

УДК 780.616.432.082.4
DOI 10.34064/khnum1-76.05

Чернявська Маріанна Станіславівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи,
професор кафедри спеціального фортепіано
e-mail: pianokisa@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-8379-5536

Ван Сяо

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: 785646176@qq.com; ORCID iD: 0009-0003-9232-6234

Втілення принципу програмності у фортепіанному концерті «Жовта ріка»

Статтю присвячено висвітленню ролі програмності у фортепіанному Концерті «Жовта ріка» – одному з найбільш яскравих, визнаних у світовому масштабі творів групи китайських композиторів. Художня програма, закладена у творі, стала способом «легалізації» західного інструмента фортепіано в умовах політичних репресій, що актуалізує осмислення цього твору в аспекті втілення в ньому принципу програмності як важливої риси музичного мислення. Водночас твір збагатив музичне мистецтво глибоко своєрідним утіленням образу природи, зокрема, величної річки Хуанхе. Кожну із чотирьох частин Концерту можна представити як окрему програмну поему для фортепіано з оркестром, відзначену філософсько-символічним типом програмності, що втілює через образи природи грандіозний національний епос, який уособлює образ Китаю, його тисячолітню історію, стійкість народу під час війни та культурного гноблення. Програмність виявляє в Концерті національно характерні ознаки, стає провідним фактором у розумінні їх своєрідних ідейно-змістовних і музично-мовних аспектів, впливає на структуру й темброву драматургію твору.

Keywords: фортепіанний концерт «Жовта ріка»; типи програмності; музичний образ; звукообразність; фортепіанні виконавські прийоми; китайські традиційні інструменти; оркестр.

Постановка проблеми.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Фортепіанний концерт «Жовта ріка» (1969) – один з найяскравіших, визнаних у світовому масштабі творів XX століття, написаний на основі однойменної кантати Сі Сінхая (*Xian Xinghai*) колективом відомих китайських музикантів Ін Чензуном (*Yin Cheng-zong*), Лі Жонгом (*Liu Zhuang*), Чу Ванхуа (*Chu Wang-hua*), Шень Ліхонгом (*Sheng Li-hong*), Хсу Фейксіном (*Xu Fei-xing*) і Ши Шуксенгом (*Shi Shu-cheng*). Інтерес до образу Жовтої Ріки (Хуанхе), що здавна вважалася символом Китаю, у різних жанрах музичної творчості був первинно зумовлений виникненням літературного архетипу, який став його своєрідною поетичною моделлю. На різноаспектне втілення образу величної річки Хуанхе суттєво вплинуло літературне першоджерело – поема «Жовта ріка» Гуана Вейрана (*Guang Weiran*). Поява фортепіанного концерту в епоху Культурної революції, коли західна музика була під забороною, робить його унікальним культурним артефактом, «полем боротьби» за культурну ідентичність. З офіційним закінченням Культурної революції в 1976 році фортепіанний концерт «Жовта ріка», «як і всі інші твори, прем'єри яких відбулися протягом 1966–1976 років, був виключений з усіх китайських концертних програм» (Chen Shing-Lin, 1995: 3). У цей час Концерт зберіг певну популярність за межами Китаю, а потім, у кінці 1980 років, знову повернувся на батьківщину, посівши чільне місце в китайській музичній культурі. *Актуальність* цього дослідження зумовлена необхідністю осмислення фортепіанного концерту «Жовта ріка» в аспекті втілення в ньому принципу програмності як важливої риси музичного мислення. Це сприятиме розумінню його художньої концепції, що дасть виконавцю змогу краще розкрити музичний зміст і відтворити композиційну структуру твору.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Програмність у музичному мистецтві перебуває у фокусі західноєвропейських вчених від початку XX століття й до сьогодні. Зокрема, автори перших фундаментальних наукових досліджень програмності в музиці (F. Niecks, 1907; O. Klauwell, 1910) намагалися дати визначення цього явища, дослідити його витоки та подальший розвиток протягом попередніх століть. Основу вивчення цього феномена складали аспекти

диференціації абсолютної та програмної музики, визначення, для чого композитор звертається до літературного або живописного матеріалу у своїй творчості, яким чином у музиці втілюються позамузичні ідеї тощо. Історичний каталог програмної музики XVI–XIX століть, запропонований Ф. Ніксом, презентується автором через її всеосяжність як «внесок у історію музичної виразності» (Niecks, 1907: 10). Її розвиток учений пояснює прагненням композиторів втілити у своїх творах «те, що хвилює серце і розум» (там само: 545). При цьому програма повинна стати не тільки інструментом власного натхнення митця, а й ключем для слухача – «до незрозумілих таємничих речей, які він чує» (там само: 550). Згодом дослідники звужують ракурс вивчення програмності до суто інструментальної музики (Orrey, 1975), розглядають підкатегорії «мовчазних» або «прихованих» програм у цьому жанрі (Floros, 1982), залучаючи твори композиторів XX століття (Petersen (ed.), 1983).

