тарілка, китайська перукарська вилка, китайський барабан) [43, с. 37]. Провідною авторською ідеєю є «поєднання східного

1 У передмові до партитури твору Авшаломов зазначає, що «хутун – це північнокитайське слово, яке означає вулиця. У Пекіні воно використовується переважно для позначення певних проїздів і доріг поблизу Забороненого міста» [43, с. 37].

(китайського) музичного матеріалу (мелодичних мотивів, ритмів, інструментальних тембрів) із західним (європейським) формоутворенням та викладом <...> Структура твору включає п'ять розділів зі вступом (прологом) і епілогом [43, с. 37–38].

Після Другої світової війни, як зазначає Цзюнь Ян, зусилля китайських музикантів щодо розвитку симфонічної музики та виконавства набули «нової якості» [97, с. 76], що проявилось в збільшенні кількості колективів, появі нових творів, що, згідно з автором, «що поєднували традиції культури Заходу (через засвоєння усталених європейських жанрових моделей) і китайської культури» [97, с. 78–79]. Як приклади таких творів Цзюнь Ян наводить Скрипковий концерт «Лян Шаньбо і Чжу Інтай» Хе Чжаньхао і Чень Гана, створений у 1959 р., який буде докладно розглянуто нами у наступному розділі. Слід зауважити, що дослідник не згадує численні інструментальні версії цього твору, не розглядаючи його, таким чином у контексті функціонування жанру транскрипції в китайській музиці.

Цзюнь Ян, як і інші цитовані автори, відмічає негативний вплив Культурної революції на розвиток академічної інструментальної музики, однак зауважує, що «цей час парадоксальним чином породив один з видатних творів – Концерт для фортепіано з оркестром «Хуанхе» («Ріка Хуанхе», «Жовта ріка»), написаний на основі музичного матеріалу однойменної кантати композитора Сянь Сінхая (1939)» [97, с. 80–81]. Цей твір також буде детально вивчено нами у наступному розділі так само у зв'язку з трансформаціями початкового матеріалу в жанрі транскрипції. За словами Цзюнь Яна, «названий концерт дав поштовх розвитку жанру в китайській музиці. На новому етапі, наприкінці 1970-х – у 1980-х рр. з'явилася ціла низка програмних концертів для фортепіано з оркестром вітчизняних композиторів, серед яких «Гірський ліс» Лю Дуньнаня (1979), «Божий дух» Чжао Сіоншиня (1985), «Краса весни» Ду Мінсіня (1987)» [97, с. 82].

Цзюнь Ян також позначає основні тенденції розвитку симфонічної музики у новітній період та надає характеристику окремих творів. Як зауважує

автор, «доба політики реформ та відкритості, коли визріли як об'єктивні (соціокультурні), так і суб'єктивні (професійні) умови функціонування симфонічної музики, стала часом інтенсивної роботи вітчизняних композиторів в сфері симфонізму» [97, с. 85].

З цього приводу згадаємо й висловлювання Лян Маочуня: «Дивлячись на симфонію минулого століття, ми <...> чітко бачимо, що китайська симфонія тісно пов'язана з долею країни, – пише Лян Маочунь. – Розвиток симфонічної музики не лише залежить від розвитку країни, нації та культури, а й певною мірою відображає та сприяє розвитку країни, нації та культури» [59, с. 74].

Цзюнь Ян відмічає також стилістичне різноманіття китайської музики останніх десятиліть ХХ ст., підкреслюючи, однак, «близькість позицій багатьох з митців настановам романтизму, що пов'язано із прагненням до створення опусів з виразно національно визначеною музичною мовою» [97, с. 85–86].

При цьому, на думку Цзюнь Яна, «значна частина симфонічного доробку несе відбиток свідомого, художньо виправданого новаторства <...> Застосовуються композиторські техніки, що сформувалися в ХХ ст., констатується звернення до вільної атональності та додекафонії, алеаторики, серійної техніки. У китайській музиці виявляються ознаки мінімалізму, використовуються різноманітні засоби електронної музики. Цей процес посилюється після 1976 року, коли китайські композитори отримують можливість вивчати теорію і практику сучасної музики безпосередньо за кордоном. Одночасно в китайській музиці спостерігається захоплення творчістю Б. Бартока, І. Стравінського та К. Дебюссі» [97, с. 86].

Характеризуючи жанрову систему китайського симфонізму останніх десятиліть ХХ ст., Цзюнь Ян відмічає, що «китайські митці мали можливість працювати зі сформованими жанрово-стильовими моделями, здійснюючи власну композиторську інтерпретацію <...> Значний вплив на китайську симфонічну музику мають жанри, сформовані в межах романтичної традиції: програмна концертна увертюра, симфонічна поема та інші одночастинні композиції, як-от симфонічна картина, фантазія <...> Жанр концерту <...> було

засвоєно китайською музикою переважно в його романтичному варіанті» [117, с. 88]. Автор відзначає поширення «одночастинного концерту – жанрового різновиду, що сформувався в творчості Ф. Ліста» [117, с. 88]. Згідно з Цзюнь Яном, «результатом діяльності китайських композиторів стало створення такого типу симфонізму, що став результатом синтезу західних жанрово-стильових моделей та китайської інтонаційності» [там само].

Далі дослідник виокремлює основні риси «китайської національної музичної культури, що стали важливим чинником у створенні концепцій симфонічних творів та їх утіленні» [117, с. 89]. Першою найбільш типовою рисою є програмність, притаманна як суто симфонічним, так і концертним творам, програмність, як пише автор, «у симфонічному творі є вкрай бажаною та всіляко заохочується» [там само].

«Програмні назви (або спеціально написані в якості програм літературні тексти) багатьох симфонічних творів сучасних китайських композиторів, – пише Цзюнь Ян – відображають укоріненість у самих основах китайської культури і водночас поглиблюють і розвивають закладені в останній символічні сенси. У програмності картинного типу найчастіше знаходять відтворення картини природи, відчуття захоплення її красою, піднесеність національних свят, жанрово-побутові сцени з народного життя.

Звернення до образів природи відповідає щонайменше двом особливостям китайського менталітету: глибокому патріотизму та схильності до образного мислення. Тому картини природи безпосередньо асоціюються з батьківщиною та співвітчизниками» [117, с. 89–90].

Як зауважує Цзюнь Ян, «саме через програмність у китайському симфонізмі послідовно відтворюється образна система китайської культури» [117, с. 90].

Ще однією важливою рисою китайської симфонічної музики, створеної наприкінці ХХ, на початку ХХІ ст., яку виокремлює Цзюнь Ян, є сполучення в одній партитурі європейських та китайських традиційних інструментів. За словами автора, «У сучасному Китаї застосування традиційних інструментів у

складі симфонічного оркестру набуло значного поширення. Вони є органічною складовою національної культури, їхнє звучання пов'язане з її важливими змістовними шарами <...> При цьому темброві та технічні можливості народних інструментів нерідко впливають на систему засобів музичної виразності: мелодію, фактуру, ладогармонічні особливості творів» [117, с. 94]. Вони постають як своєрідний образ-концепт національної культури, втілений у предметній реальності.

Цзюнь Ян також наводить конкретні приклади таких інструментальних поєднань. Згідно з автором, у «Симфонічному концерті для ударних та оркестру Тан Цзяньпіна до складу розширеної групи ударних введено маленькі китайські тарілочки та пекінський гонг (атрибути Пекінської опери). Таким чином інструменти, що асоціюються з національною традицією, збагачують темброві можливості фактури симфонічного твору» [117, с. 95]. Дослідник також відмічає наявність великої кількості концертних творів для сольного традиційного інструменту з оркестром. Серед них Концерт для лютні *pipa* «Весна і осінь» Тан Цзяньпіна, написаний за замовленням виконавця на цьому інструменті на честь річниці з дня народження Конфуція; «Цан» (з китайської – «Заповідник») Ян Ціна для флейти дізі та симфонічного оркестру, що є твором, де поєднуються елементи традиційного фольклору (матеріал народних пісень провінції Хунань) із сучасними техніками композиції, його форма за низкою ознак відповідає жанровій моделі романтичного одночастинного концерту; «Лісова пожежа» – Концерт № 2 для флейти *жуді* Го Веньцзіна (інший варіант назви «Дикий вогонь») – твір, що розширює уявлення про виконавські можливості бамбукової флейти, по-різному представляє її тембр у партитурі: або як контрастний до інших інструментів, або інтегрований в оркестрову тканину, за структурою відповідає класичній тричастинній жанровій моделі концерту із співвідношенням частин швидко-повільно-швидко; Концерт для ударних та оркестру «Обряд гір» Го Веньцзіна, де у кожній частині використовуються різні типи ударних (за матеріалом): дерев'яні в першій

(маримба), металеві – китайські гонги – у другій, інструменти зі шкіряної мембраною (різні типи барабанів) у третій та ін. [117, с. 96–111].

Зауважимо, що перелічені автором риси – програмність, що втілює метафоричні та питомо національні образи, поєднання європейських та традиційних інструментів притаманні й творам, що належать до жанру транскрипції, однак автором цитованого дослідження він не розглядається.

Розвиток концертного жанру відображено й в працях Ван Сяо та А. Вайза [10, 188].

Ван Сяо узагальнює закономірності розвитку жанру фортепіанного концерту, характеризує «основні етапи історико-стильової еволюції жанру» [10, с. 168]. Дослідник виокремлює початковий етап (від першого твору цього жанру, написаного Цзяном Веньє у 1936 р.), пов'язаний із засвоєнням європейських зразків, а також із творчими розвідками, в яких композитори розширювали «засоби національної ідентичності»; період «національного романтизму» (від 1950-х), пов'язаний із використанням як матеріалу народних пісень та музики для традиційних китайських інструментів; період Культурної революції, коли «ідеологія мала величезний вплив на написання музики, і творчість композиторів зазнала значного політичного тиску <...>. Фортепіанні концерти того часу переважно становили “транскрипції” китайських національних творів, і для того, щоб музика була зрозумілою широким народним масам, концерти часто містили назви або програмні елементи»; період розквіту жанру (починаючи з 1980-х рр.), коли «митці здобули право на свободу індивідуального висловлювання» [10, с. 169]. В останній період становлення жанру, за Ван Сяо, «деякі китайські композитори почали відходити від романтичного стилю та захоплюватися модернізмом, втілюючи більш критичний погляд на світ крізь призму національного мистецтва» [там само].

А. Вайз досліджує знакові для китайської музики твори – Фортепіанний концерт «Жовта Ріка» групи авторів на чолі з Ін Чженцзуном та Скрипковий концерт «Лянь Таньбо та Чжу Інтай» Чень Гана та Хе Чжанхао із точки зору стилістики та композиційної структури, а також новітні опуси – концерти для

сольних китайських традиційних інструментів з європейським оркестром: Концерт для бамбукової флейти Ма Шуйлуна (1981), Концерт для піпи і струнного оркестру Тан Дуна (1999) та «Пісню і танець сліз» Брайта Шенга для піпи, шена, віолончелі, фортепіано та оркестру (2003) в контексті взаємодії «східних та західних характеристик» [188]. Проте у сучасних творах (наприклад, Брайта Шенга) китайський мелос інтегрується із західним типом мелодичного письма, створюючи нову якість. На рівні гармонії, за А. Вайзом, композитори в аналізованих творах свідомо уникають західного класичного терцієвого (тризвукового) мислення на користь нефункціональної, статичної гармонії, що є природним для пентатоніки (за винятком Концерту «Жовта Ріка», заснованому на пізньоромантичній гармонії). А. Вайз також наголошує на еволюції інтеграції інструментарію: в концертах «Жовта Ріка» та «Лянь Таньбо та Чжу Інтай» китайський колорит відтворювався опосередковано – через імітацію прийомів гри на західних інструментах, проте у новітніх «концертах-ф'южн» (за термінологією автора) традиційні інструменти залучені безпосередньо як солісти. Композитори використовують їхні унікальні тембральні властивості для створення багатошарового діалогу із західним оркестром [188, с. 100–104].

Дослідження симфонічної музики китайських композиторів включають також роботи Сюй Шанміна, присвячені доробку Ма Сіконга (1912–1987), вихованця Паризької консерваторії – композитора скрипаля й диригента. Автор зауважує, що «репрезентуючи європейську музичну традицію на ґрунті китайського музичного мистецтва, композитор потрапив під репресії та емігрував до США» під час Культурної революції [85, с.146], тоді як до еміграції композитор «перебував у авангарді китайського симфонізму першої половини ХХ ст.» [там само]. Зокрема, митець є автором перших в історії китайської музики скрипкового концерту, концерту для віолончелі з оркестром та двох скрипок з оркестром. Як зауважує Сюй Шанмін, Концерт для скрипки F-dur Ма Сіконга «був створений у 1944 р., у період появи Першої симфонії композитора. Через репресії та причини політичного характеру, інформація про

цей концерт замовчувалася у просторі музикознавчої думки Піднебесної. Внаслідок цього, поява першого скрипкового концерту в Китаї пов'язувалася з іменами двох композиторів – Чень Ганом (*1935) і Чжань Хао (*1933) та їх Скрипковим концертом «Лянь Таньбо та Чжу Інтай» [85, с.150]. Згідно з автором, «лише після відлиги Скрипковий концерт Ма Сіконга повернувся із забуття й отримав статус першості у національній концертній творчості» [84, с.151]. Сказане стосується й інших творів композитора. За словами Сюй Шанміна, «Симфонія No 1 Fis-dur op. 12 (1940–1942 pp.), була виконана і записана у 2021 р. після майже півстолітнього забуття» [85, с. 148]. Вона була створена як відгук на трагічні події китайсько-японської війни, і, за Сюй Шанміном, є зразком драматичного симфонізму, хоча й з оптимістичним фіналом. Композитор використовує чотиричастинний цикл: «I ч. Allegro ma non troppo, II ч. Scherzo: Allegro assai, III ч. Andante, IV ч. Allegro maestoso» [там само].

Друга симфонія, написана у 1958–1959 pp., на думку Сюй Шанміна, «служує зразком зрілого симфонізму композитора, з відтінком соцреалістичної заангажованості <...> Твір має три частини: I ч. Allegro agitato, II ч. Adagio maestoso, III ч. Allegro. Загалом, вони характеризуються особливим динамізмом, підкреслено плакатними інтонаціями, адже головною образною сферою симфонії стає тема боротьби китайської робітничо-селянської Червоної армії, зображення національно-пролетарських змагань. Зауважимо, що це був період активної співпраці Ма Сіконга з комуністичним режимом. Водночас, музику симфонії також можна інтерпретувати абстрактно, а не програмно, хоча їй притаманні енергійні, маршові інтонації, яскрава візуалізація батальних сцен» [85, с. 148–149]. Яскравим національним елементом є *янге* – «популярний сільський чоловічий народний танець з характерною ритмікою та окличними інтонаціями», використаний у фіналі як тема святкування перемоги [там само].

Ще одним масштабним симфонічним твором Ма Сіконга, про який згадує Сюй Шанмін, є «Сюїта Радості» (1949). Цей шестичастинний програмний цикл, на думку дослідника, «представляє собою послідовність розгорнених

настрєвих картин, які вибудовуються в колоритну драматургічну конструкцію, побудовану на чергуванні динаміки і статичності, відтворюючи яскраві моменти життя і побуту Піднебесної» [85, с. 149–150]. Різні частини сюїти відтворюють «народно-танцювальну стихію», «алюзії до мілітарної тематики завдяки скандованим повторюваним маршоподібним інтонаціям з прикінцевою імітацією символічного удару гонгу», ліричну сферу у III частині, де сольна віолончель імітує звучання *ерху*, «сферу пейзажистички, гри звуковими ландшафтами» у V частині, де «віртуозна партія солюючої флейти створює враження імітації імпровізаційної гри вівчаря» [85, с. 150].

В іншій роботі Сюй Шанмін докладно розглядає симфонічну сюїту Ма Сіконга «Пісня гірських лісів», написану у 1953–1954 рр. За словами автора, твір був інспірований безпосередніми враженнями від гір і лісів району Юньнань, його тематизм має народні пісенно-танцювальні джерела, водночас, п'ять частин сюїти («Поклик гір і лісів», «Над горами», «Любовна пісня», «Танець» і «Ніч») містять алюзії на стиль композиторів-імпресіоністів К. Дебюссі та М. Равеля [86].

Загалом Сюй Шанмін робить висновок про те, що творчість Ма Сіконга «становить важливу сторінку у розвитку китайського симфонізму <...> Особливої уваги заслуговують програмні симфонічні сюїти митця, в яких яскраво представлені художньо-образні, філософські, національно-характерні особливості ментально-культурних кодів, які викликають відповідний тип симфонізму, демонструючи багаті інтерпретаційні можливості китайської культури, її інтерполяції щодо освоєння та входження в багатий та розмаїтий світ симфонічної музики» [86, с. 152].

Серед композиторів, чиї симфонічні та концертні твори, що з'явилися у 1940–50-ті роки також певним чином визначили вектори подальшого розвитку цих жанрів у 1970-ті – 80-ті рр. – також Чжоу Веньчжун. Як зауважує Янь Ле, він є яскравим та послідовним авангардистом, учнем Е. Вареза, композитором-філософом, засновником Центру з культурного обміну між КНР та США [122, с. 91]. Віолончельний концерт Чжоу Веньчжуна, створений вже у 1992 р., за

словами самого композитора, представляє собою «довгий звуковий пейзажний сувій» [122, с. 91]. Янь Ле наводить й інші висловлювання композитора стосовно цього твору: «створюючи цей опус, я був під впливом низки музичних культур, які є частиною мого мислення. З одного боку, Концерт неможливо було написати без урахування досягнень сучасної американської музики 1950–1960-х років. <...> Логіка розвитку музичної ідеї у творі продиктована універсальним східно-азійським принципом розвитку тематичного зерна з його постійним оновленням та трансформацією. Сама ж ідея взаємодії соліста та оркестру стала відображенням ключового постулату китайської національної традиції – діалогу людини та природи. У концерті партія віолончелі символізує “людський голос” – <...> тоді як оркестр представляє “звуки природи” – доквілля, Всесвіт. Таким чином, концерт – це Спілкування саме в тому сенсі, як його розуміють художники китайського пейзажного живопису» [122, с. 91–92]. Концерт, як і багато інших творів цього жанру, є програмним, кожна з частин має заголовок, хоча, за словами композитора, вони не мають описового значення і повинні трактуватись радше як стимули для розвитку музичних образів [122, с. 92].

Янь Ле розглядає також опуси для віолончелі з оркестром, створені у 90-ті рр. молодшими сучасниками та послідовниками Чжоу Венчжуна, – «Довга дорога») Куан Най-чунга (1990) та «Звук з давніх-давен» (1994) Сюй Мендуна. Куан Най-чунг, на думку дослідника, «прагне висловити всі елементи незбагненого Дао через образи природи. При цьому основою музичної композиції є варіативний принцип розвитку матеріалу, обраний композитором для максимально концентрованого вираження ідеї духовного пошуку людини» [122, с. 93]. Концерт Сюй Мендуна містить «низку алюзій до народної міфології та вірувань. Образи природи, щедро відбиті у свідомості головного героя – Мандрівника, – набувають яскраво вираженого символічного змісту» [там само].

Янь Ле робить висновок про те, що «звукозображальність, широко розвинута у творах сучасних китайських композиторів, постає не як продукт

інонаціонального – західного – впливу, а як унікальний метод релігійно-філософського узагальнення, властивий китайській культурі з прадавніх часів. Китайська віолончельна музика написана на основі яскравої орнаментальності та декоративності мелодичної лінії, що значною мірою відрізняє її від західної звукової системи з вертикальними комплексами голосів та поліфонічним розвитком матеріалу. У творах для віолончелі часто імітується звучання народних інструментів, а основу ладової організації становить пентатоніка, яка обумовлює специфічний інтонаційний розвиток. Звертає на себе увагу зростання ролі тембру віолончелі як інтонаційно-тематичного чинника. Функціональна гармонія та прийоми мотивного членування поступаються місцем на рівні цілісної композиції виразній орнаментально підголосковій оркестровій фактурі, що розвивається варіаційним шляхом. Тяжіння до прийомів мелодичного варіювання у віолончельних творах відбивається на всій музичній тканині» [122, с.94].

Ще одним митцем, чия творчість представляє сучасну академічну музику Китаю є Тан Дун (нар. у 1957). Його опуси, зокрема, розглядає О. Берегова в контексті дослідження діалогу культур (Схід-Захід) та образу Іншого в музичному універсумі [2]. Цей композитор є автором 14 симфоній та понад 30 творів для соліста та оркестру, він «здійснює творчі пошуки в симфонічному жанрі, поєднуючи традиції західної і східної музичних культур та використовуючи мультимедійні та сучасні інформаційно-комунікаційні технології» [2, с. 155]. О. Берегова розглядає симфонічний доробок Тан Дуна через призму імагології, літературознавчої концепції дослідження Я, Іншого, їх ідентичності та своєрідності в творах художньої літератури, що її авторка проектує на музичне мистецтво, де музична імагологія, відповідно – це розділ музикознавства та музичної культурології, який досліджує образи Я та Іншого у творах музичного мистецтва з метою виявлення їх ідентичності, своєрідності й специфіки, спільних та відмінних рис» [2, с. 26].

У зв'язку із сучасною музичною творчістю, зокрема, й Тан Дуна, О. Берегова вводить поняття імагеми, згідно з авторкою, це «своєрідна культурна емблема країни, у роді якої можуть виступати предмети та явища традиційної культури титульної нації, національні пісні, визначні місця, пам'ятки архітектури тощо» [2, с. 26]. Таким чином, у творі Тан Дуна, написаному в 2008 р. для проекту платформи YouTube зі створення першого у світі інтернет-оркестру, інтернет-симфонії «Eroica» як музична імагема європейської культури виступає тема, запозичена з першої частини «Героїчної симфонії» Л. ван Бетховена [2, с. 155]. Водночас, традиційна музична культура Китаю є імагемою інших творів композитора, наприклад, Концерту «The Map» («Мапа») для віолончелі, відео та оркестру (1999), де митець вперше втілює ідею збереження китайського національного мистецтва для майбутніх поколінь на основі польових записів музики трьох етнічних груп, які мешкають у китайській провінції Хунань [2, с. 156].

Як резюмує врешті решт О. Берегова, «для китайця Тан Дуна, чия творчість пролягає у площині між Сходом та Заходом, музика Бетховена є імагемою західної культури, а традиційна культура Китаю — музичною імагемою Сходу (інтернет-симфонія «Eroica») [2, с. 172–173].

Як видається, концепція музичної імагології може бути плідно розвинена й у контексті вивчення особливостей функціонування жанру транскрипції в китайській музиці, що буде показано в наступному розділі.

Завершуючи огляд праць, присвячених розвитку китайської симфонічної музики та інструментальних концертів у ХХ ст., наведемо влучне висловлювання Лян Маочуня, що стосується взаємодії китайської та європейської музичних традицій і того, чому симфонічна музика змогла плідно розвиватись на китайських теренах: «Основна причина полягає в тому, що китайцям потрібна симфонічна музика, симфонічна музика може покращити якість життя китайців» [57, с. 70]. З цього приводу Ян Цзюнь також зауважує, що привнесення до китайської культури цієї жанрової сфери створює «нове смислове наповнення соціокультурного простору країни, що здійснюється

через засвоєні китайською культурою складові європейської симфонічної моделі» [59, с. 54]. «Гостро конфліктна драматургія симфонічних жанрів, – пише автор, – парадоксальним чином доповнює традиційне переважання гармонійності й виваженості китайської музики. Багатоголосся (і багатосларовість) симфонічної фактури протиставляється лінійності китайського музичного мислення. Реалізується також зворотній зв'язок: приміром, у сфері тембрів відбулося взаємозбагачення, адже китайська культура суттєво збагатила інструментарій симфонії через введення до партитур народних інструментів» [59, с. 54].

Розглянемо також жанрову сферу *камерної музики*, що також є важливою складовою китайського академічного інструментального мистецтва XX–XXI ст. й так само – основою для виникнення похідних жанрів. У роботах китайських музикознавців, що існують на сьогоднішній день, розглянуто творчість окремих композиторів XX ст. та їх опуси в цьому жанрі. Наприклад, Ван Анго розглядає Струнний квартет №1 Тан Дуна в контексті взаємодії національних європейських традицій, говорячи про наповнення західної циклічної форми властивими китайській музиці імпровізаційними та варіантно-варіаційними принципами розвитку [8].

Роботи Вей Міна та Го Шухуя присвячені таким камерним творам як Чотири поеми про династію Тан для сопрано, фортепіано та ударних, «Осіньна симфонія» Ян Юна для ансамблю традиційних інструментів [14, 21].

Еволюцію китайської камерної музики у період починаючи з 1980-х рр. XX ст. розглянуто у праці Чен Хундуо. Автор бачить цей процес як освоєння композиторами форм камерної музики, художніх концепцій та технік, що склалися в західній музичній культурі та набуття досвіду використання виражальних засобів європейської музики для вираження суто національного змісту. Дослідник відмічає безпрецедентний розвиток професійної музичної творчості з моменту впровадження політики реформ та відкритості. Водночас музикознавець вказує на проблему перенесення цього досвіду у сферу камерної музики для китайських традиційних інструментів [136].

Окремі згадки про виникнення перших камерних творів та розвиток жанру протягом ХХ ст. знаходимо у вже цитованій вище праці Лю Чінчі. Наприклад, серед таких автор відзначає Віолончельну сонату (Op. 15) Цзян Веньє, написану під час навчання в Японії, скрипкові п'єси Ма Сицун (Ма Сіконга); Сонату для скрипки d-moll та Скрипкову сюїту Сянь Сінхая та ін., відмічаючи у творах Цзян Веньє та Сянь Сінхая сильні європейські впливи [168, с.320].

Найкращим камерним твором цього періоду «За стилем, технікою та формою» Лю Чінчі називає Скрипкову сонату Цзян Веньє «Сун чунь» («Ода весні»), Op. 59, яка «складається з трьох частин: *allegro animato*, *andante tranquillo quasi berceuse* та *allegro feroce festivo*, і має повністю інтегровану (наскрізну) структуру» [168, с.323].

Автор згадує також про появу у 1949 –1966 рр. небагатьох сонат для інших інструментів: гобойної сонати Чжу Цзяньєра «Чунтянь де те» («Пісня весни»); кларнетової сонати Чжен Чженьюя «Мутун уцюй» («Танець пастушків»); та тромбонної сонати Ма Юдао «Гада мейлінь хуаньсянцюй» («Фантазія на тему Гада Мейліна» / «Фантазія Слив Гада»); струнних квартетів Цюй Вея, Хе Чжаньхао, У Цзюцяна, квінтету для духових Цзян Веньє «Сінфу де туннянь» («Щасливе дитинство») [168, с.323].

Загалом Лю Чінчі відмічає не надто велику увагу композиторів до камерного жанру у першій половині ХХ ст. та в 1950-ті – на початку 1960-х рр., частково – через «надмірне захоплення фортепіано», яке призвело до «нехтування іншими інструментами, а це опосередковано вплинуло на камерну музику» [168, с.323].

Ще більш складною ситуація стала під час Культурної революції, у період до початку 1970-х рр. дослідник вказує лише на поодинокі твори для скрипки, віолончелі або струнні квартети: «Сі цзянь гуаньмін» («Радісно бачити світло») Лі Цзіля, «Лі цзя дайбяо шан Пекін» («Делегати народності лі вирушають до Пекіна») Хе Дуна та Лі Чаораня, «Цзєрі де Тяньшань» («Свято на горах Тянь-

Шань») Цзян Венътао та Цао Ліна, струнний квартет Ші Юнкіна та Чжу Цзяньєра «*Баймаонюй*» («Сивоволоса дівчина») [168, с.463].

Натомість Лю Чінчі відмічає ренесанс китайської академічної музики та розквіт більшості інструментальних жанрів у період «Нової хвилі» [168].

Окрему жанрову сферу китайської камерної музики, а саме – дуети для традиційних китайських інструментів та фортепіано розглянуто в дисертації Лю Сяосі. Автор зазначає, що популярність таких творів обумовлена «мобільністю виконавського складу та свободою творчого виявлення китайських композиторів» [56, с. 2]. Подібні опуси «відображають метафоричний діалог між культурними світами Сходу й Заходу, поєднуючи різні традиції написання та виконання музики <...> жанрова сфера дуетів у композиторській творчості в Китаї значно активізувалась після 2000-х років, що пов'язується з політикою відкритості країни та загальними глобалізаційними процесами, які поглинули світ в кінці минулого століття» [58, с. 2].

Лю Сяосі зазначає, що «інструментальний дует в Китаї феноменологічно співпадає з європейським аналогом та, по суті, представляє собою ансамбль віртуозного одноголосного та акомпануючого багатоголосного інструменту» та вказує на національний фольклор як базове джерело ідей та інтонацій [56, с. 5]. Найбільш типовими, згідно з автором, є «дуети фортепіано з традиційними струнними (жуань, піпа, банху, ерху) та духовими (дізі, сюнь, сяо, шен, сона) інструментами. Жанрово-стильові показники цих творів варіюються від обробок народних мелодій, стилізацій неакадемічної музики ХХ століття (босанови чи танго з джазовим забарвленням) до створення яскравих колористичних картин з використанням сучасних композиторських технік. Особливе значення у всіх цих творах відіграє програмність» [58, с. 5].

Етапи розвитку камерно-інструментальної музики в Китаї ХХ ст. та камерну творчість сучасних композиторів найбільш докладно розглянуто у дисертаційному дослідженні Чжан Цзеї [106]. В цій роботі вивчено передісторію жанру в його академічному варіанті, що її складає як розвиток національної інструментальної традиції, так і еволюція камерного жанру в

європейській музиці, а також уводить до наукового обігу твори сучасних композиторів, які є ще не ставали до того об'єктом музикознавчих досліджень.

Згідно з Чжан Цзеї, першим китайським академічним твором у жанрі камерного ансамблю став Струнний квартет Сяо Юмея, написаний у 1915–1916 рр. Як зауважує автор, цей твір, «незважаючи на те, що композитор запозичив типову європейську парадигму струнного квартету, <...> має незаперечний основоположний статус, оскільки саме з нього почався розвиток жанру камерно-інструментальної ансамблевої музики в Китаї» [106, с.27]. Також у 1916 р. з'явився Струнний квартет Чжао Юань Женья [там само].

Автор здійснює періодизацію розвитку камерно-інструментального жанру у творчості китайських композиторів, виокремлюючи перший період – 1910-ті – 1930-ті рр. становлення жанрових основ; другий етап – 1949–1980-ті роки – період Культурної революції; третій етап – 1980–2020 рр. – розквіт жанру та новаторські пошуки [106, с.177].

Камерні твори раннього періоду, наприклад, квартети Сяо Юмея та Чжао Юань Женья спирались на «традиційні структури, насамперед, струнних європейських квартетів, загалом» [168, с.323], а також архітектоніки кожної частини як його складової» [106, с.69]. При цьому композитори прагнули наповнити ці твори «китайським національним змістом» [106, с.69]. «Ці композиції, – за словами Чжан Цзеї, – базуються на європейських формах, але містять китайські інтонаційні та ритмічні особливості» [106, с.177].

До початку 1930-х рр. ХХ ст. спостерігалась певна перерва у розвитку камерної музики, проте, починаючи з 1930-х – 40-х рр. з'являється «низка шедеврів камерно-ансамблевої інструментальної музики: Скрипкова соната d-moll Сянь Сінхая, написана 1934 року під час навчання у Франції; Струнне тріо та Дует для скрипки та альту Тан Сяоліня, створене під час навчання у США в 1940-их роках; Струнний квартет №1 (1938), Струнний квінтет та фортепіано (1945) Ма Сіцуна; «Нічна сцена» для скрипки та фортепіано (1947) Сань Туна» [106, с.70].

Водночас певна кількість творів у цей період була написана китайськими композиторами не для інструментальних складів європейського зразка, а для ансамблів народних інструментів з опорою на «питомі національні традиції інструментального музикування» [106, с.70]. Серед них Чжан Цзеї виділяє такі п'єси як «Дикий танець золотої змії» (Ні Ер, 1934), «Переслідування місяця різнокольоровими хмарами» (Жень Гуан, 1935), «Щасливе цвітіння і щасливий місяць» (Хуан Іцзюнь, 1935), «Веселий місяць» (Хуан Іцзюнь, 1935) [106, с.70].

Другий етап розвитку, який включає й період Культурної революції (1966—1976 р.р.) Чжан Цзеї називає неоднозначним. «Політика Мао Цзедуна, яка визнана помилковою <...> у 1981 році і по сьогоднішній день, – як вказує автор, – була спрямована на відмову від старої культури та від впливів Заходу» [106, с.71]. «Впродовж окресленого часу, – пише автор, – науковці, вчені діячі мистецтва – музиканти, артисти, художники, переслідувались, їх принижували, фізично знищували. Поряд із гоніннями та тероризуваннями прогресивних митців та вчених, твори яких перестали виконувати, звинувачуючи їх у надмірній європеїзації, відзначаються і позитивні аспекти у розвитку освіти та культури – відкриття низки навчальних закладів різного рівня» [106, с.71].

Попри складні суспільно-політичні умови в цей час розвиток камерно-інструментальних жанрів продовжувався. Серед основних тенденцій цього періоду Чжан Цзеї позначає величезний вплив на еволюцію камерно-інструментальної музики скрипкового та фортепіанного мистецтва «як двох провідних професійних спрямувань у плані музичного виконавства» та композиції [106, с.72]; звернення до китайських народних пісенно-танцювальних зразків; використання європейських інструментів для втілення особливостей китайського фольклору [106, с.72].

«Водночас, – зауважує Чжан Цзеї, – у композиціях митців старшого покоління вже спостерігаються віяння європейської школи: відбувається ускладнення гармонічної мови, поряд із традиційною китайською імпровізаційністю та варіантним принципом розвитку з'являються ознаки поліфонії» [там само].

Найбільш докладно Чжан Цзеї зупиняється на останньому періоді розвитку китайської камерної музики – від 1980-х рр. до сучасності. Автор відмічає новаторські тенденції в цьому жанрі:

1. Поєднання в одній ансамблевій партитурі європейських та традиційних китайських інструментів.

2. Застосування новаторських стильових тенденцій і технік західної музики у поєднанні з традиційними китайськими та електроакустичними чи саморобними інструментами.

3. Імітація звучання китайських традиційних інструментів на європейських інструментах.

4. Створення авторських композицій для традиційних інструментів із переосмисленням фактурного викладу: відхід від унісонного звучання, притаманного китайській традиції в бік розгалуження голосів, нашарування кількох горизонталей, використання головної теми-мелодії з акомпанементом.

4. Заміна комплексів мелодичних виражальних засобів на тембрально-акустичні в камерних композиціях для традиційних китайських інструментів.

5. «Нейтральний ф'южн», вихід за межі культурної ідентичності у створенні музики: створення музики, де поєднуються китайські традиційні та західні інструменти, водночас звучання традиційних інструментів не пов'язується з національною інтонаційністю, не використовуються стилістичні засоби, що чітко позначали б національну приналежність.

6. Адаптація новітніх композиторських технік (серіалізм, алеаторика, сонористика) до китайського способу вираження й сприйняття [106, с. 73–99].

7. Відхід від традиційної китайської ладової організації (розширена тональність, дисонансні співвідношення, поліфонічні структури поліпластовість) [103, с. 178].

Чжан Цзеї також робить висновок про трактування камерного жанру китайськими композиторами, відмінне від його бачення європейськими композиторами. «У західних композиторів, – пише автор, – позиція щодо природи жанру камерної музики, ґрунтується на поглибленому зосередженні на

своїх емоціях, почуттях, тобто це, по суті, музичний жанр, «звернений всередину» [106, с. 107]. Натомість китайські композитори «свідомо використовували камерну музику як “екстравертний” жанр, тобто для вираження явних об’єктів або значень, і ця зміна якраз і відображає різний підхід китайських і західних композиторів до камерної музики» [106, с. 108]. Тому в їх творчості переважають опуси із програмними назвами, що відображають конкретні об’єкти або картини, твори, що «мають назви, пов’язані з конкретними китайськими культурними об’єктами» [106, с. 108]. Зразки жанру, що не мають програмних назв «складають меншість серед китайських камерних творів» [106, с. 108].

Загалом камерній музиці китайських композиторів, як і іншим інструментальним жанрам, що прижилися у Піднебесній, властивий, за формулюванням Чжан Цзеї, «синтез стильових особливостей західноєвропейських композиторських технік із національними прикметами, ясно вираженою музичною китайською ментальністю <...> Стильова палітра включає романтизм, імпресіонізм, експериментаторські раціональні підходи та новаторські техніки, демонструючи діалог між західною й східною культурами» [106, с. 180].

Ще однією важливою жанровою сферою китайської академічної музики ХХ – ХХІ ст., яка стала підґрунтям для формування та функціонування жанру інструментальної транскрипції, є *фортепіанна музика*. Загалом композитори в цій царині здолали шлях, подібний до того, що пройшли митці в інших жанрах китайського академічного музичного мистецтва. Він був так само пов’язаний зі знайомством з інструментом та зразками європейської музики, спробами їх наслідування на початку ХХ ст., далі – з виробленням власного національного стилю протягом наступних десятиліть. Як і інші інструментальні жанри, фортепіанна музика та виконавське мистецтво в Китаї зазнали негативного впливу Культурної революції та досягли значного художнього рівня на сучасному етапі із початком доби «реформ та відкритості» та завдяки творчості композиторів «Нової хвилі».

Як відмічають О. Зав'ялова та А. Душний, «революція (1911) та соціально-політичні зрушення початку століття зробили китайську музику відкритою для іншонаціональних, насамперед європейських впливів. У рушійному поступу мистецтва абсолютно новим, неприродним для китайської культури було освоєння фортепіано та розвиток фортепіанної творчості. Звичайно, що у першій половині століття музика китайських композиторів для фортепіано засновувалась переважно на європейських зразках, що не відповідає національним смакам і переважанням» [33, с.71].

Різні підходи до періодизації китайського фортепіанного мистецтва продемонстровані у працях Бянь Мен [7] та Чжао Юе [108].

Бянь Мен вбачає витoki фортепіанного мистецтва Китаю ще у поодиноких випадках знайомства із клавірною культурою Європи у XVII ст., коли до країни здебільшого разом із християнськими священниками-місіонерами потрапляли такі інструменти як клавикорд або клавійно-духовий орган. Початок розвитку фортепіанної музики у XX ст. авторка пов'язує зі створенням перших композицій для цього інструмента у 1915 р. Новітню історію китайської фортепіанної музики та виконавства дослідниця загалом поділяє на такі етапи: витoki і зародження фортепіанного мистецтва в більш ранні епохи; створення перших державних музичних установ європейського зразка; роки японо-китайської та громадянської війн; розвиток фортепіанної музики у новоствореній Китайській Народній Республіці; період «культурної революції»; нові шляхи розвитку в останні десятиліття XX ст. [7, с. 6–21].

Чжао Юе виокремлює три періоди у розвитку національного фортепіанного мистецтва: «1. 1915 р. – 1950-х, який охарактеризовує кризовий стан культури наприкінці епохи, відсутність будь-якої професійної платформи у сфері музики, що зумовили необхідність кардинального вирішення проблеми вибору шляхів подальшого розвитку. 2. 1950–1970-ті, – межі другого періоду, що визначається іншими установками у творчості естетичними китайських композиторів, що диктуються з 1950-х років владою Нового Китаю. Політика Мао Цзедуна була спрямована на викорінення впливів сучасного західного

мистецтва на культуру Китаю. Досягло апогею в період Культурної революції (1966–1976). 3. 1980–2020-ті роки, третій період, коли політична ідеологія індивідуалізації ніби акумулювали внутрішні творчі резерви китайського музичного мистецтва, яке від початку 1980-х років і дотепер часу переживає етап підйому» [108, с.191 –192].

Детальному розгляду перших оригінальних творів для фортепіано в китайській музиці ХХ ст. присвячено статтю Го Руї. В центрі уваги автора – п'єса Чжао Юаньженя «Маленька китайська ідея» (1917), яка є першим зразком використання традиційного китайського пентатонічного звукоряду у фортепіанній композиції. Поява цього твору, згідно з Го Руї, спонукала дедалі більшу кількість авторів поєднувати у своїх фортепіанних творах західні техніки письма з традиційною китайською музикою, що крок за кроком привело до формування автентичного «китайського стилю» фортепіанного мистецтва [19].

Етапи та особливості становлення китайської фортепіанної музики, зокрема, й в контексті діалогу культур, що є практично незмінним та невід'ємним ракурсом більшості музикознавчих досліджень, розглянуто й в низці англомовних праць.

Так, Лі Хуасінь, вивчаючи національні та культурні чинники, що впливають на розвиток китайської музичної, зокрема, фортепіанної, культури, з акцентом на інтеграції жанрів і форм у міжнародному контексті, встановлює, що формування унікальної системи музичного мислення в Китаї спирається на адаптацію зовнішніх впливів до національної художньої репрезентації та естетики, сформованої під впливом глобального сприйняття [162, с. 123].

Автор вказує на процес діалогу та плідної взаємодії між китайською культурою та європейською академічною музичною традицією [162, с. 124]. За спостереженнями Лі Хуасіня, «як і в європейській музичній культурі, у китайській спостерігається стратифікація (розшарування) епохальної стильової системи на низку підсистем — стильових напрямів, що пов'язано із загальною

тенденцією посилення індивідуального та національного мистецтва у ХХ столітті» [162, с. 124].

Аналізуючи стилеві особливості китайської фортепіанної музики, Лі Хуасінь зазначає, що «романтизм став пріоритетним стилем серед китайських композиторів». Оскільки цей стиль «дозволяв зберегти національну ідентичність, одночасно поступово інтегруючи європейські інструменти у свої композиції. Тяжіння китайських авторів до європейської романтичної естетики та елементів романтичної мови, помітне з ранніх етапів національного фортепіанного мистецтва у 1910-х роках і триває до кінця 1970-х років» [162, с. 126]. Зв'язок романтичної естетики та національних традицій проявляється, на думку автора, у таких рисах як тяжіння до програмності, циклічності та опорі на народнопісенні й народнотанцювальні витоки [там само].

Перші фортепіанні твори китайських композиторів, що відносяться до 1910–1930-х років, серед яких «Марш миру», «Про Чень», «Дитячий марш» «Весільний марш» Чжао Юаньчженя, Ноктюрн ор. 19, «Траурна прелюдія», «Новий танець феї» Сяо Юмея, «Весняний сон на озері», «Спогад» Лі Шухуа, на думку Лі Хуасіня, «фактично є імітацією творів романтичного (частково класичного) стилю» [там само].

Подальший розвиток китайської фортепіанної музики, за Лі Хуасінем, був пов'язаний також із прагненням втілити в ній національні традиції інструментального музикування, зокрема, імпровізаційність. Таким чином, композитори звертаються до фортепіанних жанрів епохи романтизму та виокремлюють «найбільш релевантні можливостям втілення імпровізаційних ідей» [162, с. 126]. Так, згідно з викладенням автора, «серед найпопулярніших у 1930-х та 1940-х роках були такі сюїти: “Китайська сюїта” (1934) Лю Сюеаня; “Весняна подорож” (1945) Дін Шаньде; соната і сонатина — Соната b-moll Ма Сіцуна, Сонатина (1940) Цзян Веньє; варіації — «Варіації на китайську народну тему» (1948) Дін Шаньде» [там само].

Лі Хуасінь також вказує на тенденцію до циклізації, дуже типову для європейської фортепіанної музики (мініатюри) ХІХ ст., яка стала однією із

провідних у китайській фортепіанній музиці «у 1950-х та 1970-х роках (Чу Ванхуа, Хуань Анлунь, Лі Їнхай, Хуань Хувей, Ван Цзяньчжун), коли через політичні установки китайської влади вплив західного мистецтва був майже повністю нівельований» [162, с. 127].

Однак, в китайському фортепіанному мистецтві це пов'язано в більшій мірі із прагненням «уявити світ музичних образів у всьому його різнобар'ї» [162, с. 127], аніж із незавершеністю та втіленням естетики фрагментарності, властивими європейській фортепіанній мініатюрі.

Серед стильових тенденцій, що вплинули на розвиток китайської фортепіанної музики Лі Хуасінь також вказує на авангард, що увійшов у китайську фортепіанну культуру в 1980-х роках і певним чином відобразився у творчості таких композиторів як Чень І, Чжоу Лун, Тань Дунь (Tang Dong), Чень Ціган, Цао Гуанпін, Яо Хенлу, Лян Лей, Чень Сяюнь (Chen Xiaoyun), Гао Пін, що «представляли різноманітні напрями та підходи, що вступали в діалог як із європейськими, так і з китайськими музичними традиціями» [162, с. 127].

Автор згадує звернення до неофольклорних тенденцій у творчості Чень І та Чжоу Луна, заглиблення Чень Цігана у поставангардні явища, опанування композиторами серійної й серіальної техніки, сонорики та алеаторики [162, с. 127].

Дослідник також виокремлює основні типи жанрової образності, до яких зверталися автори китайської фортепіанної музики, що, на його думку, «найкраще відповідали їхнім художньо-образним ідеям, естетиці та способу мислення»: життєрадісні, оптимістичні маршові пісні, енергійні колективні танці, споглядальні пейзажі, часто забарвлені елегійними відтінками (програмні п'єси, буколічні композиції); щирі ліричні пісні, зокрема любовні пісні та колискові; бравурні п'єси, що демонструють силу та спритність (єтюди, токати); прояви композиторської винахідливості та майстерності, що знаходять відображення в інвенціях, фугах та варіаціях [162, с. 127].

Водночас, як зазначає Лі Хуасінь, «у китайській фортепіанній музиці рідко можна зустріти вираження драматичного конфлікту, трагічних образів

або екстремальних психічних станів <...> Навіть у сонатних композиціях тематичний контраст рідко досягає рівня психологічного конфлікту» [162, с. 127].

На завершення автор робить висновок про те, що «однією з головних тенденцій у розвитку китайської фортепіанної музики є експансія та деталізація європейської романтичної жанрової системи, яка набуває нового тлумачення в межах китайської музичної культури. Початково китайські композитори опанували обмежену кількість фортепіанних жанрів європейської професійної музики, зокрема прелюдії, варіації (часто на народні теми), програмні п'єси та сюїти мініатюр» [там само].

«З плином часу, зазначає дослідник, – коло жанрів, що вбирають “інородний” матеріал, суттєво розширилося, привівши до більшої різноманітності. <...> Ці циклічні жанри уможливили репрезентацію національної ментальності на новому рівні. Кожна з цих технік відображає особливості національної музичної традиції Китаю та знаменує собою відмінне від європейського філософське осмислення дійсності» [162, с. 127].

Лі Цзя та Є Хочун, досліджуючи «китайський стиль» у фортепіанній музиці та феномен «китайськості» також виокремлюють етапи формування національного фортепіанного мистецтва. Згідно з авторами, це початковий період розвитку (1915 – 1949, засвоєння європейської теорії композиції та привнесення перших національних елементів), новий період розвитку (1949 – 1966, етап стабільного розвитку фортепіанного виконавства та появи великої кількості нових творів, формування «сильного національного стилю» шляхом активного залучення фольклорних джерел), складний період розвитку, пов'язаний із Культурною революцією (1966 – 1976, десятиліття стагнації національного фортепіанного мистецтва та спроб його збереження через служіння політиці), період всебічного розвитку (з 1976 року до теперішнього часу, впровадження сучасних західних композиторських технік, зокрема, серіалізму, поява специфічних рішень у сфері ритму, часової організації та тембру) [163, с. 1414 –1415]. Автори роблять висновок про те, що

«композитори різних періодів свідомо досліджували та впроваджували на практиці поєднання західних композиторських технік і китайської музичної традиції, приділяючи при цьому особливу увагу художній образності та змістовному наповненню китайської культури у своїх фортепіанних творах». Дослідники представляють «китайськість» та формування «китайського стилю» як магістральну лінію розвитку національного фортепіанного мистецтва протягом всього ХХ ст. [163, с. 1410].

У статті Чень Лінь та Чжан Цюня так само досліджується фортепіанна музика «китайського стилю» («Chinese-styled Piano Music») та її історичний розвиток. Автори виокремлюють такі ознаки національного стилю у фортепіанній музиці як імітація тембрів народних інструментів, інтеграція національного пентатонічного ладу та елементів традиційного мелосу, послаблення гармонічної функціональності, властивій європейській музиці, ладова змінність, залучення ритмічних характеристик традиційного фольклору, застосування мелізматика, властивої традиційним китайським інструментам та варіаційного розвитку мелодики, модернізація традиційних народних пісень, що полягає у їх використанні як тематизму фортепіанних п'єс. Дослідники також пропонують власну хронологію розвитку фортепіанної творчості китайських композиторів, де виділяють початковий етап (1910–1929), стадію зародження китайської фортепіанної музики (1929–1949), період розквіту (піднесення) художньої культури (1949–1966), перехідний період (мається на увазі Культурна революція), період багатовекторності (диверсифікації) – сучасний етап, що почався після закінчення Культурної революції та характеризується, за формулюванням авторів, стильовим плюралізмом, який дозволяє яскраво висвітлювати китайські елементи та етнокультурні маркери серед розмаїття інших засобів виразності [165].

Ле Кан також розглядає етапи формування китайської фортепіанної музики, виокремлюючи такі хронологічні відтинки як період до заснування Китайської Народної Республіки (від епохи династії Цін до 1949 року), період Нового Китаю (1949–1966 роки), період «Культурної революції» (1966–1976

роки), постреволуційний період (від 1976 року до теперішнього часу). На відміну від більшості авторів, що розглядають лише оригінальні твори для фортепіано, автор приділяє увагу також транскрипціям, (фортепіанним аранжуванням в авторській термінології), пов'язуючи їх масову появу із негативним впливом політики комуністичної партії часів Культурної революції. Автор робить висновок про те, що «як для країни з більш ніж п'ятитисячолітньою історією, літопис фортепіанної музики Китаю є відносно коротким і значною мірою залежним від політичних феноменів. Музична творчість стримувалася політичним тиском і згодом дістала свободу завдяки політиці відкритості. Після багатьох років пошуків китайські композитори нарешті перейшли від простого імітування західної музичної мови та створення фольклорних обробок. Сьогодні вони віднайшли власний шлях побудови оригінальних композицій, використовуючи західні техніки письма у поєднанні з китайськими народними мелодіями та ритмами. Таким чином вони створюють автентичні китайські фортепіанні твори, які виражають красу національної музики від давнини до сьогодення, зберігаючи при цьому культурну спадщину через мистецтво звуків. Хоча наразі не існує єдиного унікального стилю чи вектора розвитку, це зрушення вже відкрило двері для майбутньої композиторської творчості в Китаї» [160, с. 25].

Періодизація китайського фортепіанного мистецтва, аналогічна наведеній вище міститься й в статті Цю Сюань та Лю Юнлянь. Автори сфокусувалися на трансформації у розвитку китайської фортепіанної культури в модерну епоху, аналізі етапів піднесення фортепіанного мистецтва, інноваційного розвитку та експериментальних пошуків, пройдених на ранніх стадіях еволюції китайської фортепіанної культури, в центрі дослідницької уваги також специфіка репрезентації народних пісень у традиційній етнічній культурі та процеси інтеграції фортепіанного виконавства та фольклорного мелосу. У статті також згадано фортепіанні аранжування часів Культурної революції у доволі негативному контексті [175].

Проблему втілення національних фольклорних елементів також вивчає Сюнь Ї, вказуючи на етноцентричний аспект розвитку фортепіанної музики китайських композиторів. Дослідник відзначає вплив на композиторську творчість регіональних музичних традицій та інструментальних особливостей, наводячи приклади втілення композиторами музичного фольклору різних етнічних меншин: північних і південних ханьців, монголів, таджиків, уйгурів, чжуанів, корейців та інших національностей. Серед творів, що відображають традиції «північних» ханьців (провінції Хебей, Шаньсі, Хейлунцзян) автор називає варіації на теми шеньбейських народних пісень «Сині квіти» («Лан Хуахуа») (1953) Ван Лісана, цикл фортепіанних мініатюр на теми дев'яти народних пісень провінції Шаньсі (1962) Ян Ліцина, п'єси «Річка Люян» (1972) та ін. [87, с.329]. Прикладами «південного» стилю (провінції Гуандун, Юньнань, Фуцзянь), що «характеризується вишуканістю, тонким образно-поетичним змістом та різноманітністю темброво-інструментальних характеристик» є «Дума про весну», «Метелики, що вдвох летять», «Грім у засушливу погоду», «Осінній місяць відбивається в спокійному озері» (1973) Чень Пейсюаня, сюїта «П'ять юньнанських народних пісень» та п'єса «Біг кольорових хмар за місяцем» Ван Цзяньчжона, п'єса «Гра з метеликами під час збирання чаю» Лю Фуана та інші твори [87, с.330]. Також автор згадує композиторів, що зверталися до корейського фольклору («Музика для бенкету» Цюань Цзіхао, 1987), північно-західної провінції Синьцзян («Веселий Дапу» Юй Цзінцзюня, 1980, «Таджицький фантастичний танцювальний напів», 2001 Ма Сунміня, його ж прелюдія «Сніжна гора Памир», 1992, фортепіанна сюїта Чжоу Синьхуа «Звуки і картини Памира: ніч, танці, гори», 2004) тощо [87, с.330].

Ладові особливості китайської фортепіанної музики, прийоми узгодження національної ладової системи та класичної європейської гармонії розглянуто в статті О. Єременко [31].

Грунтовні дослідження фортепіанної музики Китаю міститься в дисертаціях Бай Є [1] та Лу Цзе [53, 54].

Бай Є розглядає інтеграційні процеси в китайському фортепіанному мистецтві. Як матеріал для студій в даному контексті дослідник обирає творчість п'яти композиторів китайського походження, що перебувають як в Китаї так і за його межами: Ван Лісаня, Чу Ванхуа, Чен Ціганга, Чен І, Олексини Луї [1, с. 4]. Автор вивчає взаємопроникнення в їх фортепіанних творах національних музичних традицій і музичного досвіду Європи, Канади, Америки та Австралії.

Автор виокремлює декілька історичних етапів інтеграційних процесів у китайській фортепіанній музиці: перший етап (перша половина ХХ ст., 1910–20-ті рр.) включає такі основні віхи: «наслідування закордонним технікам та формам», другий етап – перші серйозні досягнення (1930-і–1940-і роки): освоєння поліфонії, сонати, варіацій, період кількісного та якісного зростання (1940-і –1950-і роки): формування дитячого репертуару; другий етап (з 1960-х років і до теперішнього часу. В цьому періоді дослідник виокремлює такі віхи як «Великий стрибок» і Культурна революція (1960-1970-і роки) та Осягнення основних прийомів сучасної західної музики (1980–1990 -і роки): народження масштабних творів, переосмислення західних композиційних підходів (2000-і роки): використання атональності і додекафонії [1, с. 8 –10]. Автор у своєму дослідженні також приділяє увагу фортепіанним аранжуванням, що, зокрема, відіграли, на його думку, значну формуванню національного стилю у першій половині ХХ ст.

Лу Цзе глибоко досліджує програмність в китайській фортепіанній музиці через категорії концепту і концептосфери. Під останньою автор розуміє «узагальнений концентрат (чи узагальнюючу сутність) кожної національної культури, ядро, яке лежить в основі культурної традиції» [53, с. 28].

В дисертації запропонований «аналіз програмних фортепіанних творів китайських композиторів ХХ ст. з позиції втілення в них питомих концептів національної традиції мав на меті передусім окреслити специфіку духовно мистецьких цінностей Піднебесної, яка безумовно визначає зміст і символічні підтексти згаданих творів» [53, с. 164]. Як зазначає дослідник, «вельми

показовим в цьому сенсі стає принципово відмінне образно змістовне навантаження таких тематичних груп програмності і відповідних до них засобів музичного виразу як звукозображальність, імітація голосів природи; обрядовість і звичаєвість як основа програмної тематики» [53, с. 165]. Основна відмінність програмності у китайській музиці полягає у «глибокому синкретизмі» китайського художнього мислення, що виражається «у традиційній єдності живопису, поезії, каліграфії» [53, с. 165].

Лу Цзе виокремлює такі концептосфери фортепіанних програмних жанрів як концептосфера природи (наголошуючи на її зв'язку з національною поезією), концептосфера обряду – глибинного ментального коду традиції з його дидактичною складовою, міфологічну концептосферу як відображення національного світобачення [53].

Зауважимо, що оскільки транскрипція в китайській музиці також належить до сфери програмного інструменталізму, її осмислення з позицій концептуального підходу може стати ще одним плідним напрямом дослідження.

Останньою сферою китайського інструменталізму, що створює ґрунт для функціонування жанру транскрипції є *традиційна музика* у тому вигляді, якого вона набула протягом ХХ ст. Ця початково доволі закрита та консервативна жанрова сфера не тільки зберігає багатомістові традиції (документування яких у новітні часи полегшилося завдяки аудіо- та відеозапису), але й зазнає трансформацій, пов'язаних із суспільно-політичними та ідеологічними змінами, процесами кроскультурної взаємодії та глобалізації так само, як і академічна музика.

До початку ХХ ст., як вже було викладено раніше, розвинулось три основних типи традиційної інструментальної музики: оркестрова, сольна та камерна.

Також дослідники виокремлюють типи традиційної музики за умовами соціального побутування як от придворна музика та народна традиційна музика [24].

Чжан Цзеї вирізняє китайську народну музику та китайську народну камерну музику. Перша, згідно з формулюванням автора, не має чіткого структурування, «носить імпровізаційний характер, не висуває високих вимог до професійної майстерності виконавців» [106, с. 49]. Чжан Цзеї також зазначає, що на початку ХХ ст. народна камерна музика набула більшої популярності, ніж типи музикування, що вели своє походження від придворних ансамблів, такі як «домашня музика», музика «шовку і бамбуку» та «сидячої частини Каббукі» [106, с. 55]. За Чжан Цзеї, в цей час розвиваються нові форми ансамблевої музики: «кантонська музика» та «цзяньанський шовк і бамбук». В цей час в народній камерній музиці значно більша увага починає приділятися індивідуальній виконавській майстерності та злагодженості ансамблевого звучання, що підносить її на новий рівень [там само].

Автор також виокремлює регіональні різновиди традиційної ансамблевої музики, що певним чином збереглися й до сьогодні: ханьську музику; «ансамблі гонгів та барабанів» (одна з найдавніших форм ансамблевої музики), під цим терміном також розуміють ансамблі духових та ударних інструментів; музику Цзяньнань Січжу, також її називають музикою «шовку і бамбука» згідно з типами інструментів (струнні з шовковими струнами та бамбукові флейти), Кантонську музику, струнні твори Чаочжоу тощо [106, с.56 –58].

Основні риси традиційної камерної музики виявлено в статті Лю Шенбо [170]. Автор обирає для дослідження найбільш поширені та репрезентативні інструменти (*гуцінь, піну, дізі, сяо*), ансамблі (*січжу* – ансамбль «шовкових і бамбукових інструментів») та твори («Проточна вода» (*Люшуй*), «Три варіації на тему квітучої сливи» (*Мейхуа саньнун*), «Мелодія веселки та пір'яні шати» (*Нішан юї цю*) та «Шість варіацій Цзунхуа» (*Цзунхуа Любань*) та зазначає, що обрав для розгляду зразки, які мають сталу традиційну лінію передачі (трансмисії) і не належать до сучасних аранжувань чи реконструйованих версій [159, с.740].

Лю Шенбо виводить такі характеристики автентичної камерної музики як опора на мелодію як головний виразовий засіб, вільний ритм і гнучкі ритмічні

моделі, чергування гетерофонної поліфонії та унісонного виконання, застосування структур заклик-відповідь, вираження естетики *веньжень* (естетика літераторів), що пов'язана із певним відношенням до тембру, що інтегрує, за виразом автора, «матеріальне (насичене) та уявне (порожнє)» [170, с.739]. Тут мається на увазі музикознавче трактування традиційного концепту китайської філософії *сюй-ші* (порожнеча і заповненість). В тембральній палітрі інструментальної музики ця ідея виражається у протиставленні чітко виражених звуків-тонів (натиснутих струн) та «порожніх» звуків (шум ковзання пальця по струні, затихання, обертони). За Лю Шенбо, в традиційній камерній музиці «особливе значення надається безперервності дихання, витонченості тембру, природним паузам між фразами та загальному відчуттю гармонійної краси, що яскраво контрастує із західною камерною музикою, центрованою на гармонії, і формує музичну структуру та художній дух із чітко вираженими східними характеристиками» [170, с.739].

Зміни, яких зазнала традиційна інструментальна музика протягом ХХ ст. відображено у низці наукових праць. В цих трансформаційних процесах дослідники виокремлюють такі тенденції як розширення інструментарію та удосконалення конструкції традиційних інструментів за зразками європейських, розширення їх технічних можливостей, академізація народного виконавства (розвиток закладів, де готують професійних виконавців на традиційних інструментах), поява оригінальних композицій для традиційних інструментів, створених китайськими композиторами, як сольних, так і ансамблевих, нарешті, модернізація оркестру традиційних інструментів за зразком західного симфонічного, поява такого явища як «сучасний китайський оркестр» (*“Modern Chinese Orchestra”* в англійській термінології).

Наприклад, Лю Чінчі згадує про реставрацію та вдосконалення 164-х традиційних інструментів силами Чжен Цзіньвєня та музичного товариства «Датун юехуей» («Велика гармонія»), що мала місце у 1930-х рр.; розширення регістру і посилення гучності китайських інструментів та їх налаштування відповідно до дванадцятитонової рівномірно темперованої системи та

налаштування, покращення їх виробництва та стандартизації строю, здійснені у той самий період Оркестром національної музики Центральної радіостанції в Нанкіні, впровадження хроматичних щаблів на таких інструментах як янцінь та піпа (у тому ж колективі вже в 1940-ві рр.); проєкт Оркестру національної музики Центрального народного мовлення в Пекіні з модернізації цитри *чжен* (*гучжен*): удосконалення механічних функцій інструмента для прискорення модуляції (зміни строю під час гри), а також збільшення кількості струн із 16 до 18 або 2 тощо [168, с. 337 –338].

В контексті розширення виконавських (технічних та виражальних) можливостей китайських інструментів дослідник відмічає діяльність Лю Тяньхуа, видатного виконавця на *ерху*, який адаптував для цього інструменту деякі технічні прийоми гри на скрипці, а також удосконалив його регістр, гучність, якість звуку, аплікатуру та техніку ведення смичка, внаслідок чого *ерху*, що раніше використовувався для акомпанементу в театральних творах став в один ряд із гуціням та піпою, перетворившись на повноцінний сольний інструмент [168, с. 337 –338].

Із діяльністю цього музиканта частково пов'язаний і процес академізації традиційного виконавства, оскільки він, за Лю Чінчі, створив навчальний репертуар для *ерху* – сольні п'єси та вправи [там само].

У зв'язку з процесом модернізації оркестру традиційних китайських інструментів за західним зразком автор згадує масштабні реформи щодо музичних інструментів, що були розпочаті Оркестром національної музики Центрального радіо в Пекіні починаючи з 1954 р. Вони полягали у впровадженні обов'язкового використання дванадцятитонової рівномірної темперції, їх результатом стало також розширення сімейства *ерху*: поява таких інструментів як *чжунху* (альт), *даху* (тенор/баритон) та *діху* (бас) для формування єдиної «родини *ерху*», а також конструювання інструмента *теху* (національного аналога віолончелі) та розширення сімейства *жуань*: введення різновидів *чжунжуань* (альт), *дажуань* (бас) та *діжуань* (контрабас);

об'єднання сопранових, альтових і басових різновидів великих і малих музичних інструментів одного сімейства у групи [там само].

Історичний розвиток та особливості оркестру традиційних китайських інструментів сучасного типу (“*Modern Chinese Orchestra*”) висвітлено в роботі Ван Ченьвея, Чоу Цзюньї та Семюеля Вонга, присвяченій практичним засадам складання партитур для традиційних інструментів.

Автори пов'язують його початок із заснуванням низки колективів у 1952–53 рр. як от Шанхайський китайський оркестр, Китайський національний етнічний ансамбль пісні і танцю, Китайський оркестр народних інструментів Центрального радіо та появою пізніше інших професійних оркестрів таких як Авангардний ансамбль пісні і танцю китайського оркестру військового округу Цзінань у 1956 році, а також Китайський національний традиційний оркестр у 1960 році [139, с.31].

Автори також описують нововведення, пов'язані з розширенням інструментарію, уніфікацією строю, розподілом інструментів по групах, появу альтових та басових модифікацій традиційних інструментів за європейським зразком та виокремлюють риси, які відрізняють реформований ансамбль/оркестр від традиційного. 1. Модерний ансамбль мав чотири секції: духові, ударні, щипкові струнні та смичкові струнні. Традиційні ансамблі, з іншого боку, не ділили інструментарій чітко на секції та не мали інструментів, що охоплювали сопрановий, альтовий, теноровий та басовий регістри. 2. Музика, яка була написана для китайського оркестру, відповідала західним концепціям гармонії, контрапункту, нотації та композиційної теорії. 3. Музиканти читали ноти (партитури) замість імпровізації та навчання через усну передачу. 4. Потрібна була присутність диригента, на відміну від традиційного китайського ансамблю. 5. П'єси записувалися в *jianpu* (цифровій нотації) або західній п'ятилінійній нотації, з точно вказаними орнаментикою (мелізмами) та динамікою. Музичні терміни італійською мовою також використовувалися в китайських оркестрових п'єсах. 6. Використовувалися повні партитури та оркестрові голоси (партії) [139, с. 33–34].

Автори так само відмічають повну зупинку діяльності традиційних оркестрів під час Культурної революції та її поступове відродження після її закінчення [139, с. 34–36].

У наведеному джерелі також згадується про академізацію традиційного музикування, діяльність відповідних кафедр у провідних консерваторіях Китаю, впровадження західних методик навчання гри на інструментах, що сформувало нові виконавські цінності: швидкість, чистоту артикуляції, точність інтонування, якість тону та загальну віртуозність [139, с. 36].

У цитованій роботі наведено також відомості щодо діяльності композиторів «Нової хвилі», які почали створювати оригінальні опуси для традиційного оркестру із застосуванням як національних елементів музичної мови, так і сучасних західних технік письма, втілюючи ідею інтегрування китайської музики у світовий простір [139, с. 34–37].

Нарешті, робота містить відомості про будову сучасного оркестру. Автори відзначають, що починаючи з кінця 1980-х років, інструментування різних китайських оркестрів було уніфіковано, а розбіжності між колективами зведені до мінімуму. Сучасний склад базується на чотирьох секціях, кожна з яких (окрім ударних) повністю укомплектована за регістровим принципом від сопрано до басу, що дозволяє їм функціонувати як автономні ансамблі. До секції духових відносяться *ді* (діцзи) бамбукова флейта, *шен* — губний орган (сопрано, альт, тенор, бас), *сона* — язичковий духовий інструмент / шалмей (сопрано, альт, тенор, бас), *гуань* (гуаньцзи) — циліндрична тростинна дудка (сопрано, альт, бас, контрабас). Секція ударних представлена традиційними інструментами: *ту* (різноманітні барабани), *бо* (тарілки), *ло* (гонги), *муюй* (дерев'яні коробочки) та ударними західного симфонічного оркестру. До групи щипкових струнних входять *люцінь* (грушоподібна мандоліна), *піпа*, *янцінь* (цимбали), *чжунруань* (тенорова лютня), *даруань* (басова лютня), *чжен* (21-струнна цитра) та *саньсянь* (3-струнна лютня, зустрічається рідше), і група струнно-смичкових інструментів включає *таоху* (високу скрипку), *ерху* (скрипка), *чжунху* (альтову скрипку) і басові струнні: *теху* та *діїнь-теху*. Останні

в практиці багатьох оркестрів часто замінюються на віолончелі та контрабаси [139, с. 37–38].

Щодо сучасного китайського оркестру автори зазначають, що він як великомасштабний інституціоналізований жанр фактично витіснив або замінив собою традиційні форми побутового народного музикування у багатьох громадах, ставши головним символом національної музики та інструментом культурної дипломатії й за межами Китаю. У Тайвані, Сінгапурі та Гонконзі цей жанр існує без комуністичного ідеологічного контексту, але функціонує як найважливіший носій китайської культури, що об'єднує людей із китайським корінням по всьому світу поза межами політики [139, с. 39].

Розвиток транскрипції та споріднених жанрів безпосередньо пов'язаний з еволюцією традиційних ансамблів та формуванням китайських оркестрів сучасного типу, оскільки нові колективи потребували відповідного репертуару. Це стало стимулом для появи нових аранжувань традиційних творів для модернізованих інструментів, мішаних складів, що включають китайські та західні інструменти, обумовило створення нових тембрових мікстів в композиціях цього жанру, призвело до переосмислення традиційної спадщини та втілення нових стильових рис, запозичених із західної музики, що також є частиною культурного діалогу.

2.3. Жанр транскрипції в китайському інструментальному мистецтві XX ст.

Попри існування на сьогоднішній день великої кількості наукових праць, присвячених китайській інструментальній музиці, частка досліджень, в яких розглянуто саме жанр транскрипції є значно меншою.

Окремі згадки про аранжування традиційних творів знаходимо в роботах, присвячених загальному розвитку китайської музичної культури в XX ст. Так, Лю Чінчі в контексті розгляду творчої діяльності Не Ер, одного з композиторів першої половини XX ст., говорить про заснований ним китайський оркестр

«Байдай» та виконані митцем аранжування багатьох зразків народної музики для цього колективу. Автор вказує на певні обмеження в інструментарії того часу, через що ці аранжування «зараз можуть здаватися досить слабкими» розмірковує щодо доцільності переробок у оркестровці творів, здійснених під час видання повного зібрання опусів композитора. «Для оркестрових творів, – пише автор, – інструментування є органічним складником цілого, і щойно його змінюють — це вже не є твором цього композитора. Щиро кажучи, у цьому випадку, якщо автором мелодії до “Цуйху чуньсяо”(Весняний світанок на Смарагдовому озері) був Не Е, але її оркестровку здійснив Лю Веньцзін, і якщо інструментовка для “Цзіньше куанву” (*Шалений танець золотої змії*) належить Гу Гуаньженю, а для “Шаньго ціньюй” (*Гірські закохані*) — Цінь Пенчжану, це просто спантеличує слухача: чому Не Е не зробив оркестровку сам, а доручив це комусь іншому?» [168, с.159]. Лю Чінчі також згадує жанр транскрипції в контексті характеристики творчості Цзяна Веньє, зауважуючи, що «жоден із китайських композиторів двадцятого століття не може зрівнятися з Цзяном за тим внеском, який він зробив в обробку та використання традиційної народної музики, за його досягненнями у цій царині та за його впливом» [168, с.237].

Аранжування для ансамблів та оркестрів традиційних інструментів побіжно згадуються й в історичному нарисі, присвяченому формуванню «сучасного китайського оркестру». Ван Ченьвей, Чоу Цзюньї та Семюель Вонг зазначають, що на початковому етапі формування «сучасному китайському оркестру бракувало музичних творів <...> П’єси, які виконувалися в той час, включали твори, які були переаранжовані з традиційних народних ансамблів для оркестру, а також нові композиції. Ранні твори для китайського оркестру включали аранжування народної музики, такі як кантонська <...> («Грім у посуху»), та оригінальні композиції, такі як <...> («Пісня рибалок Східного моря»). Відомі китайські твори для симфонічного оркестру також були адаптовані для китайського оркестру, наприклад, адаптація Пен Сювеня <...> твору <...> «Танець народу Яо»), створеного Лю Тешанем <...> та Мао Юанем

<...> Крім того, музикантів відправляли в різні куточки Китаю для збору народної музики, яка мала бути переаранжована для виконання оркестром» [139, с. 33].

Цуй Їнфай у роботі, так само присвяченій історії китайського оркестру, наводить приклади репертуару, виконуваного у 1940-х рр., і згадує крім аранжувань традиційного репертуару «п'єси, перекладені (транскрибовані) з класичного інструментального репертуару» [184, с. 24].

В наведених роботах, однак, не міститься детального опису цих композицій.

Серед інших праць, присвячених транскрипціям для ансамблю традиційних інструментів – стаття Пан Хонга, де розглянуто квінтет Бао Юанькая (2001) «Три варіації на тему цвіту сливи», який є «адаптацією однойменної п'єси», призначеної для сольного гуциня, для гуциня та європейського струнного квартету із застосуванням західних гармонічних та поліфонічних засобів та збереженням оригінальної мелодики гуциня [66].

Також Цзя Сяогуан вивчає різні інструментальні версії цього ж традиційного твору, що виникали в різні історичні періоди (для флейти та ансамблю чжен, для ансамблю *цїнь* і *сяо*, що пізніше трансформувалася у варіант для флейти і фортепіано, сольний варіант для гуциня) та культурний контекст їх побутування [98].

Слід також зазначити, що на сьогодні в китайському музикознавстві немає єдиної чітко визначеної термінології, завдяки якій розрізняються похідні жанри (на відміну від розгалуженої системи європейського та українського музикознавства). До певного часу в китайській мові для позначення обробок, аранжувань та транскрипцій використовувався один термін – *гай біань цюй* (від «гай біань» – «трансформувати», «цюй» – твір) [123, с. 103]. Також у музикознавчих працях, що вже цитувалися, та будуть наведені нижче, для позначення творів на основі запозиченого матеріалу часто використовується термін «адаптація» як стосовно аранжувань народних мелодій (нерідко терміни «аранжування» і «адаптація» застосовуються в межах однієї роботи як

взаємозамінні), так і по відношенню до фортепіанних, симфонічних або концертних опусів великої форми, що використовують істотно перероблений матеріал інших академічних інструментальних творів або театральних вистав (ідеться й про Фортепіанний концерт «Жовта Ріка», створений на основі однойменної кантати, та ще про низку фортепіанних, квартетних, симфонічних опусів, що з'явилися під час Культурної революції в результаті переробки оперних, балетних та інших першоджерел, що детальніше буде розкрито далі).

Одна з перших спроб диференціації цього визначення належить Міу Тяньжую: він називає простим аранжуванням «трансформацію твору для інших інструментів, в інших формах та стилях». Вільне аранжування, за визначенням автора, є таким, де «використана оригінальна тема твору, але змінена гармонія, фактура, форма, стиль». [17, с. 19].

Згодом Дей Бейшен запропонував більш розгорнуту класифікацію жанрів фортепіанної музики, заснованих на запозиченому тематизмі, виокремлюючи три жанрові різновиди за критерієм способу опрацювання матеріалу. 1. Аранжування традиційних інструментальних та вокальних зразків, що автор визначає як «перетворення одноголосної мелодії на “багатофактурний виклад”», де основним завданням композитора автор вважає збереження початкового абрису мелодії [23, с. 19]. 2. Обробки, де оригінальна мелодія добре прослуховується та легко впізнається, але при її опрацюванні композиторами застосовуються сучасні техніки письма, не тільки у гармонізації та фактурному оформленні оригіналу, але й при варіюванні самої мелодичної горизонталі, задачею композитора, на думку автора, є «зробити з улюбленої і дуже відомої вокальної пісні сольний інструментальний або оркестровий твір, якого слухачам хотілося б постійно слухати і зберегти цю популярність для наступних поколінь» [23, с. 22]. 3. Транскрипції – сольні твори, які при поверхневому погляді здаються такими, що втратили зв'язок з оригіналом, але при цьому, за словами автора, їх популярність не зменшується, оскільки «в них дуже безпосередньо зберігається ставлення композитора до музичних традицій.

У таких творах фундаментальні основи традиційної музики збережені в значно ширшому значенні» [23, с. 28].

Автор так само, як і багато інших, розглядає жанр композиторську роботу із запозиченим матеріалом з позицій збереження національних традицій і водночас їх розвитку, досягнення митцями асиміляції, злиття традицій та засад сучасної музичної мови [23, с. 42–47].

На сьогодні найбільш повно відображеним у музикознавчих дослідженнях є жанровий тип фортепіанної транскрипції. Протягом всього ХХ ст. китайськими композиторами була створена значна кількість аранжувань народних пісень та традиційних інструментальних творів. Художні й виконавські особливості однієї з таких обробок, «Осінній місяць над тихим озером» Чень Пейсюня, розглянуто в статтях Ван Цюня. Автор аналізує формотворчі, ладові та фактурні особливості мініатюри в контексті формування національного фортепіанного стилю. Ван Цюнь вказує, що композитор зберігає форму та провідну мелодичну лінію оригіналу незмінними, при цьому, оскільки цей зразок кантонської музики у різний час виконувався різними традиційними інструментами та ансамблями, особливості їх звучання передаються в аранжуванні різними вже суто фортепіанними фактурними засобами (наприклад, глісандо гаоху (смичковий інструмент) – за допомогою арпеджованих акордів, прийоми гри на янціні (китайські цимбали) – через тремоло, специфічне «шкрябаюче» глісандо гучжена по кільком струнам – за допомогою стрімких пасажів 64-ми тривалостями, вібрато на дунсяо – через трелі тощо), Серед специфічних прийомів, що імітують особливості гри на гаоху автор також називає різноманітну орнаментику, зокрема, форшлаги та аподжіатури [11, 12].

Аналогічні спостереження щодо цього твору викладає також Пен Цзідзю [67], що також розглядає його стильові та виконавські особливості.

В подібному контексті Се Сінчунь та Цзян Вей розглядають обробку «Три варіації на тему цвіту сливи» Ван Цзяньчжуна, вказуючи на імітацію гри обертонами на гуцині за допомогою багатошарової фактури із гармонічними

фігураціями та органним пунктом в басу. Серед інших особливостей традиційної китайської музики, втіленої фортепіанними засобами, автори називають синкопований ритм та *tempo rubato*. Науковці також вважають створення фортепіанних обробок традиційної музики засобом творчої трансформації та інноваційного розвитку традиційної культури Китаю [77].

Ян Хуей у розвідці, присвяченій цьому ж твору, висловлює подібні спостереження щодо імітації фортепіано стилю гри на гуцині, але також додає більше відомостей про оригінал та про філософсько-естетичні підвалини інтерпретації твору, що ґрунтуються на конфуціанських ідеях поміркованості та миру, м'якості та доброти, а також даоській ідеї слідування природі [116].

Так само з позицій втілення національного колориту та передачі особливостей звучання оригіналу розглянуто фортепіанні аранжування (адаптації) у працях Ян Дунджу [115], Лі Цзінь та Цай Пін Хена [164].

Лі Хуасінь в межах загального огляду історичного розвитку фортепіанної музики в Китаї відмічає «вагомий розвиток жанру обробки (аранжування) серед китайських композиторів виникає на основі їхньої проєкції на народнопісенне мистецтво» зауважує, що «створені композиторами обробки могли відрізнитися від оригінальних творів, наприклад, за структурними або жанровими параметрами. Проте обов'язковою умовою для фортепіанних аранжувань було оновлення художньої форми, зокрема її метроритмічного аспекту, на основі вихідних характерних рис твору. Жанр обробки в Китаї піднявся на безпрецедентно високий художній рівень, що передбачає не лише опрацювання загальновідомих мелодій, а й, перш за все, творче засвоєння традицій національного музичного фольклору. Це збагачує виражальний потенціал фортепіано, його фактуру та звукову палітру» [162, с. 128].

Сюнь Ї також підкреслює те, що аранжування, обробки та транскрипції вокального й інструментального фольклору посіли домінуючу позицію в еволюції китайської фортепіанної музики. На думку автора, цей жанр досяг високого художнього рівня, що передбачає не просто копіювання мелодичного матеріалу, а глибоке творче переосмислення фольклору та його синтез із

європейською виконавською технікою і природою фортепіанного звучання. За словами автора, «деякі аранжування ставали складними творами мистецтва, які вимагали від виконавця не лише вправності у техніці гри, а й глибокого розуміння культурного контексту та художньої мети оригінальних мелодій» [87, с.329]. Композитори, за Сюнь Ї, передавали національний колорит також за допомогою характерних ритмів, модальностей (ладів) та специфічної артикуляції [там само].

У контексті формування національного фортепіанного стилю жанр транскрипції розглядає і Бай Є. Автор підкреслює, що «у перших фортепіанних аранжуваннях (Чжао Юаньжень, Лі Жуншою, Ксяо Юмей) почали формуватися специфічні риси, що визначають національну приналежність китайського професійного піаністичного мистецтва» [1, с.8].

Сун Мейсюань розглядає особливості взаємодії жанрової та виконавської стилістики в китайських фортепіанних творах та звертається до питання виконавського втілення їх жанрово-типологічних ознак, таких як зв'язки з фольклором, традиційною інструментальною музикою, театральним мистецтвом, що представлені «на рівні жанрово стилістичних, мелодико-ритмічних, ладо-гармонічних та виконавських засобів» [84, с. 2].

В дослідженні також частково зачіпається жанр фортепіанної транскрипції, представлений такими зразками як «Дудка і барабан на заході сонця» Лі Інхая, «Цвітіння абрикоси Муме» Ван Цзянчжуна та ін. [84, с. 4].

В дещо іншому ракурсі – з точки зору проблеми функціонування фортепіанного і загалом академічного інструментального мистецтва в тоталітарному суспільстві (під час Культурної революції) жанр транскрипції розглядають Лю Чінчі, Лі Цзя та Є Хечжун та Ле Кан. Лю Чінчі згадує його у зв'язку з критичною оцінкою «зразкових революційних вистав, зауважуючи, що «якби Культурна революція тривала ще довше, безсумнівно з'явилося б набагато більше подібних «трансплантацій» (переробок), оскільки революційні модернізовані опери можна було переписувати як революційні сучасні балети або революційні симфонії, і навпаки. На той час уже існували фортепіанні

версії Пекінської опери, а також широке розмаїття концертів та симфоній». В цьому контексті автор згадує й Фортепіанний концерт «Жовта ріка» й Симфонічну сюїту «Баймаонюй» («Сивоволоса дівчина»), яка була адаптована Центральним філармонічним оркестром на основі балетної версії цієї історії, а безпосереднім автором композиції (аранжування) став Цюй Вей [168, с.451, 460].

Лі Цзя та Є Хечжун позначають похідні жанри як провідний напрям композиторської творчості у вказаний період у зв'язку з ідеологізацією мистецтва та його адаптацією до вимог політичного служіння. Ключового значення набуло створення фортепіанних обробок і транскрипцій на основі традиційного фольклору та «революційних зразкових вистав» (*yangbanxi*), серед яких автори називають Фортепіанний супровід до опери «Червоний ліхтар» (адаптація Ін Ченцзуна) започаткував синтез фортепіанної музики з художніми особливостями Пекінської опери, «червоні» транскрипції: фортепіанну версію балету «Сивоволоса дівчина» (Ян Ліцін, 1968), фортепіанний концерт «Хуанхе» («Жовта Ріка», Ін Ченцзуна, 1969), супровід до опери «Гора Ду Цзюань» («Зозулина гора», Хуань Анлунь, 1970). Водночас автори відмічають збереження лінії адаптації суто традиційного фольклору, представлені такими зразками як «Фантазія на тему річки Цзялін» (Хуань Хувей), «Вечірні барабани біля заходу сонця» (Лі Їнхай), «Місячне світло над ставком» (Чу Ванхуа) та еволюцію музичної мови в творах на основі традиційного матеріалу, На думку авторів, процес локалізації (національної специфікації) фортепіанного письма вийшов за межі простого використання пентатоніки. Відбулося ускладнення ритміки (наближення до виконавських характеристик національних пісень і танців), а в гармонії відбувся відхід від класичної європейської тризвукової вертикалі в бік впровадження національної колористичної ладової гармонії [163, с. 1415].

Ле Кан також в межах дослідження загального розвитку фортепіанної музики більш детально аналізує стильові особливості фортепіанних транскрипцій, створених в період Культурної революції. Він виділяє

восьмичастинну балетну сюїту «Русалонька» (1959) – спільну роботу Ду Мінсіня та У Цзуцяна – транскрипції, написану на основі однойменного балету, що містить помітний вплив естетики імпресіонізму; обробку «Метелики-взаємолюбці» (*Twin Butterflies*) Чень Пейсюня, що базується на кантонській інструментальній музиці та має дві головні теми: перша – однойменна кантонська народна мелодія; друга (у другій частині) – фольклорний наспів «Нарцис» із провінції Цзянсу, розгорнутий у формі теми з варіаціями; обробку «Флейта і барабани на вечірньому заході сонячного світла» (*Xiao Gu at Sunset*) Лі Їнхая, що походить із традиційного ансамблевого жанру «сичжу» («музика шовку та бамбуку») і складається з 11 розділів, які є вільними варіаціями на єдину тему, де використовуються програмні підзаголовки [160, с. 21–23].

С. Цюй та І. Лю виокремлюють три різних за тематикою групи фортепіанних обробок, створених у період Культурної революції: перша – це фортепіанна музика, адаптована зі «зразкових вистав»; друга — фортепіанна музика, аранжована на основі революційних пісень; третя — фортепіанні п'єси, створені на основі традиційної інструментальної музики [175, с. 103].

Попри визнання науковцями високого художнього рівня фортепіанних транскрипцій та велику кількість творів, що належать до цього жанру, спеціальних досліджень, присвячених йому не надто багато. Серед них виокремимо дисертацію Ян Чжихао, де автор розглядає типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів ХХ – початку ХХІ ст., виявляє й систематизує їх основні принципи.

Дослідник диференціює поняття обробки, аранжування та транскрипції. Під першим автор розуміє переробку оригіналу для нового інструмента (фортепіано) з найменшим ступенем його видозміни. Обробку він називає наступним рівнем композиторської роботи з запозиченим матеріалом, який передбачає значну видозміну оригіналу як у бік спрощення, так і в бік ускладнення за рахунок переосмислення образного змісту, стилістики, застосування сучасних технік, більш віртуозного викладення, використання

складної гармонізації, поліфонічних прийомів тощо. Обробка, на думку Ян Чжихао, також може передбачати додавання до одноголосної вокальної або інструментальної мелодії супроводу. Також автор вказує, що «серед обробок, де видозміни мелодики і фактури простежуються менше, найчастіше застосовується метод варіаційної розробки матеріалу, внаслідок чого у композиторській практиці в рамках означеного жанру виникло багато інших нових: попури, парафрази, фантазії» [123, с. 102]. Під транскрипцією автор розуміє свідому трансформацію музичного твору, творчу переробку в умовах індивідуального рівня майстерності та стилю композитора. Як правило, вказує Ян Чжихао, завдяки зовсім новому звучанню первісного зразка, транскрипція набуває значення окремого самостійного твору. Це і є основною відмінністю транскрипції від аранжування та обробки [123, с. 100–102].

Написання китайськими композиторами великої кількості творів похідного жанру, на думку Ян Чжихао, «пов'язано, перш за все, з великою прихильністю китайських композиторів до свого національного мистецтва, а також зі специфікою факторів історичного становлення та розвитку фортепіанного мистецтва Китаю. У той час, коли європейська фортепіанна композиторська творчість вже була високорозвиненою галуззю з укладеними і розвиненими упродовж кількох століть традиціями, техніками і стилями, у китайському музичному мистецтві становлення цих процесів розпочалось лише на початку ХХ століття» [123, с. 84–85].

Твори, засновані на запозиченому матеріалі, за Ян Чжихао, «виконували в китайській культурі другої половини ХХ ст. різноманітні функції: просвітницьку, дидактичну, адаптаційну і концертну» [123, с. 103].

Автор також вибудовує типологію фортепіанних обробок, аранжувань та транскрипцій, диференціюючи їх за походженням оригінального матеріалу (зі зразкових революційних вистав, пісенних переказів-монологів пінхуа, музики для чаювання), за тематикою та типами образності – філософська тематика, теми єднання людини з природою, героїко-патріотична тематика, за жанром

оригіналу (пісня або танець, танцювальні мелодії з балетних номерів традиційних опер).

Поряд із фортепіанними аранжуваннями, обробками та транскрипціями дослідниками побіжно згадуються переклади для інших інструментів. Так, Лю Чінчі зазначає, що «а пізніх етапах Культурної революції Чень Ган здійснив перекладення (аранжування) семи скрипкових творів, включаючи *«Янгуань чжаояочже Ташікуергань»* («Сонце сяє над Ташкурганом»), *«Во ай цзуго де Тайвань»* («Я люблю мій рідний Тайвань»), *«Цзіньсе де лутай»* («Золота плавильна піч») та *«Мяолін де цзаочень»* («Ранок у горах Мяолін») [168, с.464 – 465]. Цих творах, за словами дослідника, продовжувались пошуки поєднання національних мотивів та європейських принципів письма, але через несприятливий соціокультурний фон вони певний час перебували поза увагою виконавців та слухачів.

Завершуючи огляд праць, присвячених похідним жанрам в китайській інструментальній музиці, маємо констатувати, що на сьогодні при значній кількості робіт, що вивчають фортепіанну музику, великих спеціальних досліджень, які комплексно розглядають саме жанр транскрипції поза загальним контекстом розвитку професійного музичного мистецтва Китаю, досить небагато. Ще меншу увагу дослідники приділяють творам похідних жанрів для камерно-інструментальних складів, ансамблів та оркестрів традиційних інструментів.

Також у наявних музикознавчих дослідженнях недостатньо розкритим є питання трансформацій оригіналу, які виникають під час створення опусів симфонічного та концертного жанру, що являють собою переробку чужого авторського матеріалу.

Крім того, потребує подальшого розвитку та уточнення термінологія, що позначає ті чи інші різновиди транскрипційних жанрів у китайській музиці в усьому їх розмаїтті. Плідним напрямом подальшого дослідження є проєкція на китайське мистецтво інструментального перекладу розгалуженої системи українського музикознавства, але не без урахування специфічної термінології

досліджень, виданих китайською та англійською мовами (ідеться про обґрунтування застосування терміну «адаптація»).

Нарешті, на сьогодні відсутнє комплексне дослідження, яке розглядало б транскрипційні твори китайської інструментальної музики в контексті всіх чотирьох жанрових сфер: симфонічної / концертної, фортепіанної, камерно-інструментальної, традиційної у їх взаємозв'язку, що визначає ракурс наших подальших розвідок.

Висновки до розділу 2

Здійснений у другому розділі нашого дослідження огляд наукових праць, присвячених еволюції національної музичної традиції, показав, що вже на ранніх стадіях розвитку китайської держави існувала розвинена інструментальна культура, в її сольних, камерно-ансамблевих та масштабних оркестрових виявах, де офіційна інституціоналізована традиція взаємодіяла з низовим, суто народним пластом творчості. Хоча вона й всотувала певні іноземні впливи, тим не менш лишалась доволі закритою та консервативною системою протягом тисячоліть, в значній мірі зберігшись і до сьогодні.

В центрі уваги дослідників старовинної традиційної інструментальної музики такі проблеми як *періодизація її поступу* (відповідно до зміни епох в історії країни); *особливості стародавньої китайської музичної теорії*, що вивчаються, зокрема, за допомогою музичних артефактів, знайдених під час археологічних розкопок; *ладова система китайської музики*, що склалася ще в стародавній музичній культурі та лишалась майже незмінною до початку ХХ ст.

Вивчення давньої національної інструментальної традиції в динаміці її розвитку дозволяє зробити висновок щодо процесів, які відбувалися незалежно від аналогічних у європейській музиці: *набуття музикою статусу самостійного мистецтва*, її виокремлення з архаїчної синкретичної єдності; *еволюція музичного інструментарію*, розширення виконавських можливостей

інструментів та накопичення репертуару, *напрацювання певних типів мелодій, ритмічних структур, звукообразжальних прийомів, за якими закріпилась певна семантика*, і які разом із національною ладовою системою стали основою національного інструментального стилю в академічній музиці ХХ ст.

Еволюція основних жанрових сфер академічної інструментальної музики (симфонічної та концертної, камерної, фортепіанної) та традиційної музики протягом ХХ ст. розглядається більшістю дослідників з позицій взаємодії питома китайської та західної стильових систем. Всі дослідники так чи інакше виокремлюють у цьому процесі такі період як ранній (20-ті – 40-ві рр.), пов'язаний із засвоєнням європейських жанрів та впровадженням західних інструментів, першими спробами опусів із національним колоритом, період від заснування КНР (1949) до початку Культурної революції (1966 – 1976), позначений найбільш активним розвитком інструментального виконавства, композиторської творчості, створенням нових типів традиційних інструментів, їх ансамблів та оркестрів під впливом західної оркестрової культури; період Культурної революції, що характеризується посиленням ідеологічного тиску на мистецтво, занепадом більшості інструментальних жанрів, коли транскрипційний жанр лишається ледь не єдиним офіційно дозволеним; нарешті, період «Нової хвилі» (від 1980-х рр. до сьогодні), пов'язаний із впровадженням політики «реформ та відкритості», активною кроскультурною взаємодією між Китаєм та Заходом, безпрецедентною творчою свободою китайських митців, що виражалася, зокрема, у вільному комбінуванні національних мовно-стильових елементів із сучасними західними техніками композиції, сміливих тембрових експериментах у поєднанні традиційних китайських та західних інструментів.

Жанр транскрипції став у китайській інструментальній музиці, особливо фортепіанній, одним із важливих чинників формування національного стилю та фактично запорукою виживання академічної композиторської творчості та виконавства у важке десятиліття Культурної революції. Протягом ХХ – ХХІ ст. китайськими композиторами була створена значна кількість різноманітних

зразків похідних жанрів, що демонструють тісний зв'язок із народно-пісенним та традиційним інструментальним мистецтвом. Характерними рисами інструментальних обробок, аранжувань та транскрипцій є також програмність, зв'язок із театральним мистецтвом через певні мелодичні, ритмічні формули або пряме запозичення матеріалу. У фортепіанних транскрипціях фактурний виклад часто імітує звучання традиційних інструментів. У аранжуваннях для ансамблів народних інструментів протягом ХХ ст. спостерігається відхід від традиційного унісонного чи гетерофонного викладу і опанування європейських принципів оркестрування.

Попри активну роботу композиторів в жанрі транскрипції та він все ще лишається недостатньо вивченим музикознавцями.

РОЗДІЛ 3

УТІЛЕННЯ ЖАНРУ ТРАНСКРИПЦІЇ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

3.1 Кантата Сянь Сінхая та фортепіанний концерт Інь Ченцзуна «Жовта ріка»: композиційні, тематичні та жанрові перевтілення

Одним з найяскравіших прикладів оригінального переосмислення транскрипції як жанру в межах національної традиції, вільної творчої переробки чужого матеріалу є один з найпопулярніших в Китаї творів, доволі відомий і в інших країнах – фортепіанний концерт «Жовта ріка» Інь Ченцзуна, написаний в колаборації з цілою групою інших музикантів. Тематичною основою Концерту став матеріал однойменної патріотичної кантати Сянь Сінхая.

Попри значну кількість праць, присвячених двом згаданим вище знаковим творам, вони не розглядались послідовно в контексті розвитку жанру транскрипції на китайському ґрунті.

Кантата Сянь Сінхая та однойменний фортепіанний концерт в українському та світовому музикознавстві зазвичай розглядаються окремо, тематичним зв'язкам між цими творами та особливостям трансформації тематизму кантати приділено значно менше уваги.

Так, Хон Лун Ян вивчає кантату «Жовта ріка» в контексті становлення ідеологічної доктрини китайської комуністичної партії та побіжно згадує однойменний фортепіанний концерт як твір, що посприяв закріпленню статусу «національної ікони», що його набула постать Сянь Сінхая [151, с. 101]. В ракурсі заявленої теми Хон Лун Ян порівнює три версії кантати. Першу, призначену композитором для студентів Академії мистецтв Яньану, де виконавський склад обмежувався хором та ансамблем традиційних китайських інструментів, наявних на той момент в навчальному закладі, а партитуру було

записано в ієрогліфічній нотації. Другу, записану вже в західній нотації та призначену для виконання хором та великим симфонічним оркестром, до якого також було додано традиційні китайські інструменти, позначену впливом імпресіоністичної та модерністської стилістики. Остання версія вже є переробкою партитури Сянь Сінхая диригентом Ян Лянкуном, здійсненою у 1975 році, та містить ряд змін, внесених до оригінального авторського тексту, що полягають у спрощенні гармонії, фактури, оркестрування та форми. Це, на думку Хон Лун Яна, робить цю редакцію ближчою до естетики соцреалізму [151, с. 89–97]. Хоча автор і порівнює версії кантати, тематичні зв'язки саме між нею та концертом, особливості використання її матеріалу в концерті лишаються поза його увагою.

Кантату «Жовта ріка» також розглянуто у роботі Хуан Лея через призму проявів у її музиці ознак «героїчної пасторалі». Автором подано доволі детальний аналіз формотворчих, ладогармонічних особливостей твору, однак, лише побіжно згадано про фортепіанний концерт, який, за його формулюванням, є транскрипцією кантати «в жанрі фортепіанного концерту з оркестром» [90, с.129].

Одним з перших досліджень, присвячених Фортепіанному концерту «Жовта ріка» є праця Чен Шин-Лі [137], де твір розглядається перш за все в контексті політичних подій епохи та їх впливу на мистецтво. В схожому ключі вирішено й дослідження Г. Юн Ян Там [158], що пов'язує Концерт із естетикою соцреалізму.

Шан Бай [177] торкається символічного значення образу ріки Хуанхе в китайській культурі, біографій Сянь Сінхая та композиторів, що брали участь у створенні Концерту. Окремий розділ присвячено історії створення та короткій характеристиці образного строю та форми кожної з частин Кантати. Хоча в роботі запропоновано досить докладний аналіз композиційної структури Концерту та вказано, який матеріал Кантати використаний в кожній частині, аналітичні спостереження щодо використання та перетворення в Концерті матеріалу Кантати не носять системного та послідовного характеру.

Чун-я Чан [133], розглядаючи Концерт «Жовта ріка» у соціально-політичному контексті Китаю другої половини ХХ століття, присвячує одну з глав дослідження й Кантаті, однак, детально не зупиняється на трансформаціях її початкового матеріалу в партитурі Концерту, не пропонує детального композиційного аналізу двох творів, обмежуючись вказівками про те, матеріал яких частин Кантати увійшов до Фортепіанного концерту та досить узагальнено стверджуючи, що Концерт успадкував від Кантати численні фольклорні елементи, а також – навіть розширив коло запозичених фольклорних тем порівняно з «оригіналом» [133, с. 24, 48].

Синтез національних традицій та європейських впливів у Фортепіанному концерті «Жовта ріка» розглянуто в дослідженні Цзяхе Лю [169], здійснено композиційно-стильовий аналіз всіх частин Концерту, окреслено суспільно-політичний та культурний контекст створення Кантати і Концерту, проте, тематичні зв'язки між цими творами та особливості трансформації музичних образів та матеріалу розкриті недостатньо, як і в попередній роботі, їх розгляд обмежується відомостями, з яких частин Кантати взято ті чи інші теми Концерту.

Сун Чжунхуа [180], в статті, присвяченій Концерту, взагалі не згадує про його походження від Кантати Сянь Сінхая, повністю зосереджуючись на симбіозі в творі національних китайських та західноєвропейських стильових елементів (імітація на фортепіано звучання та прийомів гри на народних інструментах), його символічному ряді (образ Жовтої ріки та навколишньої природи), значенні для розвитку піаністичних навичок молодих музикантів.

Доволі ґрунтовно композиційні особливості Фортепіанного концерту «Жовта ріка» висвітлено в статті А. Чарльтона [135]. Автор наводить чіткі та вичерпні характеристики форми кожної з частин, ладогармонічних особливостей, фортепіанних фактурних формул, прийомів тематичного розвитку та оркестрування. Примітно, що він взагалі позначає автором Концерту Сянь Сінхая, кажучи про подальшу «рекомпозицію» оригіналу, тобто Кантати, групою авторів на чолі з Інь Ченцзуном. А. Чарльтон чи не єдиний з

дослідників, хто вказує на відмінності між оригіналом (другою, оркестрованою на західний манер версією Кантати) та Концертом: більш насичену і складну оркестрову фактуру в Кантаті, колористичні імпресіоністичні прийоми. Автор констатує часткове втілення в Концерті «цієї складності, що передається сольній партії фортепіано» [135, с. 4]. Водночас, А. Чарльтон також лише побіжно перелічує фрагменти частин Кантати, що стали матеріалом Концерту.

В статті М. Чернявської та Ван Сяо [101] основну увагу приділено проявам програмності в Концерті «Жовта ріка», його походження від Кантати Сянь Сінхая також згадано лише в цьому контексті.

Отже, огляд наявних музикознавчих праць, присвяченим двом знаковим творам китайської музики, показує відсутність системного дослідження тематичних зв'язків та відмінностей між ними. Також констатуємо розбіжності у трактуванні в різних дослідженнях композиції Кантати та особливостей використання фольклорного матеріалу в обох творах. Зокрема, у жодній з наявних праць, попри згадки про цитування в Концерті відомих патріотичних та стародавніх народних пісень, немає чітких вказівок на те, які з цим тем є спільними для Кантати й Концерту, а які увійшли лише до Концерту.

В межах цього підрозділу дисертаційного дослідження ми зосередимося на вивченні трансформацій тематизму та композиційної структури кантати Сянь Сінхая «Жовта ріка» під час створення на її основі фортепіанного концерту, розгляді обох творів з позицій функціонування жанру транскрипції в китайській музиці ХХ століття, нарешті, безпосередньо на тематичних зв'язках та відмінностях між цими творами.

Враховуючи недостатню увагу науковців до оригіналу, на основі якого було створено Фортепіанний концерт «Жовта ріка», а також – власний специфічний ракурс дослідження, здійснимо детальний аналіз партитури Кантати Сянь Сінхая, де в центрі нашої уваги будуть не тільки особливості формотворення та тематичного розвитку але й, перш за все – використані композитором прийоми оркестрування, фактурного викладу, мікроінтонаційні

процеси. Це дозволить краще зрозуміти трансформації початкового матеріалу, що відбулися під час створення концерту на основі тематизму Кантати.

Отже, Кантату «Жовта ріка» було створено Сянь Сінхаєм у 1939 р. Літературною основою твору послужили вірші сучасника і друга композитора, китайського поета Гуана Вейженя.

Слід зазначити, що Кантата має декілька версій, що істотно відрізняються одна від одної. При цьому в нині опублікованих працях навіть немає єдиного уявлення щодо кількості цих версій. Хон Лун Янг згадує три – дві авторських та одну, створену Ян Лянкуном у 1975 році. Перша редакція була створена Сянь Сінхаєм під час роботи в академії в Яньані та призначалась до виконання студентським хором. Оркестрова партитура включала наявні тоді в навчальному закладі традиційні інструменти. Твір був записаний ієрогліфічною нотацією, оскільки потенційні виконавці не були знайомі із європейським нотним письмом. Друга редакція, за Хон Лун Янгом, з'явилася вже в 1941 р., під час перебування композитора в СРСР, вона представляє собою повноцінну партитуру для великого симфонічного оркестру та хору [151].

Водночас, Сянтанг Хонг [152, с. 5], детально розглядаючи питання, пов'язані саме зі сценічним життям Кантати, наводить відомості щодо шести редакцій: двох авторських (1939 та 1941), і ще чотирьох, авторами яких стали: Уоллінгфорд Ріггер (США, 1946), Лі Хуаньчжі (Шанхай, 1955), Ян Лянкун (Пекін, 1975), Кармен Кун (Гонконг, 2005). Поява цих версій, вочевидь, була спричинена прагненням їх авторів пристосувати партитуру до конкретних умов виконання. А у випадку з редакціями, створеними китайськими музикантами до 1976 року (офіційна дата закінчення сумнозвісної Культурної революції), була пов'язана із задачею наблизити складну, поліфонічну, навіть дещо перенасичену у фактурному, тембровому, гармонічному відношенні авторську редакцію 1941 року, виконану цілком в руслі естетики європейського модернізму, до стилістики соцреалізму. Слід також зазначити, що у роботі Шан Бай, де було здійснено спробу простежити тематичні зв'язки між Кантатою та Концертом, не знаходимо уточнень, на яку саме редакцію Кантати посилається

автор. Наведена в дослідженні структура твору з семи частин (скорочена у порівнянні з другою авторською) вказує на найчастіше виконувану редакцію Ян Лянькуна, створену у 1975 році [177, с. 43–44]. Але тоді виникає невідповідність із датою написання Концерту, партитура якого була завершена у 1970 році. Таким чином, в межах нашого дослідження маємо уточнити, що основою подальших аналітичних розвідок буде розгляд нотного тексту другої авторської редакції Кантати та партитури Фортепіанного концерту, що вважаємо найкоректнішим.

В другій редакції Кантати Сянь Сінхя використано потрібний склад оркестру (пікколо, 2 фл, 2 гобоя рожок, 2 фагота, контрафагот, 3 труби, 3 тромбона, 4 валторни, туба), до якого також додано арфу, з розширеною секцією ударних, що включає литаври, малий барабан, бубон, тарілки, великий барабан, там там, ксілофон, а також – традиційні китайські ударні інструменти: жу бан, сяо гу, сяо бо.

Розглянемо кожен частину твору докладніше.

В другій авторській редакції Кантата має Інтродукцію. Вона відкривається вступом в тональності F-dur (т.1-5), що представляє собою оркестрове tutti – контрапунктичне нашарування висхідних і низхідних хроматичних пасажів струнних та дерев'яних духових *divisi*, ритмічна фігурація мідних духових. Загальне *crescendo*, що підводить до кантиленної теми-мелодії у віолончелей. Примітною рисою вступу – поліладовість – елемент мажорної пентатоніки від F поєднується з хроматичним звукорядом. Звукообразальний момент – імітація хвиль ріки. Використання всього оркестру разом з мідними духовими та ударними (фігурації з шістнадцятих тривалостей на кшталт альбертієвих басів у литавр) також сприяє створенню образу потужної водної стихії. Окремі оркестрові прийоми – підкреслення сильної долі за допомогою тарілок, бубна, великого й малого барабану, використання яскравого та пронизливого тембру флейти піколо та флейт у високому регістрі нагадує деякі сторінки партитур С. Прокоф'єва. Дисонантна, дещо «жорстка» за фонізмом гармонічна вертикаль – відгомін модерністської

стилістики, фігураційний матеріал у духових також нагадує про прийоми оркестровки К. Дебюссі та інших композиторів, що наслідували естетику імпресіонізму у творах, чия тематика пов'язана зі стихією води.

Тема А, F-dur, пентатоніка (т.6-14). Спочатку інтонують віолончелі, перегуки з дерев'яними духовими. Композитор продовжує ідею поліладовості, оскільки основна мелодична лінія побудована на мажорній пентатоніці від F, а контрапунктичні репліки дерев'яних духових - на зворотах, що засновані пентатоніці від C. Водночас діалог віолончелей і духових відбувається на фігураційному тлі решти оркестру, що містить хроматичні пасажі. Таким чином діатоніка фольклорного походження з перемінною ладовою опорою поєднується з хроматикою, що походить з партитур європейських композиторів-імпресіоністів. У другому реченні тема передається скрипкам із мелодичним контрапунктом альтів. І провідна і мелодична лінія, і контрапункт спираються на мажорну пентатоніку від C. Однак, в гармонічному плані тут звертає на себе увагу яскраве співставлення тонічної гармонії C-dur та DD2 тональності, що не є властивим для китайської музики, тут ідеться про поєднання фольклорної ладомелодичної основи та європейської функціональної гармонії. Останні два такти теми гармонізовані в дусі барвистих імпресіоністичних партитур: у першому функцію тоніки, в яку розв'язується попередня DD, виконує тризвук G-dur з секстою (або VI65 цієї тональності), а перехід до наступної теми позначений політональним сполученням: в партії контрабасів *pizzicato* окреслюється T6 D-dur із секстою (або VI34 цієї тональності), а віолончелі та фаготи виконують фігурації на тонічній гармонії G-dur.

Тема В (т.15-21). Також побудована на мажорній пентатоніці, ладова опора – тон *g*, тональний центр G-dur. За драматургічною функцією цей розділ є розвиваючим, на що вказує фактурний виклад та оркестровка - окремі сегменти мелодичної лінії весь час передаються різним інструментам спочатку в межах групи дерев'яних духових (флейти - кларнети -англійський ріжок - гобой - флейти в дублюванні з кларнетами), потім - у струнній групі, виникає

жвавий діалог між оркестровими партіями. Гармонічний план розділу - переважно діатонічний (із вкрапленням хроматики у фонових фігураціях), композитор використовує зіставлення тризвуків G-dur – a-moll, G-dur – e-moll, що підкреслює фольклорну основу тематизму та відсилає до європейської пізньоромантичної та імпресіоністичної гармонії. Потужним імпульсом до подальшого розвитку є те, що композитор завершує тему не тонікою, а нонакордом від VI шаблю.

З цього моменту починається короткий хід (зв'язка), заснований на висхідних хроматичних пасажах у струнних і дерев'яних духових, що перегукуються із сигнальними формулами в мідних духових. Він підводить до кульмінації на новому матеріалі, що, однак, пов'язаний із вступом: тут також використані хроматичні пасажі та сигнальні інтонації мідних.

Кульмінацію всієї Інтродукції постає оркестрове tutti, в якому композитор створює складне, майже сонорне полімелодичне та політональне нашарування: фігурації 16-ми у флейт *divisi* (дублювання в сексту), ритмічні тріольні фігурації у кларнетів, бас-кларнета та мідних (тріолі восьмими), тірати у флейти піколо, фігурації з чотирьох 32-х у фагота, секундові інтонації у струнних (ритмічні фігури «дві шістнадцяті/восьма»), в гармонії одночасно поєднуються тоніка G-dur (у вигляді тризвуку з секстою або VI65) та домінанта до D-dur (органний пункт в басу на тоні *a*).

Після кульмінації у скрипок в тональності D-dur проходить варійована тема А (т.37, Темпо I). Це значно видозмінене повторення початкового матеріалу (тему скорочено до початкової найхарактернішої фрази та багатократного проведення в різних партіях мелодичного звороту, що в початковому варіанті виконував функції кодети та контрапункту до основної мелодичної лінії), що виконує разом і функцію коди. Закінчується Інтродукція поступовим фактурним *diminuendo*, основна мелодична лінія «розчиняється» у фігураціях, в завершальних тактах проводиться варійований початковий зворот теми А у збільшенні.

Модуляція у D-dur органічно підводить до наступної частини в цій самій тональності.

Таким чином, Інтродукцію складено в складній тричастинній репризній формі зі скороченою репризою. Примітним є те, що композитор завдяки ускладненій гармонії, використанню нестійких акордів, політональних сполучень, ладовій змінності, униканню тоніки розмиває межі форми та забезпечує безперервність тематичного розвитку, водночас на зміну розділів яскраво вказують оркестровка та фактурний виклад.

Перша частина Кантати має заголовок «Пісня човнярів Жовтої ріки». Відкривається вступом, де репліки читця подаються на тлі прозорих фігурацій струнних та дерев'яних духових. Цю частину складено на основі матеріалу давніх робітничих пісень які співали човнярі, що мешкали на берегах Хуанхе (уточнити інфу, див роботу про кантату і концерт). Загалом ця частина складається з двох розділів (складна двочастинна форма). Перший представляє собою куплетно-варіантну структуру – куплет із хоровим заспівом. Заспів має фольклорне походження, його текст містить вигуки, за допомогою яких веслярі синхронізували свій рух та заклик «Рухаємось вперед!»). Його мелодичний малюнок побудовано на багаторазовому повторенні секундової інтонації з ритмічною фігурою дві шістнадцяті/восьма в партіях тенорів та басів протягом трьох тактів (т.7-9). Цей фрагмент представляє собою потужне оркестрово-хорове tutti, в якому застосовано контрастну поліфонію та поліфункціональне нашарування гармоній. Основною тональністю частини є D-dur, і в чоловічих партіях хору обігрується мотив, побудований на I та II щаблі її звукоряду. Водночас, сопрано і альти divisi виконують гармонічну педаль, що містить тони домінантового септакорду. Так само, домінантова гармонія міститься в партіях віолончелей і контрабасів. При цьому, низькі струнні виконують фігуровану басову лінію з хроматичними допоміжними звуками, і синкоповані акорди на слабких долях в партії скрипок і альтів містять тони тонічної, субдомінантової та домінантової гармонії. Нарешті, остинатні вигуки тенорів і басів супроводжуються низхідними стрімкими пасажами дерев'яних духових та

фігураціями мідних, частина з яких окреслює тонічну, частина – домінантову гармонію. Також в межах духової групи композитор застосовує поліритмічні сполучення – тріольні восьмі накладаються на квартолі шістнадцятими. Весь комплекс гармонічних, ритмічних, поліфонічних засобів створює надзвичайно ефектний початок куплету і виконує звукообразальну функцію: оркестрова партія імітує непокірні річкові хвилі, а хорова – створює майже оперний яскравий образ відважних гребців. У т.10-14 фактура дещо розріджується завдяки паузам в оркестровій партії, натомість Сянь Сінхай використовує хорове tutti із щільною акордовою фактурою і *divisi* в чоловічих партіях. Тут в хоровому заспіві «проростають» контури майбутньої теми куплету (пісні човнярів): багаторазово чергуються секундові мотиви від першого і від V шаблів (I-II-I і V-VI-V), з яких, власне і складається мелодичний малюнок куплету. Гармонічний план тут також прояснюється, поліфункціональність змінюється ясним автентичним зворотом у тональності D-dur. У т. 15-18 повторюється початковий матеріал заспіву (вже згадане контрапунктичне сполучення хорового остинато – вигуків – та хроматичних пасажів духових). Воно безпосередньо підготовлює вступ основної теми куплету. Таким чином, заспів можна сприймати як своєрідний оркестрово-хоровий ритуранель або рефрен, що наближає композицію першого розділу до рондоподібної.

Основна тема куплету має чітку квадратну структуру (2+2+2+2), її мелодичний малюнок засновано на мотивах від I та V шаблів D-dur, гармонія доволі проста, діатонічна, особливо у порівнянні з заспівом, композитор застосовує яскраве зіставлення тоніки та нижньої медіанти (тризвуку VI шаблю). Важливим є те, що композитор зберігає діалогічну структуру, притаманну фольклорному прообразу: мелодичну лінію «розкидано» поміж всіма голосами хору, внаслідок чого утворюються перегуки між чоловічими і жіночими голосами. Оркестрова фактура, на відміну від заспіву (який також можна назвати хоровим ритуранелем, що виконує функцію рефрену) прозора, зводиться до доволі скупого акордового акомпанементу (акорди дерев'яних

духових супроводжують жіночі партії, акорди низьких струнних і мідних – чоловічі). Це дозволяє яскраво відтінити розділи форми.

Після 8 тактів куплету йде скорочене проведення рефрену (початкові 3 такти з хором остинато та пасажами в оркестровій партії). Далі повторюється куплет з незначними змінами: замість перегуків хорових груп - чергування реплік тенора соло і всього хору в унісон. Також замість натурального звукоряду D-dur використовується гармонічний мажор. Після варійованого повтору куплету знову йде рефрен (ритурнель), також зі змінами матеріалу – в партії духових – синкоповані акорди замість пасажів, фактура більш розріджена, ритурнель також скорочено порівняно з попередніми проведеннями (він складається з 4х тактів). Після цього йде новий куплет, в якому основна тема значно видозмінюється, фактично, на її основі виникає новий матеріал. Початковий мотив (I-II-I) отримує новий ритмічний рисунок (дуолі та тріолі восьмими), далі йому відповідає мелодичний зворот на тонах пентатоніки з опорою D. Водночас, не зважаючи на мелодичне варіювання, зберігається діалогічна структура теми (хорові та оркестрові перегуки) і гармонічний план: тоніка D-dur зіставляється з тризвуком VI щаблю. Далі знову проводиться рефрен: спочатку в тому варіанті, який передував останньому куплету, а далі – в тому вигляді, в якому він проходив перед початком першого куплету. Відмінність полягає лише в гармонії: замість натуральної домінанти D-dur композитор застосовує елемент міксолідійського ладу, домінанта подається у вигляді мінорного тризвуку. Матеріал рефрену (ритурнелю) переходить у зв'язку на матеріалі теми куплетів, що передається від партії до партії (перші, потім другі скрипки, віолончелі). Ці перегуки супроводжують пасажі дерев'яних духових, однак фактура значно розріджується порівняно з початковим tutti, динаміка змінюється з *f* на *p*.

Другий розділ першої частини Кантати має двочастинну структуру. Її перший період побудований на варіанті теми з першого куплету попереднього розділу, його перше речення інтонаційно споріднене з темою першого куплету першого розділу, однак друге засновано на іншому мелодичному малюнку. В

другому розділі істотно змінюється характер музики: це переключення у ліричну сферу (в тексті йдеться про гребців, що щасливо досягли берега) завдяки уповільненому темпу, соліюванню жіночої хорової групи, розрідженню оркестрової фактури, додаванню сольних каденцій арфи. Також пісенні фрази хору перегукуються з фігураційними зворотами у струнних та флейти, побудованих на пентатонічній послідовності.

Другий період побудований на новому варіанті теми куплету (власне, фольклорної теми пісні човнярів). Повертається тутійний виклад, динаміка *f* та швидкий темп. Після проведення цієї нової теми в скороченому вигляді нагадується матеріал ригурнелю (рефрену з 1 розділу), але в новій тональності – *F-dur*. Це – кода, яка підводить до наступної частини. Після «відлуння» рефрену (вигуків) оркестрова тканина розріджується, динаміка стає тихішою, на тлі педалей флейт, фагота, англійського ріжка звучить коротке соло-награш кларнета, що слугує ходом до наступної частини.

Схема форми першої частини Кантати має такий вигляд: вступ (6 тактів) А (ригурнель, 11 т.) В (куплет, 8 т.) А1 (3 т.) В1 (8 т.) А2 (4т.) С (8 т.) А3 (14 т.) зв'язка оркестрова (12 т.) + D (8 т.) і Е (8 т.) кода (17 т.).

Отже, композиційна структура «Пісні човнярів» поєднує риси двочастинності, куплетності та рондальності, зокрема, структура першого розділу нагадує куплетне рондо французьких клавесиністів (що не є дивним, враховуючи, що Сянь Сінхай здобув ґрунтовну європейську освіту в Паризькій консерваторії), водночас, наслідує й особливості пісенних форм фольклорного походження. Попри яскравий контраст між двома розділами та добре позначений перехід від одного до іншого, композицію першої частини загалом можна представити й як рондальну, але з випущеним у другій частині проведенням рефрену. Основним прийомом тематичного розвитку є контрастне зіставлення матеріалу (зокрема, й за рахунок змін фактури й тембру). Важливе місце посідає й варіантно-варіаційний принцип, оскільки практично весь матеріал першої частини є модифікаціями однієї теми пісні човнярів з берегів Хуанхе.

Також рондоподібна загальна структура, наявність контрастних музичних образів, зокрема, персоніфікованих завдяки чоловічим та жіночим голосам, перегуки хорових та оркестрових груп, зв'язка між двома великими розділами із яскравими інструментальними соло – все це надає першій частині Кантати рис оперної хорової сцени (згадаємо у зв'язку з цим хорові «прологи» у «великій» французькій опері, історико-патріотичні опери Дж. Верді раннього періоду тощо). Водночас масштабність хорового та оркестрового письма, барвіста картинність, наявність партії читця відсилає й до національного музичного театру.

Друга частина Кантати «Ода Жовтій Ріці» має тональність B-dur. Вступ (т. 1-20). У її перших тактах читець на фоні ліричної теми скрипок, супроводжуваної акордами дерев'яних та мідних духових, педалями дерев'яних. Пасторальний образ. Тема спирається на пентатонічну ладову основу, однак, «зіткана» із квартових та квінтових інтонацій, найбільш характерні пентатонічні звороти в ній завуальовані. Також звертає на себе увагу її квазіімпровізаційний виклад, що виражається в опорі на відносно короткі затактові мотиви та уникання сильних долей в акомпанементі. Гармонічний супровід поєднує діатонічні послідовності в межах основної тональності та окремі дисонантні співзвуччя. В окремих моментах гармонічний план тяжіє до модальності. Від т. 20 починається тема А. Спочатку її інтонує віолончель на прозорому тлі тремоло перших скрипок та педалей дерев'яних і мідних духових (4 т.). Ця фраза є вступом, що підготовлює наступний великий розділ - соло баритона. Фактично вся частина представляє собою вільно побудований лірико-епічний монолог соліста, супроводжуваний вишуканими мелодичними контрапунктами оркестрових інструментів. Загалом, якщо в першій частині превалювала «фрескова» манера письма з насиченими оркестрово-хоровими tutti, то «Ода Жовтій Ріці» демонструє інше трактування оркестру – як ансамблю солістів, відбувається камернізація інструментального викладу. Це сприяє поглибленню образного контрасту між частинами, підсилює ліричний характер музики. Розділ А викладений баритоном у супроводі мелодичних

контрапунктів віолончелі та валторни. Інструменти ведуть цілком самостійні лінії, причому якщо в партії валторни переважає діатоніка, то віолочельний контрапункт насичений хроматизмами, що підсвічують суто діатонічну пентатонну лінію вокаліста, надаючи музиці прихованої драматичної напруги (що загалом корелює з поетичним текстом, де йдеться про героїчний дух Жовтої ріки). За формою розділ А представляє собою розгорнутий вільно побудований період (26 тактів), без класичної квадратності, радше йдеться про «нанизування» двох- трьохтактових фраз у вокальній партії. Водночас, цезури в контрапунктах віолончелі і валторни не збігаються з цезурами в вокальній партії, що надає всьому синтаксису додаткової плинності та монолітності і створює навіть дещо химерну поліфонічну взаємодію голосів.

Замикає перший розділ чотиритактова фраза віолончелі – ще один варіант теми, супроводжуваний мелодичним контрапунктом скрипок. Після зупинки на довгій ноті з ферматою починається другий розділ.

Тема В за своїм мелодичним змістом (пентатонічні звороти) та синтаксичною будовою (переважно таке саме вільне поєднання двотактових фраз, як і в попередній темі) нагадує попередню, тональний центр також не змінюється. Натомість матеріал відрізняється за ритмічним змістом: розмір змінюється з 3/4 на 2/4, з'являються тріолі, пунктирний ритм та фігури з восьмої та двох шістнадцятих. Загалом у партії соліста спостерігається певне пожвавлення ритмічного руху. Звертає на себе увагу те, що в мелодичну лінію другої теми вплетений початковий зворот першої теми у зменшенні (т.61-63). Таким чином досягається тематична єдність всередині частини. Також подібність цих двох тем є проявом варіантного принципу розвитку, характерного для китайської традиційної музики. Однак, попри тематичну подібність, ці теми різняться за фактурним викладом та загальним настроєм. В розділі В оркестрова тканина ущільнюється, у партії струнних з'являються фігурації шістнадцятими, викладені *divisi*, що чергуються із синкопованими акордами. Це надає музиці більш схвильованого та напруженого характеру. Слід додати, що голос, як і в першому розділі, супроводжують «інструменти-

супутники» – тепер це валторна і гобой. Якщо гобой повністю дублює лінію вокаліста, то валторна веде самостійну мелодичну лінію. За формою цей розділ також є розгорнутим періодом вільної будови, однак із поділом на речення: перше закінчується на 17 такті (72 за загальною нумерацією в партитурі), загалом період має 32 такти. Друге речення не повторює за мелодичним змістом перше, однак також є інтонаційно спорідненим із ним завдяки спільній пентатонічній ладовій основі. В другому реченні фактура оркестрового супроводу ще більш ущільнюється, з'являється додатковий мелодичний контрапункт у партії скрипок. Розділ завершується невеликою проміжною кульмінацією – висхідним мелодичним рухом на *crescendo*, що підводить до *f* з зупинкою на витриманому тоні, що є мелодичною вершиною фрази.

Останній розділ С побудований також на варіанті початкової теми, тут довгі тривалості в вокальній партії чергуються з фігураційними зворотами, що також окреслюють частину звукоряду пентатоніки і виконують роль своєрідного орнаменту. На початку розділу фактура знов розріджується (тему спочатку супроводжують акорди *pizzicato* струнних, педалі струнних та дерев'яних духових), але потім знову поступово ущільнюється, створюючи динамічне наростання (додаються акорди мідних та пасажі дерев'яних духових). В цьому розділі вокальну лінію дублюють інші інструменти – флейти і скрипки. Фактично цей розділ є кульмінацією всієї частини. Завершується він короткою ліричною фразою скрипок, що виконує функцію коди, також інтонаційно спорідненою з основною темою.

Третя частина Кантати – «Води Жовтої Ріки сходять з небес» – є одним з найоригінальніших за задумом та музичної стилістикою фрагментів твору та одним з найскладніших за формою та оркестровим письмом. Вона представляє собою розгорнутий дуже експресивний монолог читця на фоні вільно побудованого оркестрового скерцо. За драматургічною функцією та загальним характером вона частково нагадує скерцо в симфоніях Д. Шостаковича. Химерний та навіть дещо демонічний характер музики резонує із доволі войовничими образами поетичного тексту: наприклад, в тексті мовиться: «Ми

вчимося бути сильними у тебе, Жовта ріка», Хуанхе порівнюється із драконом, називається «царем річок», наприкінці частини йдеться про поховання ворогів у її водах та про велику перемогу над ворогом.

Семантика «злого скерцо», виражена в самому характері тематизму (що поєднує пружну танцювальність з маршовістю), підкріплена й суто тембральними засобами: композитор широко застосовує ударні, флейти в високому регістрі та маршово-сигнальні формули мідних духових. Подекуди тематизм набуває й рис механістичної токатності завдяки мелодичним фігураціям з остинатною ритмікою, що виконуються штрихом *staccato* (спочатку у скрипок і флейт, в коді – у більшості оркестрових партій). Також створенню химерного скерцозного образу сприяє фактурний виклад: в багатьох випадках невеликі фрагменти теми постійно передаються від однієї партії до іншої (частіше за все це відбувається в струнній групі), таким чином, виникає ефект «ламаной» мелодичної лінії.

Для створення образу непереборної сили Ріки (і народу, що готується до спротиву ворогу), композитор використовує ефектне фактурне *crescendo*, дуже поступове нарощування оркестрових голосів під час руху до генеральної кульмінації в коді (у зв'язку з цим згадується суто баладний романтичний принцип кульмінації «в останній момент»). Наприклад, частина відкривається проведенням теми фольклорного походження, побудовані на пентатонічних зворотах, але із яскраво вираженим маршево-скерцозним відтінком тільки віолончелями і контрабасами в унісон. Далі цей матеріал в істотно варійованому вигляді підхоплює вся струнна група. Наступна тема виконується вже струнними, флейтою і тарілками, до яких згодом приєднується фагот і малий барабан. В наступному розділі до цих інструментів додаються контрафагот і труба. В процесі подальшого тематичного розвитку до мелодичних ліній струнних поступово (буквально по одному інструменту на одну тему) додаються контрапункти й інших духових інструментів, кількість голосів нарощується також і за рахунок *divisi*. Оформлюючи оркестрову тканину, композитор використовує як контрастну поліфонію, так і імітаційну.

Музична форма тяжіє до контрастно-складеної із наскрізним варіантним тематичним розвитком, увесь матеріал частини є інтонаційно спорідненим (завдяки спільній пентатонічній ладовій основі), однак також має риси рондальності або дуже вільно трактованої складної тричастинності: основна тема «нагадується» у варійованому вигляді після проведення трьох інших, а потім в коді частково повертається тематизм, яким відкривалась частина (таким чином, можна говорити про наявність динамізованої та суттєво варійованої репризи-коди). Як і раніше в творі, Сянь Сінхай поєднує діатоніку (в межах тональності G-dur) та хроматику, часто у вертикальному сполученні, внаслідок чого виникає складна дисонантна гармонічна вертикаль, що цілком відповідає естетиці європейської музики першої половини ХХ століття (хоча слід зазначити, що в цій частині, на відміну від Інтродукції або, подекуди, першої чи другої частини, переважає не гармонічна колористика, а лінійно-поліфонічний, радше «графічний», ніж «живописний» принцип оркестрового письма).

Четверта частина Кантати – «Балада Жовтої Ріки» – яскраво контрастує з попередньою частиною. Це проста за формою, лірико-пасторальна за характером оркестрово-хорова мініатюра, заснована на пісенній мелодиці. Тут на перший план виходить емоційна щирість, задушевність музичного висловлювання. Як і майже всі частини Кантати, вона відкривається вступом, де репліки читця подаються на тлі вишуканої оркестрової контрапунктичної в'язі. Сянь Сінхай поступово «готує» основну тему частини, розподіляючи її варійовані фрагменти між різними оркестровими інструментами: вступ починається з «тріо» англійського ріжка, віолончелей та альтів, що виконують на фоні педалей флейт і гобоїв самостійні мелодичні лінії, в яких діатонічні звороти з основної теми частини (фольклорного походження, як і більшість тем Кантати) поєднуються з експресивними півтоновими хроматичними ходами, що відсилають до європейської музики пізньоромантичної або модерністської доби. Цікавою колористичною деталлю, що також викликає асоціації з оркестровим письмом європейських композиторів ХХ ст., є «вкраплення»

ударних (тарілок та бубну), що сприяє певному «очудненню» суто ліричного образу та разом з півтоновими мелодичними ходами надає музиці прихованої тривожності. Після ще декількох реплік дерев'яних духових із ніби «ламаними» хроматизованими мелодичними лініями, струнною групою та флейтами інтонується фрагмент основної теми, що закінчується ферматою на тоні *c* – домінантовому щаблі до основної тональності частини F-dur. Загалом, весь вступ, враховуючи його тональність C-dur та, при цьому, загальну нестійкість гармонії та низку відхилень, можна вважати великим домінантовим предиктом до вступу хору з основною темою. Після невеликої цезури починається розділ А тричастинної репризної форми. Слід зазначити, що основна тема «Балади Жовтої Ріки» вже з'являлась в Кантаті як тема першого розділу Інтродукції. Як побачимо далі, вона нагадуватиметься й в інших частинах, зокрема, в шостій – «Скорбота Жовтої Ріки». Таким чином, цю тему можна вважати своєрідним епіграфом та лейтмотивом Кантати, що сприяє композиційно-драматургічній та тематичній єдності твору.

Отже, перший розділ складається з двох тем фольклорного походження. Перша має неквадратну будову (6+8 т.). Основна мелодична лінія викладена сопрано і альтами у супроводі педалей і тремоло струнних, основну мелодичну лінію дублюють флейти, англійський ріжок і перші скрипки. Другі скрипки «доспівають» закінчення вокальної фрази, перегукуючись із хором. У другому реченні фактура ущільнюється, додається гармонічний супровід мідних духових, контрафаготу і фаготу, а також – окремі ритмічні фігури тарілок і малого барабану. На відміну від попередніх частин і навіть вступу «Балади», гармонічний план теми досить простий, переважає діатоніка, композитор використовує тонічний органний пункт, тема закінчується тризвуком другого щаблю, що підкреслює фольклорні її витоки. У другій темі (що також є неквадратним періодом) гармонія і фактура ускладнюються: за наявності тонального центру *g-moll* до тонічної гармонії додаються домінантові тони, основну мелодичну лінію у жіночих голосів, дубльовану першими скрипками, супроводжують мелодичні контрапункти дерев'яних і мідних духових.

Примітною колористичної та звукозображальною деталлю є фігурації в партії флейти (групи з чотирьох 32-х тривалостей), що імітують спів птахів або певні прийоми гри на традиційних китайських інструментах, що створює додатковий штрих до пасторального образу за підкреслює національний колорит теми. Гармонія стає більш яскравою також завдяки еліптичному звороту (ланцюжку доміант до B-dur, F-dur, g-moll) наприкінці першого речення. Решта гармонічного плану теми загалом не виходить за межі діатоніки (хоча і з вкрапленнями хроматичних неакордових звуків), національний колорит підкреслюється завдяки зіставленню тональних опор F-dur і g-moll. В цьому фрагменті на перший план виходить не стільки тональний, скільки модальний принцип звуковисотної організації.

Середній розділ не несе контрастного образу, продовжуючи лірико-пасторальну лінію. Він складається з однієї доволі лаконічної за обсягом пісенної теми, що інтонаційно споріднена з темою основного розділу. Але тут фактура більш щільна, мелодичну лінію сопрано і альтів дублюють валторни, з'являється тріольна пульсація у дерев'яних духових, що створює відчуття більшого емоційного піднесення. Гармонічний план також в межах діатоніки, де поєднуються елементи модальної гармонії (фраза починається не з тоніки, а з медіанти тональності F-dur – септакорду VI щаблю, тоніка також зіставляється з септакордом II щаблю) та функціональні тоніко-домінантові звороти. Після короткої оркестрової зв'язки (кантиленної фрази флейт і кларнетів) починається реприза. В ній повертається лише перша тема із варійованим другим реченням у супроводі мелодичних контрапунктів струнних, фігурацій флейт та синкопованих акордів мідних духових. Закриває частину коротка оркестрова кода із новим матеріалом, що, однак, в інтонаційному плані також є логічним продовженням попереднього матеріалу.

Примітним є те, що поетичний текст цієї частини певним чином дисонує із загальним характером музики, оскільки в ньому йдеться про важкі долі людей, що постраждали від війни. Це, як видається, є проявом властивої китайському мистецтву загалом емоційної стриманості.

П'ята частина Кантати – «Діалог на березі ріки» – за змістом поетичного тексту є історією людей, що втратили свої домівки і стали вимушеними переселенцями, а також – закликом до збройного спротиву окупантам. За суто музичними ознаками це – жанрова сценка, характер її тематизму майже ніяк не відображає драматичного змісту тексту (принаймні тими засобами, до яких звик слухач, «вихований» на європейській музиці). Це дует тенора і баритона, побудований на темі фольклорного походження, що викладена в тональності *Es-dur* та має пружну танцювальну ритміку. Така, на перший погляд, невідповідність між музичним та текстовим рядом, як видається, є специфічним художнім прийомом – персонажі сценки цілком «звичною» мовою, вираженою через невибагливу фольклорну тему, без зовнішнього пафосу, обговорюють свої втрати. Так підкреслюється трагічність ситуації, коли страшна реальність війни стає буденністю.

Музична стилістика частини та її композиційна структура видаються свідомо спрощеними (особливо порівняно з деякими іншими частинами Кантати). В гармонічному плані переважає діатоніка, тональна звуковисотна організація поєднується з елементами модальності (мелодика вокальної партії спирається на фрагменти пентатонного звукоряду від тонів *es* і *b*). Форма частини містить два розділи, перший з яких представляє собою куплетно-варіантну структуру. Куплети представляють собою розгорнуті періоди з двох речень, в межах яких тенор і баритон обмінюються короткими фразами (по 4 такти). Вокальні репліки також розмежовуються короткими оркестровими репліками (двутакові фрази), що за мелодичним змістом нагадують закінчення вокальних фраз. Оркестровий супровід варіюється від куплета до куплету. Звертає на себе увагу його прозорість.

Другий розділ являє собою своєрідну кульмінацію-резюме частини. Тут замість солістів основний тематичний матеріал доручається чоловічим хоровим партіям (тенори і баси), матеріал, який в першому розділі звучав почергово в партіях тенора і баритона, тепер звучить у контрапункті, хорова фактура

ускладнюється завдяки *divisi*. Завершується частина загальним хоровим та оркестровим *tutti*.

Шоста частина Кантати – «Скорбота Жовтої ріки» – представляє собою розгорнутий ліричний монолог сопрано у контрастно-складеній формі із наскрізним драматургічним розвитком, що відображає страждання жінок, спричинені війною. В ньому національні фольклорні мотиви поєднуються з імпресіоністичною колористикою (що знов змушує згадати про французьку композиторську освіту Сянь Сінхая). Також принцип побудови частини із поступовим рухом до кульмінації та конструюванням цілого з відносно невеликих розділів, що відображають різний зміст тексту та психологічні стани ліричної героїні, нагадує про структуру оперних сцен в європейській музиці. Певні інтонаційні та гармонічні звороти, прийоми оркестрування та фактурного оформлення кульмінації відсилають до «орієнтальних» образів Дж. Пуччіні, зокрема, виникає асоціація із найбільш драматичними сценами опери «Мадам Баттерфляй». Попри трагічний зміст тексту (жінка, що втратила всю сім'ю і зазнала насильства у відчаї звертається до Жовтої Ріки з проханням прийняти її та заспокоїти всі її скорботи) характер музики, як і в «Баладі Жовтої Ріки» є радше лірико-пасторальним, ніж драматичним. Основна тональність частини – *As-dur* (що також наштовхує на паралель із ліричними образами опер Дж. Пуччіні). Цілком в традиції пізньоромантичних оперних сцен частина відкривається розгорнутим інструментальним вступом, що змальовує «місце дії» (берег ріки) прозорими та дещо таємничими оркестровими барвами. Вступ відкривається фігураційними репліками флейти пікколо і арфи, а також – мелодичними контрапунктами кларнетів і англійського ріжка. Примітною деталлю є те, що в партії флейт та гобоїв проступає, періодично повторюючись, початковий мотив наступної частини Кантати – «Захистимо Жовту Ріку», що вказує на наявність наскрізного тематичного розвитку протягом всього твору. Перегуки «пасторальних» за своєю тембровою семантикою інструментів на тлі тремоло струнних на *pianissimo* створюють суто імпресіоністичний музичний пейзаж. Після обміну короткими репліками між арфою і дерев'яними духовими

(глісандо арфи та мотив з наступної частини кантати) в партії останніх з'являються довші кантиленні фрази, а в партії арфи – арпеджіо. Тут відбувається своєрідна стилістична «модуляція» від імпресіоністських рис до певних елементів оперного веризму, на що вказує використання фігурацій арфи, діатоніки із додаванням побічних септакордів, терцієвих співвідношень акордів та тональностей (модуляція в паралельний f-moll наприкінці періоду). На цьому тлі з'являються репліки читця, що розкривають подальший зміст частини. Після цезури, відміченої арпеджіо арфи по тризвуку f-moll та ферматою, у дерев'яних духових з'являється новий матеріал – короткі репліки, побудовані на фрагментах пентатоніки. В гармонічному плані зберігається принцип зіставлення тоніки й верхньої та нижньої медіант, але всі гармонії ускладнені: тоніку подано у вигляді нонакорду, замість тризвуку VI щаблю функцію медіанти виконує секундакорд IV щаблю, що знов вказує на модерністське мислення композитора. Цим останнім періодом, наприкінці якого повертається основна тональність As-dur (що знову підкреслюється арпеджіо арфи на тонічному тризвуку), власне, завершується розгорнутий багатоелементний вступ та починається основний розділ – монолог сопрано, головної ліричної героїні. Він має вільну будову: ліричні теми, споріднені за характером та інтонаційним наповненням (завдяки опорі на спільну пентатонічну ладову основу), але які, тим не менш, не можна назвати варіантами однієї початкової теми, змінюють одна одну, як у калейдоскопі. При цьому відбувається поступове ущільнення оркестрової та хорової фактури, динамічне наростання. Зростання емоційної напруги відчувається й завдяки поступовому підвищенню теситури в вокальній партії (що також є прийомом, типовим для європейської оперної музики).

Перша тема, що проводиться в партії сопрано (А) за продовжує образно-інтонаційну лінію вступу. Тут зберігається основна тональність та фактурно-темброве оформлення супроводу: вокальна лінія розгортається на тлі таких самих фігурацій арфи, пасажів флейт, що мають живописну, звукозображальну функцію та продовжують пасторальний семантичний ряд, мелодичних

контрапунктів гобоя та англійського ріжка. Сама вокальна мелодична лінія має неквадратну будову (перше речення – 5 тактів, друге, разом із розширенням – 10 тактів), мелодичний рух часто переривається зупинками на довгих тривалостях. В цей час дерев'яні духові подають репліки у відповідь. Несиметричні синтаксичні структури та наявність фігурацій із розспівуванням складів підкреслюють імпровізаційний характер теми, зближуючи її з фольклорним джерелами, традиційною манерою співу. Гармонічний план теми також спирається на терцієві співвідношення акордів (тоніка As-dur, секстакорд VI шаблю), а також – на діатонічні послідовності септакордів. Наприклад, тема закінчується не класичним кадансом в основній тональності або модуляцією через класичні функціональні звороти, а переходом тонічного нонакорду у квінтсекстакорд IV шаблю, що може також виконувати функцію тоніки в Des-dur. Таким чином, відбувається не стільки модуляція, скільки перехід до нової опори, що вже міститься в початковому звукоряді, що вказує не стільки на тональне, скільки на модальне мислення композитора в цьому фрагменті. Також звертає на себе увагу, що умовна тоніка Des-dur в кадансі (гармонічна вертикаль в партії контрафагота, фагота, бас-кларнета і кларнета) подана у поєднанні з мелодичними лініями в партії флейт, гобоїв і англійського ріжка, що окреслюють тони тоніки As-dur з доданою секстою, що знову утворює політональне сполучення. Примітною рисою фактурно-тембрового оформлення оркестрової партії є нашарування остинатних за ритмікою фігурацій арфи та «сухих», похмурих за тембром акордів низьких дерев'яних духових із ритмоформулою «дві восьмі-чверть» на слабких долях такту разом із остинато тарілок і та інших ударних інструментів. Такі колористичні оркестрові прийоми сприяють певному очудненню ліричної теми, роблячи її звуковий образ більш жорстким та наближаючи до естетики першої половини ХХ ст.

Оркестровий ригурнель, заснований на перегуках дерев'яних духових, що обігрують пентатонічні звороти пісенного походження, підводить до наступної теми. В гармонічному плані повторюється ідея quasi модуляції у Des-dur. Новий розділ монологу сопрано (В) починається вже в цій тональності. Хоча,

зважаючи на модальний принцип організації гармонічної вертикалі, більш коректним буде говорити про її побудову навколо тону *des*, що став тимчасовою опорою в межах діатонічного звукоряду *As-dur*. Вокальну лінію частково побудовано на декламаційних зворотах (речитація на одному тоні). ритмічний рух поживляється: у ригурнелі партія арфи містить тріольні фігурації, після вступу сопрано тріолі змінюються квартолями шістнадцятих, в партії ударних з'являються пунктирні формули, що робить другу тему більш схвильованою та емоційно насиченою, ніж попередня. Вона також має неквадратну будову: перше речення складається із 6 тактів (3+3), друге істотно розширене за рахунок інтенсивного мелодичного розвитку (8+4). Оркестрова фактура ускладнюється завдяки мелодичним контрапунктам дерев'яних духових, в партіях яких з'являються хроматичні інтонації, що також робить характер музики більш напруженим.

Гармонія також насичується терпкими дисонансами завдяки використанню поліфункціональних сполучень (наприклад, вертикальне нашарування великого мажорного септакорду від *as* – тонічного септакорду основної тональності частини та мінорного септакорду від *b* – II щаблю основної тональності). Наприкінці розділу гармонічний план знову прояснюється, через майже класичний каданс повертається тоніка основної тональності. Наступна тема (С) має яскраво виражене пісенне походження (на відміну від попередньої речитативної) та є інтонаційно спорідненою з темою середнього розділу «Балади Жовтої Ріки». Її також закругляє коротка оркестрова кодетта.

Наступні кілька розділів утворюють одну розгорнуту кульмінацію. Поява нової теми (D) супроводжується різкою зміною тональності - модуляцією через однойменний мажоро-мінор. Співставлення мажорної та мінорної тонік (*As-dur* / *as-moll*) слугує переходом до тональності *Ces-dur*. Також в цьому розділі до оркестрового супроводу вперше приєднуються струнні та мідна група. Крім того, сопрано соло підтримують жіночі хорові голоси.

Звертає на себе увагу доволі оригінальний фактурний виклад хорової партії: основна мелодична лінія сопрано підтримується акордовими послідовностями з паралельним голосоведенням (сопрано та альти *divisi*), що, з одного боку, нагадує про гетерофонний склад, розповсюджений у більшості традиційних пісенних культур світу, включаючи китайську, а з іншого – про щільний акордовий супровід теми у романтичних фортепіанних творах. Згодом саме цей фактурний прийом в дещо видозміненому вигляді буде використаний у фортепіанному концерті під час викладення матеріалу з шостої частини Кантати у його третій частині.

Музична тканина тут представляє собою складну поліфонію пластів: майже кожен з оркестрових та хорових голосів має власну самостійну лінію. Яскравий контрапункт з темою сопрано створює тема, яка відкривала Інтродукцію та звучала в основному розділі «Балади Жовтої Ріки» і яку, таким чином, можна вважати своєрідним лейтмотивом твору. Самостійна кантиленна лінія також доручена віолончелям і контрабасам. Цю лінію також дублює туба, тоді як в партії валторни повторюється тема сольного сопрано. Поліфонічне мислення композитора впливає навіть на ті пласти фактури, що, на перший погляд, виконують функцію супроводу: дерев'яні духові (зокрема, кларнети і гобої *divisi*) виконують мелодизовані фігурації, що також мають виразне інтонаційне наповнення, також Сянь Сінхай використовує вишукані перегуки флейт, бас-кларнета, фагота і контрафагота (коротке арпеджіо передається від одного інструмента до іншого). Водночас самостійний мелодичний контрапункт має й партія тромбона, а труби виконують сигнальні формули. Довершують це складне нашарування ліній колористичні фігурації арфи. Все це разом, попри очевидне домінування вокальної партії, створює складний живописний багатофігурний фон та майже сонористичне «мерехтіння» оркестрових та хорових тембрів.

Перехід від розділу D до наступного (E) здійснюється завдяки короткій (п'ятитактовій) зв'язці в партії хору, заснованій на новій пентатонічній темі, що супроводжується мелодичними контрапунктами скрипок, альтів і віолончелей,

заснованими на самостійному, але спорідненому за інтонаційною будовою матеріалі, що також пов'язаний і з іншими темами Кантати (зокрема, мелодичний зворот, яким завершується контрапункт скрипок). В хоровій партії партії зберігається виклад *divisi*, що також додає партитурі поліфонічної насиченості.

Розділ E також починається із різкого тонального «зсуву» (Es-dur – G-dur). Він є фінальною кульмінацією частини. Мелодика вокальної партії набуває речитативного характеру, розмір змінюється з 6/4 на 6/8, ритмічний рух прискорюється завдяки скороченню тривалостей, з'являються пунктирні фігури, ритмоформули з двома шістнадцятими, що додає музичному образу емоційної напруги, передає стан підвищеної екзальтації, що охоплює ліричну героїню (в тексті йдеться про те, що жінка «цієї ночі кинеється в обійми Жовтої Ріки, що зміє всі її життєві скорботи»). Тема має неквадратну будову, складаючись з двох речень, побудованих на різному, але мелодично спорідненому матеріалі (5+6 т.) та безпосередньо переходить у коду всієї частини, що заснована на матеріалі, інтонаційно пов'язаному із темою E. Загалом, в шостій частини Кантати композитор використовує варіантний принцип розвитку тематизму, що має коріння в національній музичній традиції (де дістав назву «принцип поступових змін»). Такий підхід до побудови форми забезпечує інтонаційну цілісність твору. Варіантність та інтонаційна спорідненість матеріалу реалізується як в горизонтальному, так і вертикальному вимірах: споріднені (завдяки спільній пентатонічній основі) інтонаційні звороти зустрічаються як у різних побудовах в межах однієї теми, різних темах Кантати, так і в різних голосах фактури, матеріалі, що проводиться у контрапункті. Протягом всього останнього розділу та коди лінія сопрано обростає численними мелодичними контрапунктами у партіях струнних та дерев'яних духових, що також засновані на пентатонічних зворотах. Останній подовжений тон в партії сопрано в останніх тактах частини підтримується колористичним фоном жіночих голосів *divisi*, що, як в розділі D, виконують акордові послідовності. Також протягом всього завершального розділу сопранову лінію супроводжують фігурації арфи. Такі фактурні деталі,

спільні для різних тем також забезпечують тематичну єдність в умовах контрастно-складеної композиції.

Сьома частина Кантати – «Захистимо Жовту Ріку!» – є типовим відображенням стилістики масових революційних пісень, що створює яскравий контраст із ліричним, психологічно насиченим образом попередньої частини. Вона побудована на поліфонічному розвитку теми маршового характеру (основна тональність C-dur, пунктирний ритм, чітка квадратна будова, стрибки на широкі інтервали). Появі основної теми передуює вступ, побудований на іншому матеріалі – також доволі простій мелодії з пісенно-маршовою жанровою основою, що спочатку проводиться в унісон у віолончелей і контрабасів і далі підхоплюється іншими оркестровими партіями. На її тлі, як і в інших частинах, читець промовляє текст, що налаштовує слухача на основний образ частини. Після цього короткого вступу основна тема спершу інтонується хором та скрипками, далі знову охоплюючи все більший регістровий діапазон за рахунок підключення інших голосів та інструментів.

Композитор використовує не тільки імітаційну поліфонію (власне, спочатку двоголосний, потім чотириголосний канон на маршовій темі), але й контрастну, оскільки інші оркестрові партії, як і всюди в Кантаті, ведуть самостійні лінії. Окрім суто поліфонічних засобів композитор також використовує властивий пісенним жанрам варіантний принцип розвитку, оскільки в комбінації зі строфічною структурою, оскільки кожна строфа починається з однакового маршового мелодичного звороту, який далі отримує кожен раз інше продовження. При цьому музична тканина зберігає суто поліфонічну плинність, завершення однієї побудови збігається з початком наступної в іншому голосі, каданси максимально завуальовано, що створює відчуття стрімкого невпинного руху. Також звертає на себе увагу тематична цілісність частини, зокрема, в тематичний матеріал останніх строф вплітаються звороти з теми, яка виконувала функцію вступу. Потужним засобом тематичного розвитку тут стає й фактурне *crescendo* (поступове включення всіх оркестрових голосів), що також використовувалось композитором і раніше для

формування драматургічних хвиль та кульмінацій. Однак в цій частині воно сприяє створенню найбільш масштабного та епічного образу, величної картини народного спротиву загарбникам. Як видається, це ледь не єдина частина Кантати, де химерна витонченість, вигадливість музичної мови (оркестрового письма, гармонії, синтаксису) поступається певній плакатності, «фресковій», лапідарній подачі матеріалу. Такий контраст між сьомою та іншими частинами твору загалом відображає балансування композитора між жанровими сферами масової пісні та європейської академічної музики та між відповідними стильовими параметрами. Показово, що Сянь Сінхай як фінал Кантату додає ще одну частину, де урочистість та епічний розмах поєднуються із тією ж модерністською складністю письма. І цю ж частину було вилучено в пізніших редакціях Кантати, зокрема створеній Ян Лянкуном у 1975 р., що отримала широке розповсюдження в період найбільшого впливу комуністичної ідеології та естетики соцреалізму на китайське мистецтво і є найчастіше виконуваною і сьогодні. Забігаючи вперед, скажемо, що під час створення фортепіанного Концерту на основі Кантати баланс також очевидним чином змістився в бік естетики «масових» жанрів, плакатності, певної прямолінійності у подачі матеріалу, демократичності музичної мови.

Отже, фінальна частина Кантати – «Рєви, Жовта Ріка!» – відкривається розгорнутим оркестровим вступом, в якому з розрізнених інтонаційних зворотів, поступово впливає тема-лейтмотив твору, що відкривала Інтродукцію та повторювалась у інших частинах – «Балада Жовтої Ріки» та «Скорбота Жовтої Ріки». Тут вона зазнає образної та жанрової трансформації: якщо в попередніх частинах вона мала лірико-епічний характер, то в фіналі завдяки швидкому темпу та змінній ритміці (замість плавного руху довгими тривалостями з'являються ритмоформули «чверть-восьма» у розмірі 6/8) вона набуває маршових та навіть частково скерцозних рис, створюється активний та енергійний образ. Коротка зв'язка, побудована на фігураційному матеріалі, що окреслює звороти мажорної пентатоніки від F, та хроматичних пасажах в партіях струнних та дерев'яних духових, підводить до наступного розділу

вступу, де з'являються репліки читця на тлі пунктирних сигнальних формул мідних духових та ліній струнних, що звучать у контрапункті та містять інтонації висхідної кварта та висхідної сексти у поєднанні з пунктирними ритмічними фігурами. Це надає музиці енергійного та водночас урочистого, майже гімнічного характеру. Вступу хору передують коротка зв'язка струнних із гамоподібними пасажами та короткою мелодичною реплікою пісенного походження, також побудованою на мажорній пентатоніці від F.

Перший розділ (А, т. 65) заснований на хоровій темі, що синтезує пісенні, маршові риси та жанрові ознаки гімну, має будову неквадратного періоду (6+9 т.). У першому реченні основна мелодична лінія сопрано частково використовує матеріал, що звучав у вступі в партії струнних разом із репліками читця, із характерними інтонаціями висхідної кварта та сексти. Однак тут він має дещо інше ладове забарвлення: натуральний мажор (F-dur) замінюється на міксолідійський лад від F, що також відповідає ладу *yanyue* (яньюе), пентатоніці з двома доданими тонами – *qingjiao* (цінцзяо) і *run* (жун). Тема сопрано супроводжується щільним акордовим викладом в інших хорових голосах, ритмічними фігураціями в партіях дерев'яних та мідних духових, також хор обмінюється репліками на спорідненому матеріалі зі струнною групою та валторнами. Наприкінці речення композитор застосовує прийом, доволі типовий для викладу тематизму й в усіх частинах Кантати: хорова партія зупиняється на одному подовженому тоні, що триває декілька тактів, тоді як в оркестровій партії (в даному випадку у струнних) звучить новий матеріал, що підготовлює наступний тематизм у хору. У другому реченні фактура стає ще більш поліфонічно насиченою: використовуються імітаційні перегуки між партіями тенорів і басів, мелодичні контрапункти струнних і духових. Звертає на себе увагу поява початкової фрази лейттеми Кантати в партії скрипок: тут цей матеріал постає у маршево-скерцозному варіанті, із видозміненою ритмікою (такому самому як і у вступі цієї частини).

Від т. 83 розпочинається новий розділ (В), що яскраво контрастує з попереднім. Він має лірико-пасторальний характер, що втілюється завдяки

різкому уповільненню темпу (*Andante* замість *Allegro*) соло гобоя на новій пісенній темі, прозорій фактурі (у супроводі - тільки тремоло альтів та педалі фагота і валторн та легкі фігурації скрипок). Також виникає тональний контраст між попереднім матеріалом та новим: міксолідійський від *f* змінюються на складне поліладове нашарування, що включає елементи натурального *a-moll*, *F-dur* та *C-dur* в межах модальної діатонічної системи. Хорова партія містить декілька самостійних кантиленних ліній, що спочатку у жіночих партіях у двоголосся з елементами гетерофонії (прихований рух паралельний рух консонансами – квінта, секста), що властива китайській народній музиці загалом, що надають звучанню дещо архаїчного характеру (вербальний текст тут містить фразу «Чому така стародавня нація має так страждати?»). Далі жіночим голосам відповідають чоловічі. Тут оркестрова фактура дещо ущільнюється, з'являються мелодичні контрапункти у скрипок, віолончелей та дерев'яних духових, що також підкреслюють пасторальний образний нахил. Розділ завершується характерним для китайської пісенності мелодичним пентатонічним зворотом (послідовність висхідної терції та низхідної секунди).

Від т. 115 (*ritu mosso*) коротка оркестрова зв'язка, що підводить до наступного розділу (*C*), що повертає початковий урочисто-піднесений енергійний образ. Інтонаційно вона пов'язана із кадансовою фразою попереднього розділу (починається з того ж мелодичного звороту, який переходить у стрімкий висхідний пасаж), викладається струнними, мідними та флейтами, з домінуванням тембру мідних, що миттєво створює яскравий не лише темповий, але й темброво-фактурний контраст. Далі вступає хор із новою темою, що, однак, також має пісенне походження, але її пунктирна ритміка створює відчуття пружної маршово-танцювальної пластики. На відміну від попереднього ліричного розділу, тут використано потужне оркестрово-хорове *tutti*, тема хору супроводжується сигнальними формулами мідних духових, акордами дерев'яних та самостійними мелодичними лініями струнних. Також звертає на себе увагу яскравий тональний контраст: відбувається модуляція-зіставлення, після оркестрової зв'язки в *F-dur* хор вступає з темою в *A-dur*. Ще

однією яскравою деталлю є перегуки між хором та стрімкими гамоподібними пасажами струнних.

Ще одна коротка оркестрова зв'язка підводить до нової теми (D), що також звучить в тональності A-dur та за загальним характером та мелодичною будовою нагадує попередню. Тут також використовується масивний тутійний виклад з широким застосуванням мідних та ударних інструментів, стрімких фігурацій струнних.

Нарешті, ще один короткий оркестровий хід підводить до коди, заснованій на ще одній новій темі, що однак, сприймається як логічне продовження попередніх завдяки спільній пентатонічній основі та висхідному мелодичному руху. Початок цього фінального розділу також позначений яскравою модуляцією-зіставленням, тепер з A-dur у B-dur. Протягом всієї коди спостерігається прискорення темпу та наростання динаміки, що створює генеральну кульмінацію-апофеоз всієї Кантати, що за своїм урочистим характером нагадує фінал Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена.

Отже, Кантата Сянь Сінхя представляє собою масштабний концептуальний твір із високим рівнем художнього узагальнення, із наскрізним симфонічним розвитком, ознаки якого полягають у наявності теми-лейтмотиву, органічних переходів між частинами, коли тональність та тематичний абрис кожної наступна підготовлюється в коді попередньої, в інтонаційних зв'язках між частинами цілого та окремими темами, оркестровці, що підкреслює грані форми та драматургічні кульмінації завдяки фактурним *crescendo*, *diminuendo* та контрастам між прозорим камерним викладом типу «ансамбль солістів» та потужними *tutti*. Твір також демонструє стилістичну багатошаровість, поєднуючи імпресіоністичні, модерністські, навіть веристські елементи, та образну багатоплановість, включаючи пасторальні, лірико-епічні, драматичні, урочисто-гімнічні, скрецовні модуси. Кантата демонструє майстерність композитора в опануванні сучасних для нього принципів письма, що відбивається у великій кількості оригінальних ладогармонічних та темброво-фактурних знахідок.

На жаль, більшість із цих рис не була втілена у Фортепіанному концерті. Вочевидь, це пов'язано із обставинами його появи у результаті прагнення видатного китайського піаніста Ін Чженцзуна «реабілітувати» фортепіано в умовах безпрецедентного ідеологічного тиску на музичне мистецтво під час Культурної революції, а також із тим, що в цей час і виконання самої Кантати Сянь Сінхя з її яскраво вираженим тяжінням до європейського модернізму було заборонено. Попри яскравість та привабливість віртуозного суто лістівського піаністичного викладу та окремі самобутні темброві знахідки як от філігранне соло флейти *ді* на початку третьої частини Концерту, його образностилістичний план видається значно біднішим, ніж в однойменній Кантаті. Також важко не погодитися із оцінкою Лю Чінчі, який зауважує, що «подібно до цього, оскільки жанр концерту також підпорядкований певним суворим правилам, концерт «Хуанхе» («Жовта річка») не є справжнім концертом, і його по праву слід описувати як фортепіанну сюїту. Як і симфонічна сюїта «Баймаонюй» («Сивоволоса дівчина»), він складається з комбінації кількох самостійних мелодій, які не утворюють органічного цілого, а просто розташовані одна за одною у вигляді сюїти» [168, с. 466]. Тобто музикознавець відмовляє Концерту саме в наявності симфонічного розвитку та органічних зв'язків між темами та частинами форми, що були присутні в Кантаті.

Розглянемо трансформації оригінального матеріалу під час створення фортепіанної транскрипції детальніше.

Для початку зауважимо, що більша частина матеріалу масштабної, тематично дуже насиченої восьмичастинної авторської версії Кантати не була використана під час створення Концерту, що є логічним, враховуючи потребу створити на її основі більш лаконічну інструментальну форму. Найбільш близькою до оригіналу стала його перша частина – «Пісня човнярів Жовтої ріки», заснована на темах однойменної частини Кантати (Інтродукція з авторської редакції не увійшла до композиції Концерту навіть у вигляді вступного розділу). Тут тематичний матеріал та загальний абрис форми авторської версії лишаються найбільш впізнаваними. Однак, в руслі загальної

тенденції до демократизації стилю, що мала місце під час створення Концерту, деякі розділи форми Кантати в першій частині Концерту видозмінено, зокрема, структури стають більш симетричними, квадратними, а прийоми тематичного розвитку в більшій мірі наближаються до класичних. Так, в оригіналі композиція першої частини поєднує в собі риси двочастинності та рондальності, також важливу роль відіграє варіантно-варіаційний принцип розвитку, оскільки весь матеріал є модифікацією теми пісні човнярів з берегів Хуанхе (фактично китайського варіанту трудових пісень, що слугували для координації зусиль під час переправи через річку). Загалом перша частина Кантати має складну двочастинну форму зі вступом (речитатив читця на тлі прозорих фігурацій струнних і духових) та кодою, що частково нагадує матеріал першого розділу та водночас служить переходом до наступної частини (в Кантаті майже всі частини йдуть аттасом і мають незамкнену структуру, що ніяк не відображено в композиції Концерту). Перший розділ цієї двочастинної композиції, при цьому, є куплетно-варіантною структурою типу АВА1В1А2СА3, де А є ритурнелем (або рефреном), заснованим на остинатних коротких секундових мотивах, що імітують вигуки гребців і передаються з однієї групи хору до іншої, а В і С – куплетами із поетичним текстом, заснованими на темі пісні човнярів. Таким чином, вся структура також нагадує куплетне рондо. При цьому вступ та різні проведення рефрену мають не квадратну будову, рефрен кожен раз має різний обсяг (3, 4, 11, 14 тактів). Цей розділ характеризується енергійним характером, переважно тутійним викладом, політональними та поліладовими сполученнями, складними нашаруваннями оркестрових та хорових контрапунктів. До другого розділу підводить доволі розгорнута оркестрова зв'язка, заснована на перегуках дерев'яних духових і струнних. Перша тема другого розділу яскраво контрастує з попереднім матеріалом. Це перехід від дієвості до ліричної сфери, що виражається в повільнішому темпі, сольній функції жіночих голосів, розрідженій оркестровій фактурі, колористичних соло арфи. Друга тема повертає до попереднього енергійного настрою і також відрізняється щільною акордовою фактурою.

У Фортепіанному концерті контури цієї структури збережено, але деякі розділи видозмінено відповідно до стилістики концертного жанру. Замість інструментального тематизму епічно-пасторального характеру, що супроводжував в оригіналі репліки читця, Концерт відкривають стрімкі пасажі флейт і кларнетів на фоні тремоло струнних та глісандо арфи. Цей матеріал чергується з першим проведенням ритурнелю з першої частини Кантати. В оригіналі хроматичні пасажі та секундове остинато ритурнелю були подані у вертикальному контрапунктичному сполученні, натомість в Концерті ці елементи вступають в діалог, підпорядковуючись логіці інструментального «змагання». Коротка каденція соліста, витримана цілком в стилістиці європейських романтичних концертів, підводить до теми, яка в оригіналі була темою куплетів у першому розділі. Загалом форма першої частини Концерту стає ближчою до класичного рондо, ніж форма Кантати. Її схема має такий вигляд: А В зв'язка (на матеріалі А) А1 В1 зв'язка (на матеріалі А) С зв'язка (на матеріалі А) А3 зв'язка (каденція соліста) D E Coda (на матеріалі А). Тут А, В і С – матеріал ритурнелю і куплетів першого розділу першої частини Кантати, D і E – теми її другого розділу. Також, на відміну від аналогічних розділів Кантати, більшість показаних розділів «вкладаються» в класичні чотири- та восьмитактові структури. Також в епізоді С автори Концерту використовують класичний секвенційний розвиток, проводячи тему двічі в різних тональностях (h-moll та C-dur). Основна відмінність від оригіналу в першій частині Концерту полягає не стільки в композиційній будові, скільки у загальній стилістиці та в способі оформлення матеріалу. Порівняно з насиченою оркестровою тканиною, складним контрапунктичним письмом, що нерідко утворює поліфонію пластів, дисонантною, ускладненою відповідно до знахідок першої половини ХХ ст. гармонією оригіналу стилістика Концерту видається такою, що повертає до романтичних зразків жанру і інтонаційно-гармонічних засобів європейської музики середини – другої половини ХІХ ст. Наприклад, якщо у фактурному та гармонічному оформленні ритурнелю Сянь Сінхай використовує поліфункціональне сполучення тонічної та домінантової гармоній, а також – фігурований бас та мелодичні контрапункти з неакордовими

звуками, а у його варійованих проведеннях – модалізми – зокрема, акорди з VI низьким щаблем та мінорний доміантовий тризвук як елементи гармонічного мажору та міксолідійського ладу, то в Концерті аналогічний матеріал гармонізовано лише тонічною гармонією (тризвук D-dur) з доданим тоном (*e*), а його розвиток пов'язаний з використанням функціональних зворотів класичної тональної гармонії.

Друга частина Концерту («Ода Жовтій Ріці») також є відносно точною транскрипцією однойменної другої частини оригіналу, хоча й з певними нюансами. В площині формотворення зберігається принцип наскрізного варіантного розвитку тем і загальний абрис форми другої частини Кантати. Але матеріал суттєво скорочено та перекомпоновано. Так, друга частина Концерту відкривається одразу темою розділу А кантати (без теми вступу, що супроводжувала репліки читця), тим її варіантом, що починався в оригіналі безпосередньо в партії баритону. Її інтонує сольна віолончель на тлі тремоло і педалей струнних, акордів дерев'яних духових. Тему суттєво скорочено порівняно з оригіналом. Фактура та гармонічний план також зазнають значних змін. В оригіналі розділ А представляв собою поліфонічне триголосся (лінія соліста і контрапункти віолончелі та валторни) без жодного акордового супроводу (останній з'являвся лише в наступному розділі). В концерті примхлива поліфонічна в'язь замінена на суто гомофонно-гармонічну фактуру. Тему гармонізовано типовим для романтичної музики перерваним зворотом (із тризвуком VI щаблю). Це суттєво змінює образно-семантичний план та жанровий нахил теми: вона набуває романсових рис, суворо-стриманий, лірико-епічний і приховано драматичний музичний образ оригіналу трансформується у суто ліричний, навіть дещо сентиментальний.

Після проведення теми у віолончелі вона передається солісту. В фортепіанній партії звучить повний варіант теми А другої частини Кантати, мелодична лінія збігається із викладеною у вокальній партії. Її фактурне оформлення відповідає стилістиці романтичних фортепіанних концертів: в партії правої руки – основна лінія, викладена акордами, в партії лівої руки –

гармонічний супровід у вигляді арпеджіо широкого діапазону, що нагадує про подібну фактуру в творах Й. Брамса та інших представників пізнього європейського романтизму.

В оркестровому супроводі частково збережено ідею Сянь Сінхая щодо мелодичних контрапунктів оркестрових інструментів, зокрема, разом з темою соліста звучать репліки фагота, потім валторни. Однак, авторський мелодичний матеріал у цих соло не зберігається, духові просто «доспівають» закінчення фраз основної теми, не ведучи довгих самостійних ліній. Струнні і дерев'яні духові виконують прозорий акомпанемент із педалями. Між розділами А і В в Концерті немає жодної цезури (як це було в оригіналі, де теми баритона розмежовувались оркестровими фразами), вони непомітно переходять одна в одну в партії соліста. Тему з розділу В другої частини Кантати в Концерті також суттєво скорочено, використані тільки її перші 16 т., потім коротка зв'язка на мелодичному матеріалі в партії соліста, якого не було в Кантаті, підводить до теми С, що виконується солістом і струнною групою. Фактуру фортепіанної партії насичено акордами та каскадами октав. Розділ С також скорочено, але, як і в оригіналі, він є кульмінацією частини. В Концерті ця ідея отримує ще яскравіше вираження: тут використовуються більш масивний тутійний виклад, зокрема, вся мідна група із сигнальними формулами та насичена акордова фактура в партії соліста. Це підкреслює гімнічний характер музики, на відміну від стриманого епічно-оповідального образу оригіналу. В кодї другої частини Концерту використано інший мелодичний матеріал, хоча й споріднений з оригіналом завдяки спільній ладовій основі. Він є більш органічним після потужної оркестрової кульмінації, оскільки заснований на спадному мелодичному русі (на відміну від висхідного в оригіналі). Також стилістично він ближчий до тематизму європейської симфонічної музики.

Зважаючи на принцип побудови форми та послідовність викладу тематизму Кантати в перших двох частинах Концерту, слід зазначити, що вони є транскрипціями відповідних оригінальних частин, що вносять певні

індивідуальні риси в композицію, гармонічний план та фактурний виклад відповідно до властивостей іншого жанру.

Третя частина Концерту («Гнів Жовтої Ріки») не повторює за структурою жодну з частин Кантати, натомість є вільною компіляцією тематизму з двох її частин. Так, перша тема походить з першого розділу четвертої частини Кантати – «Балада Жовтої ріки» (ця ж тема є основою розділу А в Інтродукції Кантати), і утворює перший розділ складної тричастинної форми. Середній розділ побудовано на темі середнього розділу тієї ж частини («Балада Жовтої ріки») та трьох темах з шостої частини Кантати – «Скорбота Жовтої Ріки». Ці теми взяті з партії сопрано соло, вони є частинами ліричного жіночого монологу (розділи С і D контрастно-складеної форми з наскрізним розвитком). Позначений матеріал в Концерті зазнає не лише фактурної та стилістичної, але й образної трансформації. В оригіналі четверта частина Кантати, попри трагічний зміст тексту (йдеться про втрати китайського народу, спричинені війною), репрезентує лірико-пасторальний образ, також ця частина не містить контрастів: тема середнього розділу продовжує образну лінію основної теми. В Концерті ці ж теми трансформовано таким чином, що між ними виникає яскравий образний контраст. Перша тема має окрім лірико-пасторального також пейзажний та жанрово-скерцозний відтінки завдяки специфічному фактурному викладу: в фортепіанній партії до мелодичної лінії додаються орнаментальні пасажі, що імітують прийоми гри на китайському традиційному струнно-щипковому інструменті – піпа. Також тему викладено в дещо жвавішому темпі, ніж в Кантаті. Тема середнього розділу «Балади Жовтої Ріки» зазнає кардинальної образної трансформації: її перегармонізовано, на відміну від оригіналу, вона звучить в мінорі, гармонічний план насичено альтераціями та відхиленнями (на відміну від мажору та діатоніки в оригіналі). Вона викладається в партії соліста, в динаміці *ff*, в щільній акордовій фактурі, із додаванням октавних ходів та стрімких пасажів. Це створює драматичний образ, і сприяє виникненню конфліктної драматургії всередині частини. Далі (у ц.б) ця ж тема проводиться солістом в зовсім іншому, вже суто ліричному

амплуа, завдяки високому регістру та прозорій фактурі, без октавних та акордових нашарувань. Від ц. 7 починається коротка оркестрова зв'язка, що побудована на секвенційному розвитку короткої фрази з хорової партії, що завершувала середній розділ четвертої частини Кантати. В Концерті цей матеріал трансформується відповідно до принципів розвитку тематизму в європейській симфонічній музиці. Ця зв'язка підводить до наступного патетичного соло фортепіано на одній з тем шостої частини Кантати. Вона також з ліричної перетворюється на драматичну завдяки фактурному викладу: основна мелодична лінія оформлена у вигляді акордів і супроводжується бурхливими фігураціями широкого діапазону. Подібним чином подано й наступні теми з цієї ж частини Кантати, що утворюють головну кульмінацію третьої частини Концерту. Таким чином, завдяки комплексу засобів виразності, сформованому в романтичній фортепіанній музиці, автори Концерту підкреслили драматичний та навіть трагічний зміст, закладений в поетичному тексті (нагадаємо, що шоста частина Кантати – «Скорбота Жовтої Ріки» – є монологом жінки, що внаслідок війни втратила дитину та всіх рідних і у відчаї прагне кинутись у води Ріки, щоб знайти там вічний спокій), що не знайшов відображення в музиці оригіналу, характер якої радше можна позначити як лірико-епічний, аніж драматичний. Третю частину Концерту завершує кульмінаційне (у вигляді оркестрового tutti) репризне проведення теми А з четвертої частини Кантати. Завдяки мажорному ладу та теплій кантилені струнних воно сприймається як «розв'язання» драматичного конфлікту.

В четвертій частині Концерту («Захистимо Жовту Ріку») використано лише одну бравурну маршоподібну тему з однойменної сьомої частини Кантати. В оригіналі композитор створює на її основі двоголосний, потім чотириголосний канон в хоровій партії. При цьому частина інструментів дублює лінії хорових голосів (наприклад, скрипки – лінію альтів), а значна частина оркестрових партій містить самостійні мелодичні контрапункти та гармонічний супровід. В цій частині переважає масивний тутійний виклад із широким застосуванням повної мідної групи та ударних, що створює

масштабний образ народного спротиву. Однак, Сянь Сінхаю вдається уникнути надмірної плакатності. Фінал Концерту представляє собою варіації на тему канону з Кантати, що чергуються із віртуозними каденціями соліста, заснованими переважно на октавній техніці, що відсилають насамперед до фортепіанних концертів Ф. Ліста. Поліфонічні прийоми тут майже відсутні, за винятком невеликого фрагменту з канonom у виконанні фортепіано і тромбону (тт.133 –140). Оркестрова фактура дуже проста та прозора, у більшості розділів вона зводиться до простого акомпанементу типу «бас-акорд». Тобто знову спостерігаємо значне спрощення музичної мови оригіналу, як видається, четверта частина Концерту за своїм стилем виявилася значно ближчою до масових патріотичних пісень, ніж аналогічна частина Кантати. Також в фіналі Концерту, власне, використано тему однієї з популярних народних пісень відповідної тематики – «Червоний Схід» (її текст прославляє комуністичну партію як рятівників народу під час японсько-китайської війни). На її початковій фразі побудовано оркестровий вступ фіналу, а також – його генеральну кульмінацію (т. 303). В кодї фіналу Концерту використано ще одну тему, якої не було в Кантаті, і яка підсилює закладене в Концерті ідеологічне навантаження – французького «Інтернаціоналу».

Таким чином, третя та четверта частини Концерту побудовані як парафрази на теми Кантати, оскільки її теми стають основою для нових композиційних структур, поміщені в нові драматургічні та жанрові умови.

Підсумовуючи аналітичні спостереження, зазначимо, що під час створення Концерту «Жовта ріка» матеріал Кантати зазнав цілої низки трансформацій: стилістичної, композиційної, жанрової, образно-семантичної. Стилїстична трансформація пов'язана з відходом від модерністської естетики оригіналу в бік романтичного за походженням комплексу виразових засобів. Особливо це стосується фактури та гармонічного плану, оскільки політональні поєднання та модалізми оригіналу перетворюються в Концерті на класичні функціональні звороти, складне поліфонічне письмо – на гомофонно-гармонічну фактуру. Композиційна трансформація пов'язана зі скороченням тем та розділів, іншою

розстановкою цезур, додаванням тематизму, якого не було в Кантаті. Лише дві перші частини Концерту зберігають загальний абрис форми відповідних частин Кантати, тоді як третя та четверта частини утворюють із запозичених з різних частин Кантати тем нове художнє ціле. Образно-семантична трансформація полягає в перетворенні лірико-епічних, пасторальних образів оригіналу на суто ліричні і навіть драматичні. Останнє пов'язане з суттєвими змінами ладогармонічного змісту та фактурного викладу оригінального матеріалу.

Жанрове перевтілення оригінального матеріалу зумовлене самим фактом його перенесення зі сфери вокальної музики до інструментальної і пов'язане з набуттям ним віртуозно-концертних рис.

Враховуючи ступінь близькості та віддаленості від оригіналу, принцип оперування запозиченим матеріалом, зазначимо, що перші дві частини Концерту є транскрипціями однойменних частин Кантати, що, зберігаючи загальний каркас форми, привносять до оригіналу індивідуальні риси, зумовлені новим виконавським складом та жанровою сферою. Тоді як третя та четверта частини є радше парафразами на теми оригіналу, оскільки початковий матеріал стає основою для іншої композиційної структури, поміщається в інакший драматургічний контекст. Попри вказану жанрову назву, Концерт «Жовта ріка» є ближчим до концертної фантазії, зважаючи на нетипову для європейського романтичного концерту чотиричастинну будову циклу, вільне трактування класичних формотворчих принципів у кожній з частин, відсутність сонатного *allegro*, наявність, натомість, варіаційної та контрастно-складеної форм. Виникає пряма аналогія з розповсюдженим у XIX – першій половині XX ст. в європейській музиці жанровим типом фантазії, заснованим на вільному використанні тем з творів інших композиторів або фольклорного походження з різним ступенем творчої переробки оригіналу.

Лишається відкритим питання, як би поставився Сянь Сінхай до цієї переробки свого твору, адже композитор не дожив до важкого для всіх митців десятиліття Культурної революції. З одного боку, композитор певним чином симпатизував комуністичній партії та співпрацював з нею, створюючи масові

пісні, з іншого, його професійний шлях в осанні роки, окрема, інтенсивна робота з написання масштабних вокально-симфонічних опусів та суто інструментальних творів великої форми свідчить про прагнення митця перебувати у контексті сучасної світової музичної культури, не втрачаючи, однак, національної самобутності. Це ілюструє і його власне висловлювання, наведене Хон Лун Янгом: «“Чому я писав пісні порятунку? ...Я прагнув писати про страждання країни, щоб мої пісні могли пробудити всю націю на боротьбу проти феодалізму, імперіалізму і, зокрема, японського імперіалізму. Крім того, мені потрібні були гроші на життя. ...Я не мав такої розкоші – не писати. Якщо я зупинюся... у мене будуть неприємності. Я можу терпіти матеріальні злидні, але моя старенька мати – ні. Щоб забезпечити їй затишок, на який вона заслуговує, я наполегливо працюю над створенням цих пісень”. Проте, очевидно, він не пишався написанням масових пісень так само сильно, як іншими своїми творами: “Пісні, які я створив у Шанхаї, належали до першого етапу моєї кар’єри. Тоді я все ще перебував у пошуках китайської гармонії, форми та стилю. Люди прихильно зустрічали мої роботи, вихваляючи їх. Але моє серце краялося від мук. Чесно кажучи, я писав зовсім не те, що мав би писати!» [151, с. 105].

Вочевидь, Концерт «Жовта Ріка», незважаючи на певні переваги та велику популярність серед виконавців та слухачів як в Китаї, так і за його межами, залишається доволі суперечливою пам’яткою складної епохи у розвитку національного музичного мистецтва.

3.2. Концерт для скрипки з оркестром «Лянь Шанбо і Чжу Інтай» Чень Гана і Хе Чжанхао і його авторські транскрипції для фортепіано з оркестром і струнного квінтету: трансформації оригінальної жанрової моделі

Прикладом трансформації скрипкового концерту і початкового музичного матеріалу відповідно до звукового образу, семантики тембру та технічних можливостей фортепіано, а також – перенесення оригінальної концертної

композиційної моделі у контекст камерно-інструментальної жанрової сфери є Скрипковий концерт «Лянь Шанбо і Чжу Інтай» Чень Гана (народився в 1935) і Хе Чжанхао (народився в 1933 році) та його авторські транскрипції для фортепіано з оркестром та струнного квінтету (сольної скрипки зі струнним квартетом).

Цей твір є зразком специфічного втілення програмного симфонізму в китайській академічній музиці та відображає сюжетні перипетії однієї з найзнаковіших для китайської культури легенд про кохання юнака й дівчини, які не змогли бути разом через соціальну нерівність та упередження. Розв'язка історії трагічна, оскільки герої, не витримавши розлуки, вмирають від горя, а їхні душі відлітають разом у вигляді метеликів, щоб більше ніколи не розлучатись.

Після прем'єри Концерту, що пройшла з великим успіхом, одним з композиторів – Чень Ганом – було створено кілька транскрипцій: для скрипки і фортепіано, для фортепіано з оркестром та для скрипки й струнного квартету. Нові інструментальні версії певним чином відображають специфіку жанрів фортепіанного концерту та струнного квінтету, що має свій вплив на всі рівні організації музичної композиції.

В китайському музикознавстві Скрипковому концерту Чень Гана присвячено статтю Чжан Бо [103]. Автор розглядає цей твір з позицій музичної естетики, намагаючись пов'язати особливості форми, гармонічної та мелодичної мови концерту з загальними законами краси. Він наголошує, що естетичні особливості музики твору якнайкраще резонують із зворушливою та печальною історією кохання Лянь Таньбо і Чжу Інтай, що лягла в основу програми Концерту. Чжан Бо також наводить відомості з біографії композитора Чень Гана, проводячи паралелі між перипетіями його життя та емоційним змістом твору, а також дає дуже стислу характеристику форми та стилістичних особливостей Концерту. Автор, зокрема, вказує, що матеріал твору «представляє собою мелодію з в'єтнамської п'єси у поєднанні з симфонією, фольклорною оперною музикою, сонатною структурою, підзаголовками та

одночастинною структурою, ретельно вибудованою та продуманою відповідно до розвитку сюжету» [103, с. 61]. Автор пов'язує появу зміни тематичного матеріалу із новими «витками» сюжету легенди [103, с. 62–63]. Слід зазначити, що характеристика стилістичних, драматургічних та формотворчих особливостей твору у згаданій статті носить дуже поверхневий характер, автор перш за все описує емоції від сприйняття Концерту, не демонструє достатнього розуміння законів побудови великої інструментальної форми європейської традиції і не в змозі (або не має на меті) в повній мірі розкрити особливості її трансформації в китайській композиторській музиці. Аналітичні спостереження щодо музики Концерту носять занадто узагальнений характер для того, щоб дати читачу вичерпне уявлення про особливості формотворення, тематичного розвитку та інші аспекти втілення концертного жанру в творчості китайських митців. Також Чжан Бо розглядає лише оригінальну скрипкову версію Концерту, взагалі не згадуючи фортепіанну або камерну.

Фортепіанна версія Концерту «Лянь Таньбо та Чжу Інтай» розглядається в статті Цинь Юнь [99]. Авторка наводить деякі висловлювання композитора щодо задуму фортепіанної версії Концерту та в найзагальнішому ракурсі згадує певні відмінності між скрипковим оригіналом і фортепіанною транскрипцією. Решта статті містить аналіз технічних формул, які становлять складність для виконання, пропонуються способи роботи над ними. Слід зазначити, що виконавські коментарі не виходять за межі суто технічного плану (у його найвужчому значенні), розгляд віртуозних елементів, що зустрічаються в Концерті, має відокремлений характер та ніяк не корелює з драматургією та образним змістом твору. Найголовнішу наукову цінність представляють наведені в статті окремі зауваження Чень Гана щодо виконання деяких фрагментів твору та історії створення фортепіанної транскрипції.

Цікавий ракурс дослідження Концерту «Лянь Таньбо і Чжу Інтай» пропонує Ван Цивей, порівнюючи особливості музичного втілення образів Чжу Інтай та Кармен. Автор вказує на те, що ці героїні, попри різні культурні контексти, мають багато спільного як жінки, що прагнуть свободи. Також Ван

Цивей пов'язує музичну характеристику Чжу Інтай саме з тембром скрипки соло, що в одному з розділів концерту протиставлений тембру віолончелі, який асоціюється з коханим дівчини – Лянь Таньбо [187].

Оригінал Концерту для скрипки з оркестром також розглянуто в низці англомовних та україномовних досліджень.

Більшість авторів, серед яких Лі Янь Лун [51], Шань Кен-Чен [140], Х. А. Перез [174], А. Вайс [188], Ін Чжан [190], М. М. Суціу та С. Драгулін [179], Міа Янчжин Чен [138] вивчають цей твір в контексті міжкультурної взаємодії та з позицій втілення рис китайської традиційної музики в межах жанру, що належить до європейської музичної культури, ретельно аналізують композиційну будову концерту, прояви в ньому сюжетної програмності, їх зв'язок з фабулою легенди та вплив на формотворення, а також торкаються питання адаптації прийомів гри на китайських народних інструментах в партіях соліста та оркестру.

Єдиним дослідженням, де розглядається транскрипція Скрипкового концерту «Лянь Таньбо та Чжу Інтай» для іншого інструмента, є дисертація Мін-Цзу Чао [134]. Автор детально описує особливості інтерпретації твору на контрабасі: способи звуковидобування, аплікатуру, штрихи та інші технічні прийоми.

Отже, попри наявність певної кількості праць, присвячених оригінальній версії Концерту «Лянь Шаньбо та Чжу Інтай», подальші композиторські інтерпретації початкового художнього задуму в більшості випадків залишаються поза увагою науковців.

У даному підрозділі ставимо за мету розкриття фактурних, образно-семантичних та жанрових трансформацій оригінальної версії Скрипкового концерту «Лянь Шаньбо та Чжу Інтай» Чень Гана і Хе Жанхао в транскрипціях Чень Гана для фортепіано з оркестром і для скрипки зі струнним квартетом (струнного квінтету).

В контексті нашого дослідження заслуговує на увагу історія створення Концерту, пов'язана із прагненням композиторів познайомити китайську

публіку із новим європейським інструментом через знайомі музичні образи. Ескізом до цього масштабного опусу послужило невеличке аранжування теми з популярної традиційної опери на сюжет легенди про Лянь Таньбо та Чжу Інтай для струнного квартету.

Опора на мелодичний матеріал традиційної вистави навіть дала підставу для доволі критичної оцінки твору, яку висловлює Лю Чінчі: «Багато людей, – пише автор, – вважають концерт «*Лян Шаньбо юй Чжу Інтай*» («*Закохані метелики*») найбільш типовим скрипковим твором цієї епохи в Китаї, але, якщо говорити строго, це лише перероблена та оркестрована версія однойменної кантонської (шаосінської) опери, а не оригінальний музичний твір» [158, с. 323].

Окрім власне тематизму з традиційного музичного театру у Скрипковому концерті отримали втілення специфічні прийоми гри на китайському смичковому інструменті *ерху*: орнаментика (форшлагги, зокрема, специфічний вид форшлагів із ходом на терцію), *glissando* та ін. Ці національні елементи були інкорпоровані авторами до партії соліста. Таким чином, засобами скрипкового виконавства був відтворений звуковий образ національного інструменту. Примітно, що згодом, вже після створення транскрипцій для фортепіано та струнного квінтету Чень Ган здійснив переклад Концерту вже для *ерху* та китайського оркестру, що стало проявом певної реверсійності композиторського мислення, та своєрідним актом повернення до національних витоків на новому рівні.

Зауважимо, що у зв'язку із таким підходом до втілення звукового образу *ерху* у скрипковій партії є підстава говорити про транскрипцію не лише як про *результат* перекладення одного й того ж матеріалу для різних інструментів, але як про *процес* перенесення певних типових рис звукообразу одного інструмента до системи виконавських засобів іншого.

В композиційній структурі Концерту поєднуються як національні так і європейські принципи мислення. Композитори, вочевидь, спирались на романтичну жанрову модель концерту симфонізованого типу з усією низкою

європейських прийомів роботи з тематизмом, серед яких фактурне та темброве варіювання, мотивна розробка, секвентний та тональний розвиток, діалогічна взаємодія соліста і оркестру. Оригінальність трактування жанрової моделі романтичного одночастинного концерту проявляється в тому, що сонатна логіка формоутворення поєднується не лише з драматургією поемного типу, але й з побудовою форми за контрастно-складеним принципом. Таким чином, виникає одночастинна композиція, що тяжіє не лише до поемного, але й до картинного типу. Вступ та кода в Концерті, засновані на темі з китайської опери *юе*, що її дослідники позначають як «тему кохання», виконують функцію обрамлення. Експозиція твору має багатотемну будову без надто яскравих образних контрастів, що відсилає радше до китайської інструментальної сюїти, що супроводжувала придворні та святкові ритуали, ніж до європейських сонатних композицій з яскравим протиставленням тем головної та побічної партій. Розробка інтонаційно частково пов'язана зі вступом, замість «нормативної» репризи продовжується розвиток нового матеріалу, спорідненого з попереднім, а функцію репризи фактично виконує кода, заснована на початковій «темі кохання».

На рівні звуковисотної організації композитори поєднують традиційну китайську ладову систему, що заснована на пентатонних звукорядах, та європейську тональну систему з функціональною гармонією. При цьому у своєму трактуванні тональності та гармонічного плану китайські митці орієнтувалися на імпресіоністичну гармонію з її колористичністю та елементами модальності. Це видається цілком логічним, оскільки цей гармонічний стиль дійсно відповідає завданню втілити китайські національні мотиви в європейському академічному жанрі. Вплив західноєвропейських романтиків та імпресіоністів відчувається й в оркестровці, яка також відрізняється барвистістю та розмаїттям тембрів.

Про імпресіоністичну естетику нагадують і численні соло дерев'яних духових, чиї тембри часто пов'язуються з музичною архаїкою. Водночас вони викликають асоціацію і зі звучанням традиційних китайських інструментів.

Під час створення оркестрової партитури Концерту та його камерної транскрипції Чень Ган і Хе Чжанхао і, згодом, Чень Ган застосували дещо різні підходи до трактування інструментального складу, тембрової палітри та фактурного викладу багатоголосся, що формує доволі відмінні один від одного звукові образи твору та впливає на його семантичне наповнення.

Розглянемо відмінності між інструментальними версіями Концерту відповідно до різних частин його форми.

Вступ є одним з найважливіших для драматургії твору розділів. В ньому експонується умовне «місце дії» (в основному завдяки колористичним засобам оркестру) та головна тема, що концентрує в собі основну ідею Концерту – «тема кохання», що походить з традиційної кантонської опери, також заснованої на сюжеті легенди про Лянь Шаньбо та Чжу Інтай.

У версії для скрипки з оркестром вступ відкривається імпровізаційним соло флейти на тлі флажолетів струнних, окремих тонів в партії арфи та тремоло литавр. Цей тематичний елемент має перш за все звукозображальне значення, підсилюючи пейзажно-пасторальну грань музичного образу. В ансамблевій транскрипції цей елемент вступу вилучений. Можемо припустити, що композитор мав сумніви щодо адекватності втілення пасторальної семантики, яку транслює флейтовий тембр, у скрипковому викладенні. Також, можливо, він прагнув таким чином підсилити драматургічний ефект від каденції соліста, якою завершується вступ в обох інструментальних версіях. Тому в транскрипції для скрипки і струнного квартету вступ починається одразу з матеріалу, що в оркестровій партитурі є другим елементом вступу – з пентатонічної теми, що викладена у вигляді діалогу альти і другої скрипки, до якого пізніше доєднується перша скрипка. В оркестровій версії цей матеріал частково містився в партії дерев'яних духових, що також підсилювало пейзажно-пасторальне наповнення образу. Водночас використання в камерній версії тембрів струнних інструментів підсвічує не стільки пасторальний, скільки ліричний семантичний план.

У версії для фортепіано з оркестром пасторальне флейтове соло зберігається, як і в оригіналі, налаштовуючи слухача на сприйняття умовного «місця дії» та зберігаючи театральний та звукообразальний елементи партитури.

Другий елемент вступу у цій версії так само не зазнає змін.

«Тема кохання» (ц.1), умовно, третій елемент вступу, в оригіналі експонується солістом у супроводі прозорих акордів арфи, також окремі мелодичні звороти теми, що вступають у діалог з партією соліста доручені дерев'яним духовим (кларнетам і гобоям). В камерно-ансамблевій версії контрапункти духових передані другій скрипці і альту. Також у варіанті для скрипки і струнного квартету в партії другої скрипки з'являється контрапункт до теми соліста, якого не було в оригіналі. Інший контрапункт, який в оркестровій партитурі було доручено арфі, в камерній версії переходить до партії віолончелі, насичений тембр якої сприяє його переходу з «фону» у «рельєф».

Таким чином, завдяки спорідненості тембрів інструментів, появи додаткових контрапунктів до мелодичної лінії соліста в камерній версії підсилюється діалогічний початок, фактура поліфонізується, оскільки тематичні репліки, що в оркестровій партитурі сприймалися як фонові колористичні елементи, в квартетному викладі починають функціонувати як рівноправні голоси.

Отже, у вступі в оригіналі композитори роблять акцент перш за все на барвисто-живописній стороні оркестровки, водночас прагнучи максимальної прозорості музичної тканини. Також в першому проведенні «теми кохання» має місце яскраве темброве протиставлення партій соліста і оркестру: фігура «головної героїні», яку уособлює тембр скрипки, рельєфно висвітлюється на фоні навколишньої природи.

Натомість в ансамблевій версії цей ефект в значній мірі нівелюється, виникає асоціація з «кількома оповідачами» або кількома героями. Тобто в транскрипції для скрипки і струнного квартету починають діяти не лише закони

концертного жанру, але й камерного з його принципом ансамблю солістів. У цьому розділі, таким чином, в камерній транскрипції загальний фокус змістився зі звукозображальності до більш детальної розробки ліричного тематизму; від живописності до графічності; від зовнішньої картинності до поглиблення психологічного початку завдяки діалогу інструментальних голосів.

У версії для фортепіано з оркестром зберігається такий самий розподіл тематизму між солістом і оркестром, як і в оригіналі. Провідна «тема кохання» експонується солістом у супроводі арфи, але, відповідно до багатоголосної природи фортепіано, вона отримує поліфонічне фактурне оформлення: у першому реченні мелодію соліста в партії правої руки супроводжують лінія басу в низькому регістрі та синкоповані акорди в середньому, що надає фактурі додаткового просторового об'єму. У другому реченні тема переноситься у середній та низький регістр (партія лівої руки) та обростає орнаментальними мелодичними контрапунктами, яких не було в оригіналі. Таким чином, з одного боку, підкреслюються колористичні особливості фортепіанної фактури, а з іншого, завдяки орнаментиці, більш опосередковано порівняно з оригіналом передаються виконавські особливості традиційного інструмента *ерху*. Оскільки традиційні елементи виконавства на китайській скрипці – глісандо та форшлаги з глісандо, складно передати на фортепіано, композитор вирішує цю задачу інакше, завдяки елементам, що створюють більш узагальнені асоціації із традиційним інструментарієм.

Під час повторень теми у фортепіанній версії Концерту оркестрова партія залишається незмінною, натомість у партії соліста спостерігається постійне варіювання фактурного викладу: спочатку тема супроводжується прозорими фігураціями шістнадцятими без глибоких басів, що викликає асоціації з деякими творами композиторів-імпресіоністів, що перебувають на перетині імпресіонізму та неокласицизму (наприклад, з п'єсами із «Бергамаської сюїти» К. Дебюссі), далі фігурації ущільнюються завдяки прискоренню ритмічного руху (16-ті змінюються 32-ми) та захоплюють більший регістровий діапазон, що додає фактурі об'єму та створює динамічне *crescendo*. Нарешті, цілком в

дусі вже не імпресіоністичних творів, а романтичних концертів під час проведення теми оркестром tutti соліст виконує власний мелодичний контрапункт, оформлений акордами та підтримуваний бурхливими фігураціями.

Як і в оригіналі, в цьому ж фрагменті друге речення теми доручається солісту, але, завдяки щільній фортепіанній фактурі (акорди із фігураціями) її образне наповнення значно трансформується: відбувається своєрідна «образна модуляція» від домінування ліричного початку в оригіналі до піднесеного пафосу в фортепіанній версії, де тема набуває рис урочистого гімну або оди.

Каденція соліста, що розділяє вступ та головну партію Концерту, також переосмислена Чень Ганом відповідно до поліфонічної природи фортепіано: вона побудована як перегуки орнаментальних пасажів у різних регістрах, що, з одного боку, додає музиці барвистості, а з іншого – також створює узагальнений звуковий образ народних інструментів: не стільки струнно-смічкових, скільки струнно-щипкових (*nina*).

У першому розділі головної партії (*Allegro con brio*, ц. 2) викладення багатоголосся в камерній версії відрізняється більшою легкістю, що обумовлено не лише зміною виконавського складу, але й цілою низкою прийомів: *pizzicato* у супроводі до теми, якого не було в партії струнних в оригіналі, збільшення кількості пауз, уникання сильних долей, які в оркестровій партитурі підкреслювались. Прозорість та легкість фактури досягається й завдяки загальному підвищенню теситури. Оркестрова партія контрабасу в камерній транскрипції виконується віолончеллю, відповідно, фігурації, доручені в оркестрі віолончелі, виконуються альтом *pizzicato*, а мелодичний контрапункт, виконуваний в оригіналі альтом і кларнетом, переходить до другої скрипки.

Таке розрідження та полегшення фактури, неминуче в умовах пристосування матеріалу до камерного складу й посилене завдяки переліченим прийомам, частково змінює й семантичний план теми. Як в оригіналі, так і в камерній транскрипції вона має жвавий та енергійний характер. Але в

початковій версії доволі масивна, насичена дублюваннями оркестрова фактура надає їй епічного розмаху, тоді як в камерній транскрипції, завдяки полегшеному фактурному викладу на перший план виходить скерцозно-ігровий образний нахил, в дещо завуальованому вигляді присутній в оригіналі.

У першому розділі головної партії у транскрипції Концерту для фортепіано з оркестром композитор, зберігаючи оркестрову партію без змін, і, як і в оригіналі, доручаючи тему солісту, застосовує у фортепіанній партії дуже прозорий фактурний виклад: спочатку тема виконується в середньому та високому регістрі в унісон двома руками, далі, в процесі розвитку музична тканина поліфонізується, з'являються чотири фактурні пласти: провідна мелодична лінія в високому регістрі, «глибокі» басы, короткі мелодичні репліки (контрапункти до основної теми) в альті та синкоповані акорди гармонічного супроводу в теноровому голосі. Таким чином композитор досягає більшого динамізму тематичного розвитку завдяки фактурному оновленню фортепіанної партії, ніж в оригіналі.

У середньому розділі головної партії (ц. 3) в камерній транскрипції зберігається тенденція до полегшення фактури. Партія струнних загалом не зазнає суттєвих змін порівняно з оригіналом. Також в ансамблевій версії вилучені деякі контрапункти, що в оркестровій партитурі виконувались дерев'яними духовими, хоча в попередньому розділі Чень Ган зберігав аналогічний матеріал, віддаючи його першій і другій скрипці квартету.

Значне спрощення фактури в ансамблевій транскрипції спостерігається й у варійованому другому проведенні першої теми середнього розділу головної партії (тт. 105–116). В оркестровій партитурі цей матеріал виконується *tutti* без участі соліста. Звертають на себе увагу мелодичні контрапункти, що представляють собою танцювальні ритмоформули, викладені в партіях віолончелі, кларнета і труб. В ансамблевій версії цей матеріал повністю відсутній, хоча ресурси наявних інструментів дозволяли його зберегти.

Це наводить на думку про те, що Чень Ган, створюючи камерну транскрипцію Концерту, переосмислює загальну концепцію фактурного

викладу матеріалу, поліфонізуючи, з одного боку, фактуру вступу, що підкреслює лірико-епічний початок, а з іншого – спрощуючи до повністю гомофонно-гармонічного складу багатоголосся у головній партії, нівелюючи картинно-епічний розмах оригіналу і підсилюючи танцювально-ігровий модус.

У фортепіанній версії композитор у першому проведенні теми середнього розділу головної партії переосмислює партію соліста, підкреслюючи закладений у темі образний контраст за допомогою різних фактурних засобів: ліричний образ увиразнюється завдяки кантиленній мелодичній лінії в партії правої руки, що супроводжується розлогими арпеджіо (звертає на себе увагу суто імпресіоністична і водночас національна за своїм звучанням модальна гармонія). Водночас танцювальний елемент у доповненні до періоду підкреслюється завдяки, штриху *staccato* і арпеджованим акордам. Основна мелодична лінія тут «потовщується» завдяки дублюванню квартами, що викликає асоціації як з національними рисами (гетерофонний фактурний виклад у піснях та інструментальних ансамблях, імітація народних струнно-щипкових інструментів), так і з фортепіанною музикою європейських композиторів-імпресіоністів.

Функцію зв'язки, що підводить до другого проведення теми виконує коротка *quasi*-каденція соліста, побудована на акордах і октавах *martellato* та пасажах в двох руках 16-ми. Незважаючи на застосування прийому *martellato*, цей фрагмент, знов таки, викликає асоціації не стільки із лістівським піанізмом (як це було, власне у Концерті «Жовта Ріка»), скільки із фактурою творів композиторів-імпресіоністів, наприклад, аналогічними сторінками Першого фортепіанного концерту М. Равеля звідки більшій легкості та прозорості викладення.

Друге проведення цієї теми у фортепіанній версії так само здійснюється лише оркестром.

Викладення другої теми середнього розділу (третій елемент ГП, ц. 4) головної партії суттєво не відрізняється від оригіналу (якщо розглядати партії струнних в обох версіях). Однак відмінність між оркестровим та ансамблевим

варіантами тут полягає в тому, що в оркестровій партитурі виникає контраст між потужним *tutti* у викладі попередньої теми та камерною фактурою третього елемента головної партії. В ансамблевому варіанті цей контраст практично відсутній.

Фактурне оформлення другого проведення третього елемента головної партії є однаково прозорим і легким як в оркестровій, так і в ансамблевій версіях.

У фортепіанній версії композитор також зберігає легке та прозоре, «імпресіоністичне» викладення. Звертає на себе увагу така колористична деталь як дублювання мелодичної лінії квінтами (в партіях обох рук), що створює «терпку» вертикаль, засновану суто на квінтових гармоніях. Також мелодична лінія подекуди оздоблена орнаментикою (мордент у вигляді мелодичного ходу на октаву в високому регістрі), що додає темі колористичності та також викликає опосередковані асоціації зі звучанням традиційних інструментів, але без точної «прив'язки» до якогось одного з них. Розвиток теми у фортепіанному варіанті також пов'язаний із фактурним *crescendo* (в партії соліста з'являється октавний виклад), побудова знову завершується невеличкою каденцією фортепіано із застосуванням *martellato* та акордових тремоло.

У другому проведенні третього елемента головної партії в фортепіанній версії композитор так само застосовує дуже прозорий оркестровий виклад та так само дуже легку, «графічну» фактуру у партії соліста, що створює фактурний та динамічний контраст із попередньою каденцією.

У ц. 6 в оригіналі наявне тутійне проведення цієї теми, що вказує на послідовне використання концертного принципу протиставлення *solo* і *tutti* та притаманного симфонічній музиці принципу диференціації груп. Ефект багат шаровості фактури посилюється завдяки *divisi* струнних та дерев'яних духових.

В ансамблевій транскрипції цей розділ має вигляд соло першої скрипки квінтарету, підтримуваного формулами акомпанементу в інших струнних і

репліками соліста, а також – мелодичними контрапунктами в партії альту, що в оригіналі були доручені дерев'яним духовим.

Таким чином, в цьому розділі Чень Ган повертається до поліфонізованого типу фактури, створюючи, таким чином, своєрідне фактурне *crescendo* від першого до третього елементу головної партії. Нарощування фактури відповідає кожній із фаз розвитку матеріалу цього розділу.

Реприза першої теми головної партії як в оригіналі так і в ансамблевій транскрипції відрізняється щільною поліфонізованою фактурою. Таким чином, якщо в оркестровій партитурі зберігається принцип контрасту між *solo* і *tutti*, то в ансамблевій транскрипції під час розвитку тематизму головної партії відбувається своєрідна «модуляція» від принципу домінування соліста до «ансамблю солістів».

Аналогічне викладення матеріалу зберігається в цих розділах і в фортепіанній версії.

У побічній партії в обох версіях зберігається принцип поступового ускладнення фактури, коли ліричний монолог соліста «обростає» контрапунктами та репліками-відлуннями, перетворюючись на своєрідний полілог. Оркестр в цьому розділі трактовано як ансамбль солістів, і ця логіка природно переноситься й у камерну версію.

У фортепіанній версії фактура музична тканина у побічній партії ускладнюється завдяки поліфонічним можливостям фортепіано. Якщо в оригіналі мелодична лінія дерев'яних духових супроводжувалася легкими арпеджіо сольної скрипки, то в фортепіанній версії, композитор, загалом зберігаючи цю ідею, замінює арпеджіо перегуками коротких мелодичних реплік (закличних квінтових інтонацій) в різних регістрах сольного фортепіано. Слід зазначити, що інтервал квінти проникає не лише у горизонталь, але й вертикаль, повторюючись у басах, його своєрідний, дещо «пустий» фонізм створює просторові ефекти, а також оригінальним чином підкреслює меланхолійний характер основної теми.

Друге проведення теми побічної партії у соліста має вигляд досить строгого хорального чотириголосся, що надає їй благородної стриманості.

Проте у ц.8 і 9 (розвиток матеріалу побічної партії) фортепіанна партія знову динамізується, композитор так само, як і у вступі використовує фактурне *crescendo* (ущільнення фактури за рахунок фігурації 32-ми та акордових послідовностей, що супроводжують основну тему), завдяки чому прихований смуток попередніх проведеннь теми трансформується у скорботну патетику.

Звертає на себе увагу оформлення теми у фортепіанній партії в ц. 9, оскільки там Чень Ган завдяки викладенню основної мелодичної лінії в партії правої руки у вигляді репетицій та використанню арпеджованих акордів у гармонічному супроводі теми імітує прийоми гри на струнно-щипкових інструментах (піпа, гучжен і т.д.). Це нагадує про аналогічний прийом, який застосували автори Концерту «Жовта Ріка» у його третій частині.

Розробка як в оригіналі, так і в «квінтетній» транскрипції Концерту вносить доволі яскравий фактурний контраст. В оркестровій партитурі тут в повній мірі розкривається виразовий потенціал групи мідних духових, оскільки вони починають виконувати не лише функцію супроводу, але й тематичну. Також у розробці вперше в Концерті з'являються типові для цих інструментів фанфарні формули, що підсилюють туттійний оркестровий виклад. В цьому розділі в оркестровій версії значно посилюється протиставлення партій соліста і оркестру: репліки соліста, часто взагалі без супроводу, або підтримувані прозорими педалями, чергуються з потужними *tutti*.

В ансамблевій транскрипції фактурний виклад розробки відчутно контрастує з прозорим викладенням матеріалу експозиції. Квартетна музична тканина помітно ущільнюється, партії всіх струнних насичуються подвійними нотами та акордами, що захоплюють великий регістровий діапазон. Фактурний об'єм також нарощується завдяки октавним дублюванням мелодичних ліній.

В ансамблевій версії порівняно з експозицією значно помітнішим стає контраст між *solo* і *tutti*, завдяки вже згаданому ущільненню квартетної фактури.

Таким чином, експозиційний та розробковий розділи в камерній версії Концерту протиставляються за принципом трактування багатоголосся.

У фортепіанній версії перша хвиля розробки так само (ц. 11) так само виконується лише оркестром, без участі соліста, а наступний епізод (ц. 12) – також представляє собою напружений діалог між солістом і оркестром. Однак у фортепіанній версії він набуває значно масштабнішого і драматичнішого звучання завдяки залученню усіх фактурних «оркестрових» ресурсів фортепіано. Тут широко використовується октавна та акордова техніка, тремоло, *martellato*, ефектні стрімкі пасажі, дубльовані в двох руках, що охоплюють широкий регістровий баланс. За програмою концерту цей епізод символізує боротьбу Чжу Інтай проти нав'язаного їй шлюбу. Завдяки залученню насиченого та потужного фортепіанного викладу образ героїні набуває іншого масштабу, ніж у скрипковій версії, де поодинокі репліки соліста ніби, «змітались» оркестровими *tutti*.

У ц.14 – одному з кульмінаційних епізодів розробки – спостерігаємо цікавий ефект, пов'язаний з імітацією оркестрових прийомів інструментального викладу в умовах камерного ансамблю. Тремоло, в оригіналі доручене литаврам, виконує друга скрипка. При цьому для збільшення сили звучання використовуються подвійні ноти.

У фортепіанній версії в цьому розділі в партії соліста використовується октавна та акордова техніка, стрімкі пасажі, що також додає музиці драматичного пафосу, в меншій мірі властивого оригіналу.

Доволі помітних змін інструментальний виклад зазнає в ансамблевій транскрипції у ліричному епізоді розробки, який, згідно з програмою Концерту, є сценою останньої зустрічі Лянь Шаньбо і Чжу Інтай за їх земного життя. Ліричний дует соліста та віолончелі в оркестровій версії супроводжується фігураціями арфи, прозорими педалями струнних *divisi* та мелодичними контрапунктами флейти в високому регістрі. Це надає музичній тканині «повітряної» легкості, а музичному образу – відтінку світлого суму. В камерній версії композитор не передає фігурації арфи жодному з учасників квартету,

залишаючи як гармонічний супровід лише синкоповані акорди в партії скрипок, що були наявні й в оригіналі, а мелодичні контрапункти флейти передає альту в низькому регістрі. Таким чином, загальний колорит епізоду стає більш тьмяним та похмурим. Також використання більш теплих та експресивних тембрів струнних замість холодних та прозорих тембрів флейти та арфи підсилює лірико-психологічний зміст епізоду та підкреслює трагічний початок.

У фортепіанній транскрипції цей епізод набуває іншого порівняно з попередніми версіями семантичного наповнення завдяки перш за все фактурному викладу фортепіано. Усі репліки соліста оформлено у вигляді провідної мелодичної лінії у високому регістрі спочатку в супроводі репетицій 16-ми тривалостями в середньому голосі, а потім – мелодичних фігурацій та октавного тремоло у третій та четвертій октаві, що надає звучанню особливої дзвінкості та специфічного «кришталевого» тембру. Таке фактурне оформлення, з одного боку, підсилює колористичний початок, що знову відсилає до імпресіоністичної стилістики, з іншого – спочатку створює особистісно забарвлений, схвильований образ, а потім, в процесі фактурного розвитку і в результаті перенесення матеріалу у більш високий регістр, надає музиці цього епізоду майже потойбічного звучання, ніби натякаючи на фінальну розв'язку сюжету.

Водночас, після цього, як це вже було в інших розділах фортепіанної версії, розвиток теми в партії соліста підводить до потужної акордової кульмінації, що знову повертає музику до драматичного образного модусу.

В іншому ключі, ніж в оригіналі та ансамблевій версії вирішено ще один діалогічний епізод розробки – *Allegro moderato, Recit. Lamentoso*. Тут, завдяки суто лістівському розмаху фортепіанної партії (знову використовується акордова та октавна техніка, тремоло, та розлогі пасажі), музика так само набуває більшого драматичного пафосу, порівняно з оригіналом, партії соліста та оркестру стають так само як і в попередньому подібному розділі, рівноправними в акустичному і в драматургічному сенсі. У зв'язку з цим можемо погодитися із думкою Цинь Юньї, яка зауважує, що в фортепіанній

транскрипції в значно більшій мірі відчувається напруженість боротьби саме головної героїні проти трагічних обставин [99]. Загалом авторка, можливо, через певні особливості власного сприйняття цього твору, зауважує, що саме фортепіанна, а не скрипкова транскрипція асоціюється із оповіддю від особи Чжу Інтай, жіночого персонажа легенди [99].

Ще одну відмінність фортепіанної версії від оригіналу та камерної транскрипції є наявність каденції соліста, що поміщається композитором в тому ж розділі форми, що й каденція соліста в оригіналі (перед репризою). За своїми масштабами вона значно перевищує оригінальну, виростаючи до окремого самостійного епізоду із власною драматургією. В ній застосовуються увесь арсенал віртуозних фортепіанних прийомів, що «працюють», як і в попередніх розділах на розкриття драматичного змісту. Чень Ган використовує поступове динамічне та фактурне *crescendo*: викладення матеріалу каденції починається в низькому регістрі із мелодичної лінії в басу (партія лівої руки), яка представляє собою видозмінений варіант теми побічної партії, у супроводі повторюваних акордів тріолями також в низькому регістрі (партія правої руки), в а процесі розвитку тематичний матеріал соліста охоплює весь регістровий діапазон, завдяки уведенню спочатку пасажів, які окреслюють пентатонічний звукоряд, а потім – акордової та октавної техніки, що сприяє підсиленню напруженої драматичної експресії. Висхідне октавне *martellato*, що завершує цю каденцію, підводить до кульмінації у вигляді масивного оркестрового *tutti*. Ще одне коротке, але потужне за звучанням октавно-акордове соло із завершальним ефектним *glissando* у фортепіанній версії підводить до репризи-коди (ц. 22).

В репризі-кодї на матеріалі вступу («теми кохання») композитор в камерній версії зберігає таку ж саму фактурну насиченість як у розробці, передаючи переважну більшість фігур супроводу та контрапунктичного матеріалу, дорученого в оригіналі дерев'яним та мідним духовим, в різні партії квартету.

Як це вже було у вступі, загальний образний план коди «модулює» від пасторальної пейзажності до лірико-епічного та лірико-психологічного образних нахилів, завдяки домінуванню експресивної кантилени струнних.

У фортепіанній версії в цьому розділі звертає на себе увагу ускладнення фактури завдяки колористичним фігураціям в партії соліста, що супроводжують тему оркестру, що відсилає до особливостей фактурного викладу у романтичних фортепіанних концертах. Завершальне проведення теми кохання (теми вступу у загальній композиційній структурі Концерту) солістом набуває урочисто-піднесеного гімнічного звучання, в меншій мірі властивого оригіналу та ансамблевій версії, завдяки щільному акордовому викладу провідної мелодичної лінії, супроводжуваної щільними фігураціями широкого регістрового діапазону.

Компаративний аналіз оригінальної партитури Скрипкового концерту «Лянь Таньбо а Чжу Інтай» Чень Гана і Хе Чжанхао та його транскрипції для скрипки і струнного квартету, здійсненої Чень Ганом, показав, що вона є не просто перекладом симфонічного твору для камерного виконавського складу, але новою композиторською інтерпретацією оригінальної жанрової та композиційної моделі, свідченням варіативності та гнучкості її інструментального втілення. Навіть попри збереження матеріалу та композиційної структури Концерту майже без змін, в камерному викладі твір зазнає образно-семантичних та жанрових трансформацій завдяки іншому підходу до фактурного оформлення тематизму та відмінностям у специфіці звукових образів симфонічного оркестру та камерного ансамблю, семантиці тембрів струнних та духових інструментів.

Образно-семантичні зміни найбільше зачіпають вступ і коду та головну партію. В оригінальній версії Концерту для скрипки з оркестром асоціативно-образний план вступу пов'язаний перш за все із живописністю та картинністю, що виражається в колористичному трактуванні оркестрових тембрів, а також – в елементах звуконаслідування. Також тут зроблено на акцент на монологічний тип висловлювання завдяки яскравому тембровому протиставленню партій

соліста і оркестру. У версії для скрипки і струнного квартету монолог трансформується в полілог завдяки тембровій однорідності інструментів і трактуванню партій як рівноправних голосів, колористика уступає місце деталізованій графіці мелодичних ліній, підсилюється не стільки лірико-епічна, скільки лірико-психологічна грань образу.

Семантичний план головної партії в початковій оркестровій версії Концерту пов'язаний з енергією руху, масштабністю висловлювання, живописно-картинним трактуванням музичного образу. Також завдяки чергуванню туттійних та сольних проведень тем драматургічний план головної партії являє собою протиставлення епічної піднесеності та скерцозності.

В транскрипції для камерного ансамблю завдяки максимальному полегшенню та спрощенню фактури в головній партії превалює танцювально-скерцозний образний модус.

Окрім семантичних трансформацій початкового матеріалу слід вказати на різні принципи фактурного розвитку в початковій версії Концерту та транскрипції для камерного ансамблю. В оригінальній партитурі основну роль відіграє зіставлення *solo* і *tutti*, тоді як в камерній версії – принцип фактурного *crescendo* та фактурного контрасту на рівні розділів форми, зокрема, між прозорим, свідомо полегшеним викладом в експозиції та ущільненою музичною тканиною в розробці.

Названі вище різні принципи оформлення музичної тканини та семантичні зміни ведуть до жанрової трансформації оригіналу: якщо оркестрова партитура демонструє перш за все риси концертності, а також закономірності симфонічного мислення, то в транскрипції для скрипки і струнного квартету концертний тип мислення частково відходить на другий план, поступаючись місцем ознакам камерного жанру: деталізації музичного матеріалу, економії засобів виразності, рівноправності голосів, поглибленню психологічного початку. Таким чином, авторська транскрипція Концерту «Лянь Шаньбо та Чжу Інтай» є цілком самостійною в художньому плані композиторською версією початкової жанрово-композиційної моделі.

Водночас порівняльний аналіз оригінальної скрипкової версії та авторської транскрипції для фортепіано з оркестром дозволяє висвітлити декілька інших трансформацій оригіналу. По-перше, змін зазнають композиційна структура та загальна драматургія Концерту. Завдяки додаванню розгорнутої драматичної каденції соліста перед репризою генеральна кульмінація яскраво увиразнює точку «золотого перетину», що було не настільки очевидним в оригінальній версії. Ще одна зміна стосується образного плану твору, де завдяки залученню властивих романтичній жанровій моделі фортепіанного концерту способів фактурного викладу тематизму (лістівська манера *al fresco*, акордова та октавна техніка) значно підсилюється драматичний початок, яскраво контрастуючи із пасторальними, ліричними, лірико-епічними та жанрово-скерцозними типами образності, носієм яких є оркестрова партія. Крім того згадані особливості фактурного викладу в певних фрагментах опусу сприяють підсиленню урочистого пафосу. Таким чином, образно-семантичне наповнення фортепіанної версії Концерту стає значно багатограннішим.

Також імпресіоністичні елементи у фактурі партії соліста підсилюють колористичний початок та створюють певну «стилістичну поліфонію» в межах твору, діалог між національними китайськими, західними романтичними та імпресіоністичними елементами.

Додамо що, більш масштабне, «фрескове» викладення партії соліста у фортепіанній версії частково змінює комунікативну модель твору, характер діалогічної взаємодії в системі «соліст-оркестр»: посилення драматургічної ролі соліста порівняно з оригіналом веде до його драматургічного паритету з оркестром в низці епізодів розробки, що в значно меншій мірі було властиво оригіналу.

Нарешті, у скрипковій та фортепіанній версіях змінюється співвідношення ключових характеристик концертного жанру, що їх І. Успенська позначає як *діалогічність, віртуозність та імпровізаційність* [89]. У фортепіанній версії значно посилюється роль двох останніх завдяки

фактурному переосмисленню матеріалу партії соліста та оновленню каденцій, відмінних від оригіналу, та загалом збільшенню ролі тематизму віртуозно-фігураційного типу, а діалог між солістом та оркестром набуває нової якості через інші акустичні та виразові властивості інструмента.

3.3. Китайська традиційна інструментальна композиція «Кольорові хмари у погоні за Місяцем» у фортепіанній версії Ван Цзянь Чжуна та аранжуванні для ансамблю національних китайських інструментів Жен Гуана та Пен Сювена

Останній підрозділ дисертації присвячений функціонуванню транскрипційних жанрів в царині інструментальної мініатюри, осмисленню взаємодії китайських національних та інонаціональних інструментальних традицій у межах одного музичного твору.

Старовинна кантонська композиція «Кольорові хмари в погоні за Місяцем», хоча й є одним зі знакових зразків як національної інструментальної традиції, так і китайської фортепіанної музики (в обробці Ван Цзянь Чжуна), тим не менш ще не стала предметом спеціального дослідження саме в контексті вивчення транскрипційних жанрів, що обумовило її вибір як матеріалу дослідження.

В уже згадуваній вище дисертації Ян Чжихао п'єса «Кольорові хмари в погоні за Місяцем» Ван Цзянь Чжуна не увійшла до числа зразків фортепіанних обробок, що детально аналізуються автором дисертації і згадується в ній лише побіжно [123 с. 91,149–150], зокрема, як зразок відтворення китайськими композиторами «імпресіоністичних колористичних вражень» [123, с. 108].

Також Ян Чжихао розглядає шляхи трансформації музичного першоджерела, досліджуючи лише кінцевий результат композиторської діяльності.

Ван Шиюань дає характеристику форми, загального характеру мініатюри, фактурних формул та видів фортепіанної техніки, використаних у ній, способів

роботи піаніста над ними, а також вказує на імітацію засобами фортепіанної музики звучання китайських народних інструментів (однак, не розкриває це питання детально), а також – на зв'язок загального образного строю мініатюри з китайською поезією (та естетикою загалом) з її споглядальністю та емоційною стриманістю. Автор також констатує поєднання національної основи та надбань європейської музичної культури в цьому творі [185].

Проте, в згаданій роботі розгляд мініатюри, зокрема, взаємодії національних та європейських музичних елементів має доволі поверхневий характер. Автори так само не торкаються питання трансформацій оригінальної теми в різних інструментальних втіленнях.

Цій мініатюрі також присвячено статтю Лю Іді, в якій також наголошено на впливі західноєвропейських традицій на творчість Ван Цзяньчжуна, а з іншого – на національну музичну спадщину як ще одно джерело формування його композиторського стилю. Дослідник чітко визначає мініатюру як адаптацію відомих зразків китайської традиційної музики відповідно до виразового потенціалу фортепіано. На його думку, комплекс засобів, що сформувався в європейській фортепіанній музиці, зокрема колористичні прийоми, сприяли значно глибшому розкриттю художнього образу традиційної мелодії та підкресленню її національної природи. Лю Іді також вказує на імітацію у фортепіанній фактурі звучання народного китайського струнно-щипкового інструменту [55].

Походження оригінальної теми «Кольорові хмари в погоні за Місяцем» (китайською – 彩云追月, *Cai Yun Zhui Yue*, в перекладі англійською – *Colorful Clouds Chasing the Moon* або *Silver Clouds Chasing the Moon*) сягає глибини віків. Ця народна інструментальна мелодія була широко розповсюджена в південній провінції Гуандун за часів династії Цинь. Програмна назва п'єси має зв'язок з класичною китайською літературою й транслює образ героїв даоської міфології – безсмертних (бо сянь), що літають на барвистих хмарах до Місячного Палацу. Початково п'єса призначалась для виконання бамбуковою флейтою або *ерху*.

Слід зазначити, що, зважаючи на фольклорне і настільки давнє походження композиції та варіативність способів запису музики, які побутували в Китаї (4 способи ієрогліфічного запису та цифрова нотація, запроваджена на початку ХХ ст.), некоректним буде говорити про наявність єдиного, чітко визначеного оригіналу композиції, радше йдеться про певний інваріант, що зберігає відносно усталену ладову, мелодичну та ритмічну структуру та форму.

Протягом ХХ і, далі, ХХІ століття він отримав найрізноманітніше інструментальне втілення – від обробки Жен Гуана (Ren Guang) для оркестру традиційних китайських інструментів, створеної у 1935 році, оркестрового аранжування, створеного у 1960 році Пен Сюйвенем (Peng Xiuwen), до власне фортепіанної версії Ван Цзянь Чжуна (рік створення – 1975) та численних сучасних обробок, аранжувань та транскрипцій: для квартету традиційних китайських інструментів, для духового оркестру з європейських інструментів, для симфонічного оркестру європейського типу, для різних сольних інструментів у супроводі ансамблю чи оркестру (як китайських, так і європейських) та ін.

В межах вивчення особливостей втілення традиційного зразку в різних інструментальних версіях, створених у ХХ ст., здійснимо спочатку порівняльний аналіз партитур для ансамблю та оркестру традиційних інструментів Жен Гуана та Пен Сюйвена.

Ансамбль традиційних інструментів у версії Жен Гуана включає 11 інструментів, серед яких духові – дві флейти *ді* та *сяо*, струнно-смичкові – *ерху*, *гуцинь та тєху* (басовий різновид *ерху*), струнно-щипкові – *ціньцінь*, *піпа*, *жуань*, *янцінь* (цимбали), ударні – «дерев'яна риба» та підвісна тарілка. Як бачимо, ансамбль у версії Жен Гуана, є певним прообразом сучасного «китайського оркестру», оскільки містить усі відповідні групи інструментів, хоча кількість учасників у кожній групі і, відповідно, акустичний баланс ще не вивірені як у пізніших ансамблях. Такий склад ще є ближчим до ансамблів народної камерної музики, про які ішла мова вище. Також слід зазначити, що

деякі з партитур цього твору записані ще цифровою нотацією (в системі *шеве*), як, наприклад, видання 1957 р. [15].

Ансамблева п'єса Жен Гуана представляє собою доволі просту обробку у подвійній двочастинній формі з короткою кодою (AA1 BB1 C). Фактурний виклад ансамблевого багатоголосся має вигляд найпростішого варіанту гомофонно-гармонічного складу (на відміну від характерного для більш ранніх традиційних ансамблів унісонного та гетерофонного викладення). Він включає провідну мелодичну лінію (що по черзі доручається духовим, струнно-щипковим та струнно-смичковим інструментам) та акомпанемент типу «бас-акорд». Впродовж всього аранжування в акомпанементі повторюється одна й та сама ритмічна формула: чверть із точкою + восьма та дві чверті (у розмірі 4/4). Мініатюра починається чотиритактовим вступом, що містить лише акорди та мелодизований бас (хід з I щаблю до V і потім до IV) і завершується так само двома тактами із повторюваними акордами. Попри гранично невибагливий фактурний виклад гармонічний план аранжування демонструє певну композиторську винахідливість та барвистість. У ньому доволі химерно переплітаються функціональні звороти класичної європейської гармонії, модалізми, що є похідними від національної ладової системи, та навіть елементи джазової гармонії. Так, в розділі A міститься послідовність із тризвуків II та III щаблів, а його друге речення разом із кадансом доволі оригінально гармонізоване еліптичним зворотом – послідовністю D7/S – D7/II – D34 – T (у тональності D-dur). Характерним тематичним елементом мініатюри є повторюваний після кожного кадансу плагальний зворот-доповнення (T – S) з тією ж самою ритмічною формулою. Згодом він «перекочує» із аранжування Жен Гуана в пізніші інструментальні версії, які будуть нами розглядатися далі. В розділах B та B1 також містяться характерні гармонічні деталі: наприклад, суто джазовий ундецим акорд III щаблю із пропущеною ноною, що привносить несподівану та свіжу гармонічну барву. Звертає на себе увагу кода на новому матеріалі, дещо «чужорідному» по відношенню до оригінальної теми, оскільки в ній провідна мелодична лінія

будується на тонах септакордів, а гармонія також містить еліптичні звороти та нонакорди, що явно відсилають до джазової стилістики. Наприкінці однієї з фраз композитор застосовує ще одну яскраву деталь – зупинку на мажорному тризвуку тризвуку III щаблю.

Таким чином, версія Жен Гуана вже демонструє доволі оригінальне поєднання національної стилістики та рис західної музики, не лише класичної, але й популярної. З точки зору класифікації жанрів, заснованої І. Коноваловою, її слід віднести до обробки, враховуючи фольклорне походження першоджерела, одноголосний виклад матеріалу, відповідно до національної традиції, та оформлення Жен Гуаном традиційної мелодії у вигляді багатоголосся гомофонно-гармонічного типу.

Інструментальна версія Пен Сюйвена не має чітко визначеного складу учасників (найвірогідніше, що композитор зважав на конкретні умови виконання та чинник наявності тих чи інших інструментів у різних колективах).

У партитурі 1958 р. видання (де твір також записаний цифровою нотацією) міститься коментар композитора, де він пояснює які інструменти мають виконувати ті чи інші елементи фактури: «мелодію в партитурі можна зіграти на будь-якому інструменті, але слід враховувати варіювання тембру, щоб уникнути монотонності. Ви можете чергувати різні інструменти; наприклад, використовувати трубу вперше, а вдруге – інший інструмент, або ж ви можете змінити комбінацію інструментів. Виконуючи контрапункт, будьте обережні, щоб його гучність не перевищувала гучність основної мелодії» [181, с. 2]. Також, за вказівкою автора, «гармонія зазвичай виконується правою рукою на шести струнній лютні або акордеоні (деякі оркестри можуть також використовувати циньцинь або жуань), а партитура вказує лише ноти, що містяться в акорді. В окремих розділах можуть використовуватися два або три інструменти з однаковим тембром, такі як струнні або дерев'яні духові інструменти, а іноді й кілька мідних інструментів (труби), але слід бути обережним, щоб не перевищити гучність мелодії» [там само]. Бас Пен Сюйвен

радить доручати будь-яким китайським або західним інструментам відповідної теситури.

Запис цієї інструментальної версії у виконанні Китайського оркестру Центрального народного радіомовлення під орудою самого Пен Сюйвеня дає певне уявлення про особливості її фактурного викладу та гармонізації. З одного боку, в ній зберігається остинатна ритмоформула акомпанементу, що була присутня у версії Жен Гуана, як і плагальний зворот-доповнення наприкінці побудов, з іншого, музична тканина не обмежується мелодією та акомпанементом, провідну мелодичну лінію супроводжують доволі виразні контрапункти. У цій версії так само, як і у Жен Гуана, міститься акордовий вступ, але у Пен Сюйвеня він «прикрашений» мелодичним контрапунктом. Гармонічний план поєднує риси класичної європейської гармонії із модалізмами, що йдуть від пентатонічної ладової системи, найбільш характерним зворотом окрім тоніко-субдомінантового на межах форми є терцієве зіставлення акордів (тризвуки I та VI щаблів). Версія Пен Сюйвеня також вкладається у подвійну двочастинну форму з кодою, але остання є більш розгорнутою, містить активніший тематичний розвиток, що включає мотивну розробку із перегуками інструментальних груп, відхилення у *fis-moll* (тональність верхньої медіанти), та секвентний рух мелодії, а також чергування унісонного викладення в низькому регістрі із акордовою фактурою. Завершується мініатюра у варіанті Пен Сюйвеня так само плагальною акордовою послідовністю, розцвіченою мелодичними контрапунктами.

Таким чином, інструментальну версію Пен Сюйвеня слід розглядати як вільне *аранжування* попередньої версії Жен Гуана, оскільки тут зберігається та ж сама двочастинна форма зі вступом та кодою та характерні тематичні елементи: плагальний зворот-доповнення та ритмоформула акомпанементу. Також порівняно з версією Жен Гуана істотних змін не зазнає й фактурний виклад: композитор застосовую такий самий принцип почергового інтонування основної мелодичної лінії різними інструментами та тип фактури акомпанементу «бас-акорд».

Далі розглянемо особливості втілення фольклорного інваріанту у фортепіанній транскрипції Ван Цзянь Чжуна та у сучасній версії для оркестру китайських традиційних інструментів, створену для виконання Китайським національним традиційним оркестром (中央民族乐团 China National Traditional Orchestra) колективом авторів: Пан Цяньцяном, Хуан Ліпінгом, Чжень Цзе, Ху Хуангом, Чжан Сяньяном, Дун Сяолінем (Pan Qianqian / Huang Liping / Zheng Jie / Hu Huang / Zhan Xiangyang / Dong Xiaolin).

Фортепіанна версія Ван Цзянь Чжуна цілком вписується в жанрову стилістику європейської фортепіанної мініатюри та демонструє засвоєння композитором більшості колористичних та технічних прийомів, властивих французькому фортепіанному імпресіонізму, який, завдяки захопленню французьких композиторів, зокрема, К. Дебюссі, естетикою орієнталізму, виявився співзвучним із китайською національною традицією.

Колористичний початок яскраво проявляється у вступі та коді (ідентичними за матеріалом, що свідчить про використання композитором принципу картинності і прийому обрамлення). З суто імпресіоністичних прийомів, що, водночас, підсилюють поетичний образ, закладений в програмі фольклорного зразку, тут наявні прозорі акорди в високому регістрі, що надають звучанню кришталевій ясності та легкості, заповнення подовжених за допомогою педалі акордів у середньому регістрі легкими пасажами по звуках мажорної пентатоніки, що імітують одночасно як фактуру деяких творів К. Дебюссі (навіть тих, що, згідно з їх програмою, не мають алюзій на східну культуру, зокрема, подібний фактурний прийом застосовано французьким композитором в середньому розділі прелюдії «Вітрила»), так і прийоми гри на китайських струнно-щипкових інструментах (таких як піпа, чжунжуань та ін.).

Досить показовим у вступі та коді є застосування типового для європейської фортепіанної музики XIX–XX століть прийому октавного *martellato*. Якщо в творах європейських композиторів він найчастіше є засобом, що використовується для створення потужного оркестрового звучання в кульмінаціях, то тут, завдяки перенесенню в високий регістр та нюансу *p*, він

стає також суто колористичною деталлю. Також цей елемент відтворює мелодичні структури, що виконуються китайськими струнно-щипковими інструментами. Звуковий образ останніх також опосередковано передається завдяки арпеджованим акордам (також у високому регістрі). Водночас цей засіб формує й імпресіоністичний звуковий образ фортепіано в цій п'єсі.

Структура фортепіанної п'єси є доволі лаконічною. Це тричастинна репризна форма зі вступом і кодою. Фактично тричастинність формується завдяки вільному трактуванню двочастинної структури, типової для танцювальних інструментальних мелодій багатьох народів світу. У п'єсі Ван Цзян Чжуна після вступу викладено першу частину (А), потім, другу частину фольклорного прообразу (В), потім коротка зв'язка підводить до репризи частини А. При цьому частину В можна характеризувати як середній розділ розробкового типу: тут ущільнюється фактура (восьмі тривалості в акомпанементі змінюються на шістнадцяті, основна мелодична лінія основна мелодична лінія подекуди «потовщується» за допомогою акордів), динаміка поступово зростає від *p* до *f*. Таким чином, маємо не погодитись із думкою Ян Чжихао щодо «статичної драматургії» (Ян Чжихао, 2018, с. 108). Схильність автора до активного тематичного та фактурного розвитку (наскільки це можливо в межах такої лаконічної за формою та вишуканої мініатюри) підтверджує й характер репризи. Поява теми А збігається з кульмінацією середнього розділу, їй передуює проведення елемента з октавами *martellato*, похідного від матеріалу вступу, який тут використаний в більш традиційному для європейської фортепіанної музики ключі – як засіб підсилення звучання.

Реприза представляє собою урочисто-святкове за характером проведення теми А. Композитор майстерно застосовує прийом фактурного *crescendo* протягом твору: матеріал частини А викладається в прозорому високому регістрі на тлі дуже скромних за регістровим об'ємом фігурацій восьмими, натомість, протягом частини В та в репризі фактурний об'єм розширюється завдяки залученню басових нот в низькому регістрі, яких майже не було в

першому розділі, фігурації супроводу ущільнюються завдяки подрібненню тривалостей (шістнадцяті замість восьмих).

В кодї знову спостерігаємо спад динаміки та розрідження фактури.

Таким чином, в межах дуже скромної за масштабом мініатюри Ван Цзян Чжун вибудовує драматургію хвилеподібного типу.

Слід зазначити, що попри очевидну орієнтацію композитора на імпресіоністичну естетику та прийоми фортепіанного викладу, він не намагається усюди наслідувати багатошаровість та поліфонічність фактури творів К. Дебюссї або М. Равеля, залучаючи значну меншу кількість фактурних елементів. Це викликає асоціації з китайським живописом, що відрізняється значною економією засобів та мінімалістичною стриманістю.

Водночас прозорість та легкість звучання значно підсилює поетичний зміст програмної назви.

Таким чином, враховуючи значне переосмислення композиційної структури, гармонії та фактурного викладу, а також – стилістичні відмінності, фортепіанну версію Ван Цзян Чжуна слід вважати вільною *обробкою* початкового фольклорного інваріанту (яку можна віднести до *креативного* типу, за І. Коновалової).

Оркестрова версія «Кольорових хмар в погонї за Місяцем», виконана у 2021 році, демонструє дещо інший підхід до втілення фольклорного інваріанту.

Якщо в мініатюрі Ван Цзян Чжуна домінують камерна естетика, лаконізм та увага до дрібних деталей і водночас економія засобів, то оркестрова версія демонструє епічний розмах, багатобарвність та масштабність.

Партитуру написано для того типу китайського оркестру, який склався протягом ХХ століття вже під впливом європейських оркестрів. Від останніх іде розподіл інструментів (у нотному записі й на сцені) за групами, охоплення всього регістрового діапазону. Такий оркестр зазвичай має групи духових, струнно-щипкових, струнно-смичкових та ударних інструментів. Струнно-смичкова група зазвичай має в своєму складі ерху та інструменти, що були створені вже на початку ХХ століття на базі цього інструмента за аналогією з

віолончеллю та контрабасом – *геху* та *диянґеху*. Замість цих інструментів у сучасних китайських оркестрах також використовуються власне віолончелі та контрабаси. Такі поєднання інструментів свідчать про активну взаємодію національних та європейських інструментальних традицій.

Версія, створена для Китайського національного традиційного оркестру, має більш розгорнуту форму, ніж фортепіанна мініатюра. Вона відкривається доволі розлогим вступом, що складається з соло ксилофона на тлі тремоло ерху та піпа (струнно-смичкова та струнно-щипкова групи), що створює яскраве темброве поєднання. Гармонічний план цього фрагменту свідчить про вплив певних стильових напрямів європейської академічної музики ХХ ст., зокрема неофольклоризму: акордова вертикаль складається з нашарувань квартових гармоній, що додає звучанню водночас сучасності та архаїчності. Другим елементом вступу є імпровізаційна каденція двох *женгів* (сучасний різновід стародавньої китайської цитри). Безпосередньо тему готує третій елемент – хід звуками мажорної пентатоніки, викладений крупними тривалостями, у виконанні всієї струнно-щипкової групи.

Основна тема викладається групою ерху, дубльована бамбуковими флейтами, у супроводі струнно-щипкових інструментів та віолончелей і контрабасів. Слід зазначити, що на відміну від фортепіанної п'єси, частина А повторюється двічі. У другому проведенні основна мелодична лінія темброво варіюється, розподіляючись між ерху та струнно-щипковими інструментами. Яскравою деталлю тут є контрапункт до основної теми – хід звуками пентатоніки, що повторюється почергово в партії струнно-смичкових або струнно-щипкових інструментів.

В розділі В основна мелодична лінія переходить з регістру в регістр – початкова фраза виконується групою других ерху (група ерху розподілена в сучасних оркестрах традиційних інструментів за аналогією з першими і другими скрипками в європейському оркестрі) в нижчій теситурі, далі переходить до перших ерху, в вищій регістр. Далі окремі звороти теми ерху вступають в діалог з пентатонними ходами та трелями в партіях флейт та

струнно-щипкових інструментів. Досить оригінальним є застосування в цьому фрагменті *pizzicato* віолончелей та контрабасів, що викликає асоціації з прийомом «walking bass» у джазі. Однак басова лінія також частково окреслює звуки пентатоніки.

Перед репризою в оркестровому варіанті з'являється фрагмент, що виконує функцію зв'язки і, водночас, контрастного тематичного елементу: його басова лінія досить несподівано наслідує латиноамериканські ритми (фігура дві чверті з точкою та чверть в розмірі 4/4), тут навіть застосовується ударний інструмент конга (що є розповсюдженим в афро-кубинській музиці, але також часто зустрічається в сучасних китайських оркестрах разом з національними інструментами). Водночас основна мелодична лінія засновується на пентатонних зворотах, що створює ефект полістилістики.

Цей фрагмент підводить до репризи, що також відкривається кульмінаційним проведенням теми А.

Завершується оркестрова версія короткою кодою, що містить окремі звороти теми А, але не повторює матеріал вступу. Тут наявна лише темброва «арка» – в коді, як і вступі використовується звучання ксилофону, але тут він виконує не соло, а лише невеликий мелодичний контрапункт до основної мелодичної лінії.

Автори оркестрової версії, як і Ван Цзянь Чжун, використовують принцип фактурного *crescendo*, хоча він виражений значно слабше, ніж в фортепіанній версії. Загалом, драматургія оркестрової транскрипції є більш статичною, єдиним контрастним елементом є розділ-зв'язка перед репризою. Це значно більше корелює з естетикою китайської традиційної музики, ніж зі стильовими настановами європейської фортепіанної музики, якими керувався Ван Цзянь Чжун, створюючи свою інтерпретацію фольклорного інваріанту.

Версію Китайського національного традиційного оркестру слід розглядати також як вільну обробку фольклорного твору. Тут має місце значне переосмислення гармонічної вертикалі, композиційної структури (додавання розгорнутого вступу та коди на матеріалі, відмінному від того, що був

використаний у попередніх версіях), стилістичного плану за рахунок уведення яскравих інонаціональних елементів, також особливості інструментального викладу в імпровізаційних соло у вступі свідчать про включення до кола виражальних засобів віртуозного матеріалу.

Підсумуємо аналітичні спостереження щодо найвідоміших інструментальних версій «Кольорових хмар у погоні за Місяцем».

Фольклорний інваріант цієї композиції зазнає найрізноманітніших трансформацій у різних інструментальних версіях. При цьому відбувається й постійна взаємодія національних та європейських або інших стильових елементів.

У першому з розглянутих нами інструментальних втілень п'єси, що належить Жен Гуану, відбувається доволі винахідливе переосмислення гармонічного багатоголосся із поєднанням різних гармонічних стилів: класичного європейського, національного, що базується на модальності, та джазового на тлі зовсім простого та прозорого фактурного викладу. Також тут закладаються деякі примітні риси композиції, що будуть зустрічатися й в наступних інструментальних версіях.

Варіант Пен Сюйваня, з одного боку, передбачає різноманітність інструментальних втілень відповідно до можливостей конкретних колективів (автор прописує лише загальний фактурний абрис твору та дає загальні рекомендації щодо застосування інструментів), з іншого боку, одна з виконавських версій твору під орудою цього композитора демонструє більш розвинене оркестрове письмо із мелодичними контрапунктами та діалогічною взаємодією інструментальних партій, а з іншого – інший, ніж у Жен Гуана варіант поєднання національної та європейської стильових систем: модальні гармонії, що передають локальний китайський колорит, органічно поєднуються із функціональними зворотами класичної європейської гармонії та з барвистими акордовими послідовностями, властивими західній романтичній музиці.

У фортепіанній обробці Ван Цзянь Чжуна традиційний матеріал зазнає впливу імпресіоністичного стилю і, водночас, європейських принципів мислення, що виявляється у фактурному викладі й у способах розвитку

тематизму (елементи, що відсилають як до творів К. Дебюссі, так і до фактурних формул національних струнно-щипкових інструментів, фактурне *crescendo*, хвилеподібна драматургія). Водночас, Ван Цзян Чжун, створюючи фортепіанну транскрипцію фольклорної мелодії, вбирає в себе не тільки естетику європейської фортепіанної мініатюри з її камерністю і, водночас, насиченістю змістом, лаконізмом та економією засобів, але й естетику китайського живопису й поезії з їх стриманістю та водночас вишуканістю.

В оркестровій версії, виконаній Китайським національним традиційним оркестром, взаємодія питома китайських та світових стилевих рис виражається як в самому складі оркестру (поєднання національних інструментів та європейських, їх розподіл на групи за аналогією з європейськими оркестрами), так і на рівні гармонії та тематизму: квартові гармонії, властиві академічній музиці ХХ століття у поєднанні з пентатонними зворотами, вкраплення латиноамериканських тембрів та ритмів. Залучення таких яскравих інонаціональних ритмоінтонаційних елементів наближає цей зразок транскрипції до сучасного напрямку «world music». Водночас в оркестровій транскрипції значно менше, ніж в фортепіанній виражене тяжіння до активного тематичного розвитку (зокрема, фактурними засобами), характерне для європейської музики, на перший план виходить статичність драматургії, властива китайським традиційним інструментальним творам.

Нарешті, гнучким та варіативним стає сам образно-семантичний план фольклорного прообразу. У фортепіанній версії Ван Цзянь Чжуна акцентовано поетичність та вишуканість, закладену в традиційній темі, в оркестровій транскрипції підсилюється жанровість, епічний образний нахил та театральний початок. Якщо фортепіанна мініатюра викликає асоціації з китайською поезією та живописом, то оркестрова транскрипція – насамперед із яскравими придворними дійствами та виставами традиційного музичного театру з їх декоративністю та пишністю.

Завершуючи аналітичний розділ нашого дисертаційного дослідження, маємо зробити ще декілька узагальнень щодо усіх творів, які розглядалися в

ньому, та позначити певні вектори за якими може рухатись вивчення жанрів транскрипційної сфери в китайській інструментальній музиці в подальшому.

I. Термінологічні уточнення. В українському музикознавчому дискурсі та в англійській традиції існує розгалужена термінологічна система для позначення похідних жанрів. Натомість у китайському музикознавстві досі не напрацьований єдиний підхід до дефініції таких жанрів попри їх важливість для національної музичної культури. Доповнюючи термінологічну систему, запропоновану в дисертації Ян Чжихао [123], а також спираючись на класифікації похідних жанрів, запропоновані І. Коноваловою [39, 40] та І. Пилатюком [68] та проєктуючи їх на матеріал власного дослідження, виокремимо такі різновиди похідних жанрів у китайській музиці.

1. Аранжування – передбачає близький до оригіналу переклад твору для іншого виконавського складу із певними фактурними змінами. Прикладом цього типу в нашому дослідженні є версія для ансамблю традиційних інструментів фольклорної композиції «Кольорові хмари у погоні за Місяцем», створена на основі більш ранньої обробки цієї теми Жен Гуаном.

2. Обробка. Передбачає більший ступінь видозміни оригінального матеріалу, складніший фактурний виклад та тематичний розвиток, а також певні стилістичні перетворення. Такою є інструментальна версія фольклорного інваріанту «Кольорових хмар у погоні за Місяцем», запропонована Жен Гуаном, що представляє собою багатоголосне втілення одноголосного традиційного зразка, засноване на європейських принципах фактурного та гармонічного оформлення матеріалу, початково не властивих китайській традиційній музиці, а також фортепіанна мініатюра, створена на його основі Ван Цянь Чжуном.

3. Транскрипція. Передбачає істотні свідомі зміни фактурного викладу, гармонічного оформлення, принципів тематичного розвитку, образно-семантичного та стилістичного плану оригіналу, навіть його жанрової приналежності або окремих жанрових характеристик, хоча й частіше за все зі збереженням його загальної композиційної структури. Цей тип похідних жанрів

частіше за все засновується на авторському оригіналі, що є завершеним опусом, частіше таким, що належить до інструментальної музики, також ознакою транскрипції є введення віртуозних елементів. В певних випадках ця група похідних жанрів передбачає вільне композиційне переосмислення оригіналу, створення на його основі цілком нового опусу.

До цього типу серед обраних нами для аналізу творів належать всі три розглянуті інструментальні версії Скрипкового концерту «Лянь Таньбо та Чжу Інтай» Чень Гана та Хе Чжанхао, а також дві перші частини Фортепіанного концерту «Жовта Ріка», а також сучасна версія для китайського оркестру вже згаданого традиційного твору «Кольорові хмари в погоні за Місяцем».

4. Адаптація. В роботах китайських музикознавців це поняття часто застосовується до будь-якого твору, що належить до сфери музичного перекладу. Найбільш слухним вважаємо використовувати по відношенню до опусів, що виникли під час Культурної революції в результаті деконструкції композиційної цілісності та переробки матеріалу одних творів для komponування інших, тобто обмежити сферу його застосування саме цариною китайської музики конкретного історичного періоду. Тоді смислове наповнення цього терміну буде перегукуватись із його трактуванням у літературознавстві, де адаптацією називається, зокрема, *стислий та спрощений переказ великого за масштабами да багат шарового за змістом твору*.

В проєкції на матеріал нашого дослідження адаптацією, таким чином, слід вважати процес і власне кінцевий результат створення Фортепіанного концерту «Жовта Ріка» групи авторів на чолі з Іннь Ченцзуном на основі однойменної Кантати Сянь Сінхая, оскільки в Концерті відбувається значне спрощення стилістики оригіналу. Водночас Концерт як адаптація Кантати включає в себе два інших типи похідних жанрів: транскрипції (перші дві частини) та парафрази (дві останні частини), оскільки в третій частині та фіналі автори Концерту не зберігають композиційну цілісність оригінальних частин Кантати та поміщають її тематизм у кардинально інший жанровий, стилістичний та формотворчий контекст, також на риси саме парафразу як

різновиду інструментальних похідних жанрів вказує наявність віртуозної обробки оригінального тематизму.

Слід зазначити, що принцип запозичення тем з одного масштабного концептуального опусу для створення іншого твору великої форми відрізняє китайську музику від європейської, оскільки численні віртуозні транскрипції, парафрази, варіації та фантазії на теми, створені європейськими композиторами, в більшості випадків не претендували на подібний до симфонічного чи концертного жанру рівень концептуального та художнього узагальнення. Сформовані в західній музиці вже у XX – XXI століттях, прийоми цитування (як створення певного «знаку», асоціативного ряду в межах індивідуальної художньої концепції), алюзії, колажна техніка також відрізняються від адаптації чужого матеріалу в китайській музиці, перш за все – значною віддаленістю від оригіналу та принципово іншими місцем та функцією в мовно-стильовій системі та композиційній структурі нового твору. Можна провести дуже умовну аналогію між адаптаціями часів Культурної революції та, наприклад, таким опусом як «Повернення Баттерфляй» М. Скорика, де відбувається жанрова модуляція в межах музично-театральної сфери, оскільки балет українського композитора побудовано на темах з опер Дж. Пуччіні, а яких співала Соломія Крушельницька – головна героїня твору.

Для позначення усієї сукупності жанрів китайської інструментальної музики, заснованих на аспектах художнього перекладу, вважаємо слушним застосувати термін «транскрипційна сфера», запропонований С. Гігою [18].

II. Розгляд творів транскрипційної сфери в контексті теорії жанру. В цьому контексті виокремимо дві доволі характерні якості, притаманні транскрипційним творам китайської музики: жанрова гнучкість, здатність до жанрової трансформації та жанрова гібридність. У зв'язку з першою згадаємо дві концертні та камерну версії Скрипкового концерту «Лянь Таньбо» та Чжу Інтай. В результаті переробки скрипкової версії Концерту у фортепіанну відбулася зміна жанрового типу концерту, зміщення жанрових характеристик твору у бік посилення таких сутнісних ознак концертного жанру як віртуозність

та імпровізаційність, трансформація оригінальної жанрової моделі. У транскрипції для струнного квінтету, відповідно, риси концертності відійшли на задній план, поступившись місцем провідним ознакам камерного жанру, таким як рівноправність партій, психологізм та інтимність висловлювання, в цій інструментальній версії діє інша модель художньої комунікації, що передбачає, спрямованість до вузької аудиторії. У випадку із Концертом «Жовта Ріка», створеним на основі Кантати жанрова трансформація є очевидною – перенесення тематизму із контексту вокально-симфонічного жанру у сферу концертної музики.

Водночас жанрова гібридність розглянутих творів виражається в одночасній приналежності до сфер симфонічної, концертної, камерної музики та водночас до сфери жанрів музичного «перекладу». У випадку із Концертом «Лянь Таньбо та Чжу Інтай» ще один прихований рівень жанрової стилістики складає театральна музика, оскільки він містить тематизм та певні фактурні елементи (ритмічні фігури оркестрового супроводу в розробці, що походять із традиційної опери на сюжет однойменної легенди).

Концерт «Жовта ріка» в свою чергу поєднує ознаки концерту, концертної фантазії, програмної сюїти та одразу двох похідних жанрів – транскрипції та парафразу. Водночас, відповідно до запропонованої нами вище класифікації жанрів транскрипційної сфери його також слід визначити як адаптацію – специфічне явище китайської культури, породжене політикою тоталітарного режиму у сфері мистецтва.

III. Концептуальний підхід. Для пояснення цього вектору осмислення та дослідження транскрипції в китайській інструментальній музиці звернемося до означення художнього концепту, даного В. Марік. На думку музикознавиці, «концепт є образом, що став текстом. Текст, у свою чергу, виступає як єдність семантичних інтерпретацій концепту» [61, с. 8]. В проєкції на проблематику нашого дослідження ця дефініція є дуже важливою, оскільки програмний зміст усіх розглянутих нами творів по-різному втілює важливі концепти національної культури. Наприклад, образ Жовтої ріки в Кантаті та Концерті постає як

багаторівневий символ, що вміщає в себе не лише ідею життєдайної сили природи, але й мотиви захисту Батьківщини, єднання із співвітчизниками, а також – теми помсти та народного гніву. Глибоко символічне значення й образ Лянь Таньбо та Чжу Інтай, оскільки він транслює не лише ідею кохання, але й даоську ідею злиття із Всесвітом та розчинення у вічності та в природі.

Образні модули проаналізованих нами транскрипцій, таким чином, репрезентують різні «семантичні інтерпретації» (за В. Марік) одного й того ж культурного концепту.

Концептуальний підхід видається слушним спроектувати й на темброво-фактурну складову кожної з транскрипцій: традиційні китайські інструменти, чий звуковий образи змодельовані іншими засобами в опусах, доручених європейським інструментам, постають як узагальнені образи-концепти національної культури (і як її опредмечені образи, якщо використовуються безпосередньо).

Ще одним напрямом розвитку цього підходу є вивчення інструментальних транскрипцій як складових концептосфери програмної музики (за термінологією Лу Цзе). Так, за класифікацією автора, інструментальні версії «пейзажної» мініатюри «Кольорові хмари у погоні за Місяцем» постають як частина концептосфери природи у її зв'язку як із національною поезією, так і з живописом, програмний зміст Концерту «Жовта Ріка» перебуває на перетині концептосфер природи та міфологічної концептосфери, враховуючи усі символічні шари, що містить цей образ. До міфологічної концептосфери належить і програма Концерту «Лянь Шаньбо та Чжу Інтай».

IV. Музична імагологія. В руслі вивчення жанру транскрипції в китайській музиці з позицій кроскультурної взаємодії плідний подальший розвиток може отримати концепція О. Берегової [2], пов'язана із вивченням образу Іншого в новітній музичній творчості в контексті культурної опозиції «Схід – Захід». Авторка пропонує розгорнуту термінологічну систему, що може бути спроеційована на китайське інструментальне мистецтво, зокрема, на жанри транскрипційної сфери. Так, наприклад, у контексті нашого дослідження як

імагема (авторка розшифровує це поняття як своєрідну культурну емблему країни: предмет або традиційної культури, визначне місце, пам'ятку архітектури тощо [2, с.26]) виступає ріка Хуанухе, що є колискою китайської цивілізації. Її втілений у багатьох художніх творах, зокрема, й розглянутих нами Кантаті й Концерті, водночас, може розглядатися як *імаготема*. Під імаготемами авторка розуміє найбільш розповсюджені в культурі тієї чи іншої країни теми, мотиви, образи, що ґрунтуються на історичних, культурних, соціальних міфах [там само]. Імаготемою, таким чином, слід вважати й легенду про Лянь Таньбо та Чжу Інтай та її втілення в однойменних музичних творах транскрипційної сфери. Під *імаготипами* О. Берегова розуміє найбільш повторювані та одноманітні елементарні одиниці національного образу, які пов'язані з етнонаціональними стереотипами [там само]. У музичному мистецтві і, зокрема, в жанрі транскрипції, імаготипами слід вважати елементи національного мелосу, тембри традиційних інструментів та їх імітацію на європейських інструментах, елементи національної ладової системи.

Отже, проблематика жанру транскрипції в китайській інструментальній музиці є багаторівневою та багатоаспектною та не обмежується суто композиційно-технологічними чинниками.

Висновки до розділу 3

У 3 розділі дисертаційного дослідження розглянуто особливості функціонування жанру транскрипції в структурі інших жанрових сфер інструментальної музики: симфонічної / концертної, камерно-інструментальної, в царині фортепіанної мініатюри та традиційного китайського інструменталізму з позицій трансформації оригіналу в різних інструментальних версіях.

Аналітичні спостереження щодо Фортепіанного концерту «Жовта Ріка», створеного групою авторів на чолі з Ін Ченцзуном на основі матеріалу однойменної Кантати Сянь Сінхая дозволяють зробити висновок про деконструкцію композиційної цілісності оригіналу, жанрову (перенесення

тематизму та окремих форм-структур вокально-симфонічного жанру в умови концертного), стильову, образно-семантичну трансформацію. Стильова трансформація пов'язана із відходом авторів концерту від модерністської естетики, властивої оригіналу у бік пізньоромантичної, спрощенням гармонічної мови, оркестровки формотворчих принципів. Різні частини Концерту характеризовано з позицій класифікації жанрів «художнього перекладу» (за Жарковим): перші дві частини є транскрипціями перших двох частин Кантати, тоді як третя та четверта за ступнем віддаленості від оригіналу варто позначити парафразами на теми з Кантати, оскільки вони вилучені з початкової композиційної структури та перенесені в зовсім інший виконавський, стильовий, формотворчий контекст. З іншого боку, Концерт «Жовта Ріка» також слід визначити як *адаптацію* – цей термін пропонуємо використовувати для позначення явища, властивого саме китайській музичній культурі ХХ ст., – процесу і результату запозичення тем з одного опусу великої форми для створення іншого.

Компаративний аналіз трьох інструментальних версій Скрипкового концерту «Лянь Таньбо та Чжу Інтай» дозволяє зробити висновок про жанрову трансформацію оригіналу. У версії для струнного квінтету концертність поступається іманентним ознакам камерного жанру таким як деталізація матеріалу, економність музичних засобів, інтимність висловлювання. В семантичному плані твору посилюється роль лірико-психологічного початку порівняно з оригіналом, де переважала лірико-епічна образність. Версія для фортепіано з оркестром демонструє посилення таких ознак концертного жанру як віртуозність та імпровізаційність за рахунок введення додаткового каденційного матеріалу, паритетну взаємодію соліста та оркестру в драматичних епізодах. В образно-семантичному плані твору підсилюється драматичний початок завдяки фактурному переосмисленню партії соліста (уведенню елементів лістівської манери письма *al fresco*). Водночас стилістика фортепіанної версії включає не лише романтичні, але й імпресіоністичні риси, завдяки залученню додаткових колористичних елементів у партію сольного

фортепіано. В контексті класифікації похідних жанрів інструментальні версії Концеру «Лянь Таньбо та Чжу Інтай», попри не надто великий ступінь зміни оригінального тексту, слід розглядати як транскрипції, що мають самостійне художнє значення через істотну трансформацію образного плану завдяки тембровому переосмисленню матеріалу.

Розгляд індивідуальних інтерпертацій традиційного інструментального твору «Кольорові хмари в погоні за Місяцем» в транскрипційних версіях, створених у ХХ–ХХІ ст. показав різноманітні рівні взаємодії національних та західних елементів: синтез гармонічних стилів у партитурі Жен Гуана, розвиток оркестрового письма, інспірований європейськими разками у версії Пен Сювеня, синтез національних традицій та впливів імпресіонізму у фортепіанній обробці Ван Цзянь Чжуна, полістилістичне поєднання різнонаціональних елементів в дусі естетики world music у сучасній версії, виконаної Китайським національним традиційним оркестром. У межах виробленої в сучасному музикознавстві жанрової типології, інструментальні версії Жен Гуана та Ван Цзянь Чжуна слід позначити як обробки, враховуючи більшу складність та деталізованість музичної тканини, версію Пен Сювеня – як наближене до оригіналу аранжування партитури Жен Гуана, а версію Китайського національного традиційного оркестру – як транскрипцію зі значним ступенем індивідуальної переробки початкового матеріалу, беручи до уваги переосмислення композиційної структури попередніх версій, модернізацію гармонічних засобів, уведення віртуозних та яскравих інонаціональних тематичних елементів.

Сукупність жанрів китайської інструментальної музики, які базуються на адаптації та переосмисленні вихідного музичного першоджерела, в роботі позначено інтеграційним терміном «транскрипційна сфера».

Жанр транскрипції в китайській музиці також може розглядатися не лише з позицій класифікації похідних жанрів та трансформацій оригіналу, але й в контексті концептуального підходу в музикознавстві. Це означає, що програмний зміст розглянутих творів ретранслює важливі концепти

національної культури (наприклад, образи Хуанхе та Лянь Таньбо та Чжу Інтай), а його різноманітне інструментальне втілення – як їх множинні семантичні інтерпретації. Також транскрипційні твори стають частиною концептосфери програмної інструментальної музики (за визначенням Лу Цзе). У контексті музичної імагології (термін О. Берегової), образи, втілені в програмних транскрипційних творах, можуть мислитись як *імаготеми* – найбільш розповсюджені в національній культурі образи а теми, мотиви, образи, що ґрунтуються на історичних, культурних, соціальних міфах.

Таким чином, проблематика жанру транскрипції в китайській музиці не обмежується трансформаціями музичного матеріалу.

ВИСНОВКИ

У дисертаційному дослідженні виявлено специфіку жанру транскрипції в контексті китайської інструментальної музики ХХ ст.

Визначено зміст поняття транскрипції в сучасному українському та світовому музикознавчому дискурсі. Виявлено, що в українському музикознавстві жанр транскрипції пов'язується з процесом пристосування твору до інших умов виконання; феноменом «вторинної творчості» та діалогом між авторами першоджерела та нової транскрипційної версії. Виокремлено дефініції жанрів, що базуються на запозиченому матеріалі: перекладення, аранжування, транскрипція, парафраз, фантазія.

Охарактеризовано еволюцію китайської традиційної інструментальної музики в історичній ретроспективі. Встановлено, що вже на ранніх стадіях розвитку китайської держави існувала розвинена інструментальна культура, що хоча й всотувала певні іноземні впливи, тим не менш лишалась доволі консервативною системою протягом тисячоліть, в значній мірі зберігшись і до сьогодні. Разом з тим еволюція національної музичної традиції включала такі процеси набуття музикою статусу самостійного мистецтва, розвитку музичного інструментарію, кристалізації мелодичних моделей, ритмічних структур, звукозображальних прийомів із певною семантикою, що разом із пентатонічною ладовою системою визначили стильову своєрідність академічної інструментальної музики ХХ ст.

Розкрито особливості розвитку жанру транскрипції в китайській музиці. Доведено, що він став одним із важливих чинників формування національного стилю та фактично запорукою виживання академічної композиторської творчості у період Культурної революції. Протягом ХХ ст. китайськими композиторами була написана значна кількість творів, заснованих на запозиченому тематизмі, що демонструють тісний зв'язок із народно-пісенним та традиційним інструментальним мистецтвом. Виокремлено такі риси транскрипційного жанру в китайському мистецтві як зв'язок з усіма сферами

інструментальної музики; жанрова амбівалентність, поєднання різних жанрових ознак в одному творі; приналежність до сфери програмного інструменталізму; темброві міксти; синтез китайської ладової системи та європейської класико-романтичної, імпресіоністичної, сучасної гармонії, створення модальної гармонії на основі національних ладів; вагоме значення не лише індивідуальної композиторської творчості, але й колективної праці митців.

Розкрито втілення жанру транскрипції в творчості китайських композиторів. Висвітлено особливості жанрового переосмислення Кантати Сянь Сінхя «Жовта ріка» в однойменному Фортепіанному концерті Ін Ченцзуна. В результаті компаративного аналізу доведено деконструкцію композиційної цілісності оригіналу, його жанрову, стильову, образно-семантичну трансформацію, перенесення тематизму та окремих форм-структур вокально-симфонічного жанру в умови концертного. Стильова трансформація пов'язана із відходом від модерністської стилістики властивої оригіналу у бік пізньоромантичної, спрощенням гармонічної мови, оркестровки, формотворчих принципів. Встановлено, що перші дві частини Концерту є транскрипціями перших двох частин Кантати. Третю та четверту частини позначено як парафрази на теми оригіналу, оскільки матеріал Кантати був вилучений з початкової композиційної структури, перенесений в інший виконавський, стильовий, формотворчий контекст та отримав віртуозне втілення. Композиційна структура Концерту, що не збігається з класичною жанровою моделлю, містить риси сюїтного циклу та концертної фантазії.

Охарактеризовано трансформації жанрової моделі Скрипкового концерту «Лянь Таньбо та Чжу Інтай» Чень Гана і Хе Чжанхао в авторських транскрипціях для фортепіано з оркестром та для струнного квінтету. Шляхом компаративного аналізу трьох інструментальних версій твору виявлено, що в транскрипції для струнного квінтету концертність поступається таким рисам камерного жанру як деталізація матеріалу, економність музичних засобів, інтимність висловлювання. У семантичному плані твору посилюється роль лірико-психологічного початку на відміну від лірико-епічної образності

оригіналу. Фортепіанна версія в порівнянні зі скрипковою демонструє увиразнення віртуозності та імпровізаційності як сутнісних ознак концертного жанру завдяки введенню додаткового каденційного матеріалу, паритетній взаємодії соліста та оркестру в драматичних епізодах. В образно-семантичному плані фортепіанної транскрипції підсилюється драматичний початок завдяки фактурному переосмисленню партії соліста (залученню елементів лістівської манери письма *al fresco*). Водночас стилістика версії для фортепіано з оркестром включає не лише романтичні, але й імпресіоністичні риси: сольна фортепіанна партія містить колористичні елементи.

Здійснено компаративний аналіз різних композиторських інструментальних версій китайської традиційної композиції «Кольорові хмари у погоні за Місяцем». Виявлено рівні взаємодії національних та інонаціональних елементів в обраному творі в контексті культурного діалогу Сходу і Заходу: синтез гармонічних стилів у партитурі Жен Гуана, розвиток оркестрового письма, інспірований європейськими зразками, у версії Пен Сювеня, синтез національних традицій та впливів імпресіонізму у фортепіанній обробці Ван Цзянь Чжуна, полістилістичне поєднання різнонаціональних елементів в дусі естетики world music у сучасній версії, виконаній Китайським національним традиційним оркестром.

Уточнено зміст понять «аранжування», «обробка», «транскрипція» в проєкції на китайську інструментальну музику, а також дефініцію терміну «адаптація» в китайському музикознавстві. Доведено, що інструментальні версії традиційної композиції «Кольорові хмари в погоні за місяцем» Жен Гуана, Ван Цзянь Чжуна та Китайського національного традиційного оркестру є обробками, оскільки відрізняються більшою складністю та деталізованістю фактурного викладу, модернізацією гармонічних засобів, наявністю віртуозних елементів та більш розгорнутою композиційною структурою, а версію Пен Сювеня – як відносно близьке до оригіналу аранжування партитури Жен Гуана. Аналогічно до трактування цього терміну в літературознавстві як спрощеного переказу оригіналу адаптацією слід вважати твори, засновані на переробці

тематизму з інших опусів великої форми або театральних вистав, що відносяться періоду Культурної революції.

Окреслено перспективи та ракурси подальшого вивчення транскрипції та споріднених жанрів у китайській музичній культурі, зокрема пов'язані з концепцією музичної імагології в контексті культурного діалогу «Схід-Захід», теорією жанру, концептуальним підходом у вивченні програмного інструменталізму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бай Є. Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2014. 19 с.
2. Берегова О. Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2020. 304 с.
3. Бовканюк П., Дудай М. Художній переклад у музиці як фактор академізації народних інструментів. *Fine Art and Culture Studies*. 2022. Вип. 1. С. 3–9. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-1>.
4. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2005. 20 с.
5. Булибенко Г. Органні транскрипції: проблеми формоутворення у процесі концертно-сценічної інтерпретації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2023. № 1 (58). С. 67–81. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(58\).2023.284758](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(58).2023.284758).
6. Бурган І. О. Комунікативні та діалогічні особливості концерту для двох фортепіано з оркестром: теоретико-культурологічні аспекти : дис. ... доктора філософії : 034. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 201 с.
7. Бянь Мен. Формування і розвиток фортепіанної культури Китаю. Пекін : Вид-во «Хуа Ле», 1996. 181 с.
8. Ван Анго. Оцінка Струнного квартету № 1 Тан Дуна. *Журнал Східнокитайської (Центральної) консерваторії музики*. 1984. № 2. С. 23–29 (王安国: 《评谭盾〈第一弦乐四重奏〉(风·雅·颂)》, 《中央音乐学院学报》).
9. Ван Сихун. Порівняльне дослідження проявів традиційної культури в класичних п'єсах Китаю та Великобританії — на прикладі «Лян Шаньбо і Чжу Інтай» та «Ромео і Джульєтта» // *Журнал Чунцінського університету науки і технологій (видання з соціальних наук) (重庆科技学院学报 (社会科学版))*. 2019. № 3. С. 77–80 (汪四红. 中英经典戏剧中传统文化表现的比较研究——以

《梁山伯与祝英台》和《罗密欧与朱丽叶》为例 // 重庆科技学院学报 (社会科学版). 2019. 第 3 期. 第 77–80 页).

10. Ван Сяо. Фортепіанні концерти китайських композиторів у контексті розвитку жанру. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2026. Вип. 78. С. 168–192.

11. Ван Цюнь. Про чарівність «Осіннього місяця над тихим озером» у виконанні китайських і західних інструментів. *Journal of Xinghai Conservatory of Music*. Гуанчжоу : Синхайська консерваторія музики, 2006. № 3. С. 95–98 [китайською мовою].

12. Ван Цюнь. Прояв національного стилю: про національні особливості та виконання фортепіанної обробки «Осінній місяць над тихим озером». *Музична композиція*. Пекін : Асоціація китайських музикантів, 2013. № 9. С. 123–125 [китайською мовою].

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

14. Вей Мін. Камерна музика Ян Йонга «Ода осіннім звукам» для традиційних китайських інструментів: аналіз. *Журнал Центральної консерваторії музики*. 2017. № 4. С. 47–62 (魏明: 《将民间音乐资源用于器乐化写作的艺术构思杨勇当代民乐室内乐〈秋声赋〉创作路径解析》).

15. Вибрані радіоп'єси для народних інструментів. Випуск 2 / уклад. Національний оркестр народних інструментів Центрального народного радіомовлення. Пекінські радіоп'єси. Пекін : Музичне видавництво, 1957. 72 с.

16. Власова С. А. Технічні аспекти хорового аранжування. *Інноваційна педагогіка*. 2019. Випуск 19, т. 3. С. 71–74.

17. Гао Сяогуан, У Говен. Енциклопедичний словник фортепіанного мистецтва. Шанхай : Шанхайська музика, 1998. 197 с. (高晓光 吴国文 钢琴艺术百科辞典).

18. Гіга С. Поняття аранжування в контексті сучасного термінологічного дискурсу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Випуск 67 (1). С. 103–110.
19. Го Руи. Джао Юенрґн и първите китайски произведения за пиано. *Годишник (Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство)*. Пловдив, 2022. № 1. С. 168–176.
20. Гончаров О. І. Особливості перекладення симфонічних творів для ансамблів баянів та акордеонів. *Культура України*. 2016. Випуск 53. С. 40–49.
21. Го Шухуй. Поетичний, музичний та змістовий вимір — попереднє дослідження «Чотирьох танських поем» Ян Ліціня для сопрано, ударних та фортепіано. *Музичне мистецтво*. 2004. № 1. С. 38 (郭树荟: 《诗境乐境意境——杨立青〈唐诗四首〉》).
22. Давітадзе А. Г. Принципи переінтонування різнонаціонального фольклору в творчості Л. ван Бетховена (на прикладі збірки обробок «Пісні різних народів»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2019. Вип. 53. С. 75–91.
23. Дей Бейшен. Мистецтво перекладів китайської традиційної музики для фортепіано. Збірка статей. Ляонін : Шеньянська консерваторія, 1999. № 3. 112 с. (代百生 中国钢琴传统音乐改编曲艺术).
24. Ден Еньї. Вектори збереження китайської традиційної музики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 1. С. 356–360.
25. Ден Еньї. Основні етапи еволюції музичної взаємодії китайської та західної музичних традицій. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. Вип. 1 (04). С. 26–29.
26. Ден Цзякунь. Китайська оркестрова духова музика у контексті діалогу культур : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2019. 193 с.
27. Ден Цзякунь. Сучасна українсько-китайська музикознавча думка у сфері міжкультурного діалогу. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів, 2018. С. 67–78.

28. Денисюк С. Транскрипції в скрипковій творчості Фріца Крейслера. *Студентський науковий вісник*. 2020. № 45. С. 132–135.
29. Дмитрук І. І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2009. 22 с.
30. Дун Їтао. Загальна характеристика концертного життя Китаю кінця ХХ – початку ХХІ століття. Китайська цивілізація: традиції та сучасність : матеріали ХVІІ міжнародної наукової конференції (14 грудня 2023 р., м. Київ). Львів – Торунь : Ліга-Прес, 2023. С. 32–36.
31. Єременко О. В. Китайська фортепіанна музика: ладові особливості. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. Вип. 2 (08). С. 127–131.
32. Жарков О. Художній переклад у музиці: проблеми і рішення: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 1994. 18с.
33. Зав'ялова О., Душний А. Традиційна народно-інструментальна музика та фортепіанне мистецтво Китаю: детермінанти взаємодії. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 73, т. 2. С. 70–76.
34. Зимогляд Н. Трансформації жанру фортепіанного концерту у творчості українських композиторів на межі ХХ–ХХІ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Flex. 52, т. 1. С. 109–114.
35. Івко А. В., Нікулін В. Ю. Практичні аспекти художньої транскрипції камерно-інструментальної мініатюри для скрипки з оркестром (на прикладі «Мелодії» Бориса Лятошинського). *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. 2025. Вип. 8. С. 198–205. DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355538>.
36. Качмар М. Давня музична нотація: графічні особливості запису висоти і ритму. *Українська музика*. 2019. № 3/4 (33/34). С. 138–146.
37. Кікнавелідзе К. О. Явище каверу у сучасному скрипковому виконавстві: нові форми діалогу академічної та масової сфер музичної творчості : дис. ... доктора філософії : 025. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 216 с.

38. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична українїстика: сучасний вимір*. 2009. Вип. 3. С. 74–85.
39. Коновалова І. Ю. Жанрова система хорової обробки в музичному мистецтві. *Вісник ХДАДМ*. 2008. Випуск 12. С. 61–69.
40. Коновалова І. Ю. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорових творів українських композиторів ХІХ–ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2007. 14 с.
41. Кравчук В. А. Транскрипція в контексті камерно-інструментального виконавства. *Музичне мистецтво і культура*. 2023. Вип. 37. С. 293–305. DOI: <https://doi.org/10.3131723/2524-0447-2023-37-21>.
42. Кун Чжуцзюнь. Інноваційні особливості композиторського стилю Аарона Авшаломова (на матеріалі аналізу Концерту для флейти з оркестром). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 70, т. 1. С. 166–171.
43. Кун Чжуцзюнь. Симфонічна поема «Хутуни Пекіна» («Beiping Hutong») Аарона Авшаломова: драматургічні та мовно-композиційні особливості. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 75, т. 2. С. 36–42.
44. Купіна Д. Китайська органна музика ХХ – ХХІ ст.: західні координати творчості як відображення діалогу культур. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2021. № 21. С. 196–209.
45. Лі Ци, Сердюк Я. Жанр транскрипції в китайській інструментальній музиці ХХ ст. та перспективи його дослідження. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття*. Харків : ХДАК, 2023. С. 366–368.
46. Лі Ци. Жанрова трансформація як характерна риса китайської інструментальної культури ХХ століття. *Current issues of science, prospects and challenges*. Sydney, 2024. С. 149–150.
47. Лі Ци. Кантата Сянь Сінхая та Фортепіанний концерт Інь Ченцзуна «Жовта ріка»: композиційні, тематичні та жанрові перевтілення. *Аспекти історичного музикознавства*. 2024. Вип. 41. С. 233–253.

48. Лі Ци. Китайська народна інструментальна композиція «Кольорові хмари в погоні за місяцем» у фортепіанній транскрипції Ван Цзянь Чжуна та транскрипціях для оркестру традиційних інструментів: взаємодія національних та європейських традицій. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 5. С. 105–112.

49. Лі Ци. Концерт для скрипки з оркестром «Лянь Шаньбо та Чжу Інтай» Хе Чжанхао та Чень Гана в авторських транскрипціях: образно-семантичні та жанрові трансформації. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. Вип. 3 (09). С. 74–79.

50. Лі Ци. Транскрипція як феномен європейської та світової музичної культури. *Інноваційна наука: пошук відповідей на виклики сучасності*. Вінниця : ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2025. С. 813–816.

51. Лі Янь Лун. Перетворення китайських національних та європейських тенденцій у Концерті для скрипки з оркестром «Butterfly Lovers» Чень Гана та Цанг Хао. *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 35. С. 209–221.

52. Лін Д. Жанр обробки народної пісні: synthesis композиторської і виконавської інтерпретацій. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2019. Вип. 53. С. 92–104.

53. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 187 с.

54. Лу Цзе. Типи програмності в китайській фортепіанній музиці ХХ століття. *Українська музика*. 2016. № 2 (20). С. 45–54.

55. Лю Іді. Художні прийоми та особливості адаптації фортепіанної п'єси Ван Цзяньчжуна — на прикладі «Цяюнь гониться за луною» // Театральний дім (戏剧之家). 2020. № 20. С. 90 (刘艺迪. 王建中钢琴改编曲的艺术手法及特点——以《彩云追月》为例 // 戏剧之家. 2020. 第 20 期. 第 90 页)

56. Лю Іян. Музичні особливості та виконавська інтерпретація концерту для фортепіано з оркестром «Хуанхе» // Журнал Університету Пуер (普洱学院学报). 2022. Т. 38, № 2. С. 61–63. (刘一洋. 《黄河》钢琴协奏曲的音乐特色与演奏诠释 // 普洱学院学报. 2022. 第 38 卷, 第 2 期. 第 61–63 页).

57. Лю Сяолун. Передмова до Ювілейного випуску журналу, присвяченого 60-річчю фортепіанного мистецтва в Китаї. *Фортепіанне мистецтво*. 2009. № 3. С. 34–36 (钢琴艺. 2009. 数 3. 页 34-36).

58. Лю Сяосі. Музика китайських композиторів для дуєтів традиційних інструментів з фортепіано: жанрово-стильові та виконавські аспекти : дис. ... д-ра філософії : 025. Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2023. 218 с.

59. Лян Маочунь. Виставка сучасної китайської симфонічної музики. Пекін : Народне музичне видавництво, 2010. 883 с. (梁茂春. 中国交响音乐博览会. 人民音乐出版社).

60. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2004. 21 с.

61. Марік В. Б. Явища концепта і концептосфери в музичному мистецтві: до проблеми вічного образу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2008. 18 с.

62. Маркова Е. Архетипические и хронологические параллели культур Востока и Запада как основания музыкальной метафизики. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*. Луганськ, 2008. Вип. 9. С. 230–237.

63. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Київ : Музична Україна, 1990. 182 с.

64. Міщенко І. Формування спільної площини для порівняльного аналізу невменної та нотолінійної семіографій: транскрипція і транскрипція. *Українська музика*. 2017. № 3 (25). С. 14–22.

65. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с.

66. Пан Хонг. Філософія і техніка квінтету Бао Юанькая «Три варіації на тему цвіту сливи». *Journal of Tianjin Conservatory of Music*. 2004. № 4. С. 48–76 [китайською мовою].

67. Пен Цзідзю. Національні особливості та виконавська майстерність фортепіанної п'єси «Осінній місяць над тихим озером». *Huangzhong (Journal of Wuhan Conservatory of Music)*. Ухань : Уханьська консерваторія музики, 2002. № 2. С. 98–100 [китайською мовою].

68. Пилатюк Н. І. Психологічні та соціальні аспекти похідних жанрів у музиці (на прикладі українського скрипкового перекладу другої половини ХХ – початку ХХІ ст.) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. 182 с.

69. Підпорінова К. В. Старовинна музика у фортепіанних транскрипціях Сергія Юшкевича. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 130. С. 105–117.

70. Польська І. І. Камерний ансамбль: Теоретико-культурологічні аспекти : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 435 с.

71. Польська І. Камерний ансамбль: феноменологія жанру. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2010. Вип. 24. С. 4–14.

72. Польська І., Кун Ч. Творча постать Аарона Авшаломова та її вплив на розвиток китайського музичного мистецтва ХХ ст. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. Том 1, № 3. С. 189–198.

73. Ракочі В. О. Інструментальний концерт: проблеми класифікації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2021. Вип. 60. С. 7–35.

74. Рябуха Н. Звуковий образ світу: онто-сонологічне дослідження фортепіанного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. : монографія. Харків : ФОП Бровін О. В., 2016. 336 с.

75. Рябуха Н.О. Інструментальний звукообраз як відображення звукоідеалу культури // The II International Scientific and Practical Conference «Modern issues of practice and theory», January 17 – 19, London, Great Britain. 42-44 pp.

76. 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*. 2025. № 1. С. 24–31.

77. Се Сінчунь, Цзян Вей. Аналіз виконання та викладення фортепіанного твору «Три варіації на тему цвіту сливи» з точки зору культурної впевненості. *Modern Music*. 2024. № 5. С. 47–49 [китайською мовою].

78. Скопцова О. М., Гриценко В. В., Марченко В. В. Траскрипція музичного твору як різновид виконавської інтерпретації. *Молодий вчений*. 2018. № 1 (53). С. 684–687.

79. Солдатенко О. Інноваційні форми обробки народних пісень. *Народна творчість та етнологія*. 2024. № 4 (404). С. 49–56.

80. Соловйов А. Інтерпретація музичного фольклору в джазових обробках української народної пісні Олександра Саратського. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 33 (2). С. 57–61.

81. Соловйов А. Мелос української народної пісні у стильовому контексті різних напрямів етноджазу та етнорок-музики. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2020. Збірник № 1. С. 70–75.

82. Соловйов А. Стилїстика джазу в авторських обробках народної пісні Вероніки Тормахової. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 32 (2). С. 22–26.

83. Су Юйчен. Композиційно-драматургічні особливості китайських програмних концертів для соліста з оркестром традиційних інструментів : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 188 с.

84. Сун Мейсюань. Взаємодія жанрової та виконавської стилістики в фортепіанних творах китайських композиторів : дис. ... д-ра філософії : 025 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2024. 206 с.

85. Сюй Шанмін. Симфонічна творчість Ма Сіконга у контексті розвитку китайського музичного мистецтва ХХ століття. *Українська музика*. 2024. № 1 (48). С. 146–152.

86. Сюй Шанмін. Сюїта «Пісня гірських лісів» Ма Сіконга в симфонічній творчості композитора. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. Вип. 1 (07). С. 114–119.

87. Сюнь Ї. Етноцентричний аспект у розвитку китайської фортепіанної музики: вплив національної культури та музичних традицій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 2. С. 327–331.

88. Ульянова В. Особливості музичного мистецтва Китаю. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 71, т. 3. С. 273–278.

89. Успенська І. О. Скрипкова концертність як принцип музичного мислення: семантичний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2020. Вип. 56. С. 169–188.

90. Хуан Лей. Героїчна пастораль та її національно-стильова рецепція в кантаті Сянь Сінхая «Хуванхе». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2021. Вип. 60. С. 126–150.

91. Хуан Тайлун. Китайська інструментальна музика: історико-теоретичний дискурс. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 79, т. 2. С. 136–142.

92. Хуан Тайлун. Особливості китайської традиційної музики. *Fine Art and Culture Studies*. Луцьк, 2024. № 5. С. 8–13.

93. Хуан Тайлун. Становлення традиційного музичного інструментарію Китаю. Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: партнерство, моделі, напрями, стратегії. Київ : НАКККіМ, 2023. С. 429–432.

94. Хуан Тайлун. Струнний інструмент янцінь у концерті «Роздуми про місто» Лю Ханлі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2024. № 4. С. 418–421.

95. Цзен Сяосюань. Темброві моделі національних інструментів провінції Гуйчжоу в камерних фортепіанних творах китайських композиторів. *Арт-платформа*. 2025. Вип. 4 (11). С. 140–144.

96. Цзюй Ціхун. Китайська музика ХХ ст. Шаньдун : Вид-во «Освіта провінції Шаньдун», 1992. 292 с.

97. Цзюнь Ян. Становлення й розвиток симфонічної музики Китаю в аспекті проблеми діалогу культур. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2021. № 29. С. 91–97.

98. Цзя Сяогуан. Культурна конотація та художні характеристики старовинного твору для гуциня «Три варіації на тему цвітіння сливи». *LanTai World*. 2014. № 3. С. 105–106 [китайською мовою].

99. Цінь Юньї. Про майстерню виконання та художню цінність фортепіанного концерту Чень Гана «Лян Шаньбо і Чжу Інтай» // SONG OF YELLOW RIVER. Тайюань, 2022. № 7. С. 143–149 (秦云轶. 陈钢钢琴协奏曲《梁山伯与祝英台》的演奏技巧与艺术价值 // 黄河之声 (SONG OF YELLOW RIVER). 太原, 2022. 第 7 期. 第 143–149 页).

100. Чень Менмен. Інструментальний спадок Хуан Цзи: у витоків формування національної музичної культури ХХ століття. *Культура України*. 2019. Випуск 65. С. 120–129.

101. Чернявська М. С., Ван Сяо. Втілення принципу програмності у фортепіанному концерті «Жовта ріка». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2025. Вип. 76. С. 86–107.

102. Чернявська М. С., Сунь Ле. Звуковий образ пекінської опери у фортепіанній творчості китайських композиторів. *Аспекти історичного музикознавства*. 2024. Вип. XXXVII (37). С. 138–166.

103. Чжан Бо. Лян Шаньбо і Чжу Інтай» під естетичним кутом зору // Стиль завтрашнього дня (明日风尚). 2022. № 10. С. 61–64 (张博. 音乐美学视角下的《梁山伯与祝英台》 // 明日风尚. 2022. 第 10 期. 第 61–64 页).

104. Чжан Цзеї. Дванадцятизвучна вертикальна серія в композиції Гао Вайцзе «Таємничий сон» для соло альту з фортепіано. *Українська музика*. 2023. Число 2 (45). С. 74–84.

105. Чжан Цзеї. Інструментальний ансамбль «Прощання» Чжана Цяньї у проекції діалогу культур. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне : РДГУ, 2022. Випуск 42. С. 64–69.
106. Чжан Цзеї. Камерно-інструментальна ансамблева творчість китайських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття: жанровий та стильовий аспекти : дис. ... д-ра філософії : 025 / ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2025. 203 с.
107. Чжан Цзеї. Новаторські європейські техніки у камерно-інструментальному ансамблі Гонг Сяотін «Лан з іншого боку». *Українська музика*. 2022. Число 1 (43). С. 36–44.
108. Чжао Юе. Періодизація фортепіанної культури Китаю у дискурсі наукових підходів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 2. С. 188–192.
109. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 367 с.
110. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2002. Вип. 16. С. 154–177.
111. Шумакова Є. В. Жанр парафрази та транскрипції у фортепіанному виконавстві. *Музичне мистецтво і культура*. 2023. Вип. 38. С. 44–55. DOI: <https://doi.org/10.31318/2524-0447-2023-38-4>.
112. Юрко Х. С. Семантика тембрів струнно смичкових інструментів у творах українських композиторів : магіст. робота / наук. кер. Савченко Г. С. Харків, 2022. 68 с.
113. Юрко Х. Семантика тембру: теоретичні підходи та аналітичні аспекти. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. Вип. 3 (09). С. 151–154.
114. Юцевич Ю. Є. Музика : словник-довідник. Вид. 2-ге, переробл. і доп. Тернопіль : Навчальна книга — Богдан, 2009. 352 с.
115. Ян Дунджу. Ідеальне поєднання оповіді та ліризму : оцінка фортепіанного соло «Квітка орхідеї». *Movie Literature*. 2009. № 2. С. 148–149 [китайською мовою].

116. Ян Хуей. Про спадкоємність та розвиток у фортепіанній п'єсі «Три варіації на тему цвіту сливи». *Journal of Henan Normal University (Philosophy and Social Sciences Edition)*. 2010. Vol. 37, No. 1. С. 268–269 [китайською мовою].
117. Ян Цзюнь. Симфонічна музика у соціокультурному просторі Китаю останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст. : дис. ... д-ра філософії : 034 / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2022. 193 с.
118. Ян Юджі. Композитор Гуан Ся: панорама музичної творчості. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 86, т. 3. С. 186–190.
119. Ян Юджі. Музична творчість композитора Гуань Ся. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття*. Харків : ХДАК, 2022. С. 363–364.
120. Янжула Д. Семантика тембру тромбона в контексті органології та музичної естетики. // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку*. У 2 ч. : матеріали міжнар. наук. конф. (20–21 листоп. 2025 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2025. Ч. 2. С. 196-197.
121. Яницький Т. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2020. 20 с.
122. Янь Ле. Програмна символіка в китайській віолончельній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 83, т. 2. С. 88–95.
123. Янь Чжихао. Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчій діяльності китайських композиторів ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. 212 с.
124. Anfilova S., Kucherenko S., Mizitova A., Pidporinova K., Sediuk I. “The Own-The Borrowed” in Artistic Culture of the 20th-21st Centuries. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. Vol. 9, No. 1. P. 258–272.

125. Badineni A., Curcio G., Mccloskey M., Mcgrath K., Papamichail D. Automated Arrangements of Multi-Part Music for Sets of Monophonic Instruments. 2023. URL: <https://www.researchgate.net/publication/367558639>.
126. Bagley R. The Prehistory of Chinese Music Theory: Elsley Zeitlyn Lecture On Chinese Archaeology and Culture. In: P. J. Marshall (ed.), *Proceedings of the British Academy*. 2005. Vol. 131. P. 41–90.
127. Baker J. P. Methods of Music Classification and Transcription : master's thesis / Brigham Young University. Provo, 2012. 41 p. URL: <https://scholarsarchive.byu.edu/etd/3330>.
128. Benetos E., Dixon S., Duan Z., Ewert S. Automatic Music Transcription: An Overview. *IEEE Signal Processing Magazine*. 2019. Vol. 36, no. 1. P. 20–37. DOI: <https://doi.org/10.1109/MSP.2018.2872660>.
129. Benetos E., Dixon S., Giannoulis D., Kirchhoff H., Klapuri A. Automatic Music Transcription: Challenges and Future Directions. *Journal of Intelligent Information Systems*. 2013. Vol. 41, no. 3. P. 407–434. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10844-013-0258-3>.
130. Berndt A., Hartmann K., Masuch M., Röber N. Composition and Arrangement Techniques for Music in Interactive Immersive Environments. Otto-von-Guericke University of Magdeburg. P. 53–59.
131. Bhattarai B., Lee J. A Comprehensive Review on Music Transcription. *Appl. Sci.* 2023. Vol. 13, iss. 21. Art. 11882. DOI: <https://doi.org/10.3390/app132111882>.
132. Britannica Editors. Arrangement // Encyclopedia Britannica. 1998. URL: <https://www.britannica.com/art/arrangement>
133. Chang Chun-ya. The Yellow River Piano Concerto: a pioneer of Western classical music in modern China and its socio-political context : diss. ... Doctor of Musical Arts / The University of Alabama. Tuscaloosa, 2017.
134. Chao Min-Tzu. Interpretation and expressive imagery of the Butterfly Lovers violin concerto on double bass: transcribed by Yung-Chiao Wei : diss. ... Doctor of Musical Arts / Louisiana State University. Baton Rouge, 2011. 138 p.

135. Charlton A. Xian Xinghai Yellow River Piano Concerto. *Music Teacher*. 2012. June. P. 1–14.
136. Chen Hongduo. On the Evolution of Chinese Chamber Music Composition since the 1980s. *Journal of Central Conservatory of Music*. 2021, No. 2. Pp. 3–17 (陈鸿铎《论20世纪80年代以来中国室内乐创作之演变》).
137. Chen Shing-Lih. The Yellow River Piano Concerto: Politics, Culture, and Style : diss. ... Doctor of Musical Arts / The University Of British Columbia. Vancouver, 1995.
138. Chen Yangying Mia. Distinctive Perspectives On Chinese Themes: An Exploration And Comparison On The Avshalomov Violin Concerto And The Butterfly Lovers' Violin Concerto : diss. ... Doctor of Musical Arts / University of Arizona. Tucson, 2024. 64 p.
139. Chenwei Wang, Jun Yi Chow, Samuel Wong. The TENG guide to the Chinese orchestra. New Jersey : World Scientific, 2019. 624 p.
140. Chien Shan-Ken. The Butterfly Lovers' Violin Concerto by Zhanhao He and Gang Chen : diss. ... Doctor of Musical Arts / University of Kansas. Lawrence, 2014. 36 p.
141. Choy Sze-Tsan C., Ma Chi-Fa H., Mak Ka-Hing J., So Kwok-Fun C. Emotion-driven Automatic Music Arrangement. Multimedia Innovation Centre, The Hong Kong Polytechnic University.
142. D. Demaine E., S. Moses W. Computational Complexity of Arranging Music. P. 1–12. URL: <https://c.wsmoses.com/papers/moves15.pdf>.
143. Deng M. The spirit and the letter Schubert-Liszt transcriptions : thesis ... Master of Music in Piano Performance / University of Auckland. Auckland, 2020. 61 p.
144. Ding Shande. Piano pieces in "Chinese style" and features of their performance. *Music Lover*. Shanghai, 1988. Pp. 234–247 (丁善德 钢琴作品 音乐爱好者).
145. Du En Tiao. Chinatown. Collection of Adaptations of Chinese Folk Song and Instrumental Music. Shanghai, 1998. 158 p.

146. Fan Q., Wey Y., Wu H. Adolescent emotional responses to different music arrangements. *Frontiers in Psychology*. 2025. Vol. 16. URL : <https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2025.1583665/full>
147. Goud T. R., Chandra Sekhar K., Prashanth V., Narasimha Deva G., Ghai D. Music Transcription System – A Review. *International Research Journal of Engineering and Technology (IRJET)*. 2021. Vol. 08, iss. 06. P. 1913–1916. URL: <https://www.irjet.net/archives/V8/i6/IRJET-V8I6334.pdf>.
148. Han Kuo-Huang, Gray Judith. The Modern Chinese Orchestra. *Asian Music*. 1979. Vol. 11, No. 1. P. 1–43.
149. Hodos G. Transcriptions, Paraphrases, and Arrangements: The Compositional Art of Moritz Moszkowski : Ph.D. diss. / City University of New York. New York, 2004. 340 p.
150. Holzapfel A., Benetos E., Killick A., Widdess R. Humanities and engineering perspectives on music transcription. *Digital Scholarship in the Humanities*. 2022. Vol. 37, no. 3. P. 747–764.
151. Hon Lun Yang. The Making of A National Musical Icon Xian Xinghai and His Yellow River Cantata // Music, Power and Politics / ed. by A. J. Randall. New York : Taylor & Francis Group, 2004. P. 87–111. URL: <https://www.scribd.com/document/721318182/Hon-Lun-Yang-The-Making-of-a-National-Musical-Icon-Xian-Xinghai-and-his-Yellow-River-Cantata>
152. Hong X. Performing the Yellow River Cantata : DMA dis. / University of Illinois at Urbana-Champaign. Urbana, 2009. URL: <https://www.ideals.illinois.edu/items/14579>
153. Huang Chih-Fang, Lian Yu-Shian, Nien Wei-Po, Chieng Wei-hua. Analyzing the perception of Chinese melodic imagery and its application to automated composition. *Multimedia Tools and Applications*. 2015. Vol. 75. P. 2686–2702.
154. Huang Hsun Pin. Theory and Practice in the Traditional Chinese Music: Observations and Analysis : Master of Music thesis. Denton, Texas, 1994. 170 p.

155. Huang Tailong. Traditional string instruments in the musical culture of China. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства*. Одеса, 2024. Т. 1. С. 199–202.
156. Huang Tailong. Rhythm features in the traditions of Chinese and European music. *Ювілейна палітра 2024. Пам'ятні дати української музичної культури*. Суми : ФОП Цьома С. П., 2025. С. 151–153.
157. Jiang Jing. The Influence of Traditional Chinese Music on Professional Instrumental Composition. *Asian Music*. Vol. 22, No. 2. P. 83–96.
158. Jung Eian Tham G. The Influence of Socialist Realism on the Yellow River Piano Concerto : DMA dis. / School of Music in the Graduate School of The University of Alabama. Tuscaloosa, 2009. URL: <https://ir.ua.edu/items/7b859de0-589a-48ed-9dd7-f9e461ed69ff/full>
159. Kregor J. Liszt as Transcriber. Cambridge : Cambridge University Press, 2010. 284 p.
160. Le Kang. The development of Chinese piano music. *Asian Culture and History*. 2009. Vol. 1, No. 2. P. 18–33.
161. Lee D. The classification of musical transformation: a conceptual approach to the knowledge organization of musical arrangements. *Information Research*. 2019. Vol. 24, No. 4. URL : https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10120148/1/Lee_Classification_of_musical_transformation.pdf
162. Li Huaxin. Development of Chinese piano art of the 20th century in the context of adaptation of western influences. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*. 2023. No. 3. P. 123–129.
163. Li Jia, Yeh Ho-Chung. Research on the “Chineseness” expression in piano music art. *Migration Letters*. 2024. Vol. 21, No. S3. P. 1410–1419.
164. Li Jing, Tsai Ping Heng. A study of "Chinese style" in 20th century piano adaptations of traditional Chinese music. *Journal of Namibian Studies*. 2023. Vol. 33. P. 3602–3616.

165. Lin Chen, Qun Zhang. The historical development of Chinese-styled piano music creation. *Frontiers in Art Research*. 2019. Vol. 1, Issue 3. P. 20–27.
166. Lin Zhang. "Liang Shanbo and Zhu Yingtai" from the perspective of music aesthetics. *Style of Tomorrow*. 2022. No. 2. Pp. 61–64 (张泊, 《明日风尚》).
167. Lin Zhu. Types of program music in Chinese piano works of the 20th century. *Ukrainian Music*. 2016. No. 2 (20). Pp. 45–54.
168. Liu Ching-chih. *A Critical History of New Music in China* / transl. by C. Mason. Hong Kong : The Chinese University Press, 2010. 912 p.
169. Liu J. *Yellow River Piano Concerto: A Synthesis of Western and Chinese Characteristics* : DMA thesis / The University of Southern Mississippi. Hattiesburg, 2021. URL: <https://aquila.usm.edu/dissertations/1889/>
170. Liu S. Aesthetic research on the melodic rhythm and textural structure of Chinese traditional instrument chamber music. *KNOWLEDGE – International Journal*. 2026. Vol. 76 (5). P. 739–744.
171. Malm W. P. “Chinese music”. *Encyclopedia Britannica*. 2021. Nov. 22. URL: <https://www.britannica.com/art/Chinese-music> (Accessed 12 May 2026).
172. Marian-Bălașa M. Who Actually Needs Transcription? Notes on the Modern Rise of a Method and the Postmodern Fall of an Ideology. *The World of Music*. 2005. Vol. 47, No. 2: Notation, Transcription, Visual Representation. P. 5–29.
173. November N. *The Age of Musical Arrangements in Europe, 1780–1830*. Cambridge University Press & Assessment. Excerpt. P. 1–10.
174. Perez Herson A. *Scholarly Program Notes of He Zhanhao’s and Chen Gang’s Butterfly Lovers Violin Concerto* : research paper ... Master of Music / Southern Illinois University. Carbondale, 2017. 24 p.
175. Qiu X., Liu Y. The historical development and evolution path of piano music in modern China and the new century: a case study. *Herança*. 2024. Vol. 7, No. 4. P. 98–113.
176. Service J. *Chinese Music Theory. Essays* / Harvard University. URL: <https://harvard.edu>.

177. Shan Bai. The Historical Development and a Structural Analysis of the Yellow River Piano Concerto : Master's of Music thesis / University of Pretoria. Pretoria, 2006.
178. Skinner E. An Authenticity Puzzle: The versatility of arrangements and their role in today's musical landscape : d.diss ... D.Mus. Performance Studies / McGill University. P. 1–89.
179. Suciu M.-M., Drăgulin S. D. Exploring Chinese Cultural Identity in the Liang Zhu Violin Concerto: an Intercultural Perspective on the Adaptation of Traditional elements in Western Classical Music Language. *STUDIA UBB MUSICA*. 2023. Vol. LXVIII, Special Issue 2. P. 343–360.
180. Sun Z. Musical Style of Composer Chu Wanghua: the Role of Traditional Compositional Components of Chinese Folk Music in 'Yellow River' Piano Concerto // *Revista Música Hodie*. Goiânia, 2022. Vol. 22. DOI: <https://doi.org/10.5216/mh.v22.73395>
181. Thomas B. Works for Ballroom Dance Ensemble. Vol. 2: For a Small Western-style Symphonic Orchestra. Beijing: Music Publishing House, 1958.
182. Toivanen M. From the idea to music sheets: guide to big band arranging. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2025. Випуск 2. С. 132–136.
183. Transcription. *The Concise Oxford Dictionary of Music* / ed. by M. Kennedy, J. B. Kennedy. Oxford University Press, 2007. P. 767.
184. Tsui Yingfai. The modern Chinese folk orchestra: a brief history. *Tradition and change in the performance of Chinese music, part 2* / ed. by Tsao Penyeh. Routledge, 1998. P. 22–24.
185. Wang Shiyuan. Artistic characterization and performance analysis of «Colored Clouds over the Moon». *Drama House*. Issue 06, 2022. P. 93–94 (王诗媛《戏剧之家》).
186. Wang Yuhe. History of Modern Chinese Music. Beijing, 2005. 377 p. (汪毓浩. 中国现代音乐史).

187. Wang Ziwei. Musical modeling of characters – Take, for example, the female characters in “Liang Shanbo and Zhu Yingtai” and “Carmen”. *Drama House*. Issue 26, 2020. P. 45–46

188. Wise A. A. The rise of the Chinese concerto: a look into the developments of Chinese traditional instrument concerti with western orchestra : diss. ... Doctor of Musical Arts / University of South Carolina. Columbia, 2018. 120 p.

189. Yu Qian. The diversified development of Chinese piano music from a cross-cultural perspective. *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*. 2025. Vol. 25, No. 1. P. 60–65.

190. Zhang Ying. The Butterfly Lovers’ Violin Concerto (1959) : diss. ... Doctor of Musical Arts / University of Nevada. Las Vegas, 2021. 51 p.

191. Zhaowen Wang, Mingjin Che, Yue Yang, Wenwu Meng, Qinyu Li, Fan Xia, Wei Li. Automatic Chinese National Pentatonic Modes Recognition Using Convolutional Neural Network. *Proceedings of the 23rd ISMIR Conference (Bengaluru, India, December 4–8, 2022)*. 2022. P. 245–352.

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Лі Ци. Концерт для скрипки з оркестром «Лянь Шаньбо та Чжу Інтай» Хе Чжанхао та Чень Гана в авторських транскрипціях: образно-семантичні та жанрові трансформації // Слобожанські мистецькі студії. 2025. Вип. 3 (09). С. 74–79. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.3.15>

2. Лі Ци. Китайська народна інструментальна композиція «Кольорові хмари в погоні за місяцем» у фортепіанній транскрипції Ван Цзянь Чжуна та транскрипціях для оркестру традиційних інструментів: взаємодія національних та європейських традицій // Fine Art and Culture Studies. 2025. № 5. С. 105–112. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-14>

3. Лі Ци. Кантата Сянь Сінхая та Фортепіанний концерт Ін Ченцзуна «Жовта ріка»: композиційні, тематичні та жанрові перевтілення // Аспекти історичного музикознавства. 2024. Вип. 41. С. 233–253. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-41.12>

Наукові праці, які засвідчують апробацію результатів дослідження:

4. Лі Ци, Сердюк Я. Жанр транскрипції в китайській інструментальній музиці ХХ ст. та перспективи його дослідження // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття: матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квіт. 2023 р. У 2 ч. Ч. 1. Харків : ХДАК, 2023. С. 366-368.

5. Лі Ци. Жанрова трансформація як характерна риса китайської інструментальної культури ХХ століття // Current issues of science, prospects and challenges : VII International Scientific and Theoretical Conference, October 4, 2024. Sydney, Australia : International Center of Scientific Research. С. 149 –150.

6. Лі Ци. Транскрипція як феномен європейської та світової музичної культури // Інноваційна наука: пошук відповідей на виклики сучасності: зб. наук. пр. з матеріалами ІV Міжнар. наук. конф., м. Київ, 30 травня 2025 р. / Міжнар. центр наук. досліджень. Вінниця : ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2025. С. 813–816.