Монографія Дж. Крегора (2015) – одна з останніх фундаментальних наукових праць, що охоплює кілька значних аспектів вивчення програмної музики. Автор, як і його попередники, вибирає переважно хронологічний принцип огляду матеріалу, доповнюючи його обговоренням естетичних, філософських, композиційних та інших концептуальних питань, пов'язаних із програмністю у музичному мистецтві «“довгого” XIX століття, 1789–1914» (Kregor, 2015: 22). Розуміючи музику як засіб вираження й носій фіксованого значення, Дж. Кregor намагається пояснити розквіт програмності в той час «прагненням діалогу з іншими мистецтвами, особливо з літературою, що привело до виникнення п'єс із поетичними назвами, програмних симфоній, симфонічних поем та звукових картин. Однак, на думку критиків, ці жанрові гібриди розбавляли унікальність музики та порушували її природні, випробувані часом герменевтичні межі» (там само). У збірці за редакцією Дж. Крегора (2018) продовжено обговорення цієї теми з іншими дослідниками, які представляють різні рецепції програмної музики, розглядаючи такі аспекти, як наратив у музиці,

композиційні стратегії та позамузичні впливи, зокрема на симфонічні та інші програмні жанри.

Порівняно з європейськими дослідниками, в українському музикознавстві маємо доволі скромну за обсягом базу вивчення програмної музики, однак представлену іменами таких видатних учених, як А. Муха (1966) та Л. Кияновська (1987). У ХХІ столітті її поповнили захищені на цю тему дисертації О. Фрайт (2000), І. Борух (2020), В. Тищика (2021), тематика яких переважно зосереджена на вивченні доробку українських композиторів.

Специфіку втілення програмності в національному музичному мистецтві розробляють і китайські дослідники Хан Куо-Хуань (Han Kuo-Huang, 1978), Хуан Сяочжун (1999), Лу Цзе (2017), Лі Ян (2019), але кількість таких робіт є невеликою. Першою науковою публікацією у цьому плані стала стаття «Китайська концепція програмної музики» (Han Kuo-Huang, 1978), у якій автор розглянув основні ментальні засади, що зумовили прихильність китайських композиторів до створення програмної музики. Дослідник доводить, що в китайській культурній традиції з давніх часів різні види мистецтва були тісно пов'язані між собою. Тому й образне мислення музикантів Піднебесної «залежить від конкретних прикладів, а не абстрактних ідей» (Han Kuo-Huang, 1978: 18), отже, композитори завжди дають назви своїм творам, віддаючи перевагу чуттєво-образному, а не теоретичному підходу до розуміння музики: «Традиційний китайський інтелектуал чуйний, але стриманий» (там само).

Дослідник Хуан Сяочжун, будуючи свою концепцію на основі західної методології, проводить порівняння між китайською програмною та «абсолютною» («чистою») музикою (Хуан Сяочжун, 1999: 43). Він вважає, що між ними немає принципової різниці, оскільки «абсолютна музика», так само як і програмна, є відображенням визначеної сфери життя людей в авторському сприйнятті. І навпаки, деякі виразові засоби, характерні для програмної музики, можуть бути застосовані до «чистої» музики (там само).

З'ясуванню специфічних особливостей програмності в китайському фортепіанному сольному доробку присвячено дисертацію Лу Цзе (2017). Для цього дослідника вибирає філософсько-естетичну категорію «концепту» та похідну від неї розширену категорію «концептосфери» (Лу Цзе, 2017: 6), зазначаючи, що в національній фортепіанній музиці знайшли віддзеркалення такі концептосфери китайської культурної традиції, як природа, а також ритуально-обрядова та міфологічна складові (там само: 168).

Лі Ян (2019) досліджує поняття програмного інструменталізму на матеріалі творів для флейти соло сучасних китайських композиторів. Дослідник трактує його як «принцип художнього мислення в китайському музичному мистецтві, що базується на сукупності специфічних форм і художніх засобів, спрямованих на сконцентроване вираження внутрішнього духовного світу особистості крізь призму особливостей національної ментальності» (Лі Ян, 2019: 77).

Отже, як бачимо, у жодній з проаналізованих робіт фортепіанний концерт «Жовта ріка» не розглядається з позиції принципів програмності. Хоча, будучи створеним у складні для Китаю часи Культурної революції, цей твір не залишився історичним артефактом цієї буремної епохи, а пережив її, викликавши згодом величезний як слухацький, так і дослідницький інтерес до себе. Серед солідної кількості робіт китайських і західних дослідників (Chen Shing-Lih, 1995; Shan Bai, 2006; Jung Eian Tham, 2009; Charlton, 2012; Li Jingdi, 2014; Hu Jinghua, 2015; Chun-Ya Chang, 2017; Yan Kou, 2018), присвячених цьому легендарному твору, який «витримав» часи жорстких випробувань, питання специфіки втілення програмності не розглядалося. Цей аспект визначає **актуальність і новизну дослідження**.

Мета статті полягає у висвітленні ролі програмності у фортепіанному Концерті «Жовта ріка» – одному з найбільш відомих і популярних у світової аудиторії творів групи китайських авторів.

Методологія дослідження. У дослідженні задіяно такі методи: історико-культурний – дає змогу простежити зв'язок твору з національною традицією та політичним контекстом; жанрово-

семантичний – дозволяє виявити специфіку синтезу жанрів (кантати, концерту, сюїти, симфонічної поеми) та розшифрувати смисли, закодовані в назвах частин і музичному тематизмі; *феноменологічний* – направлений на усвідомлення індивідуального особистісного досвіду у творчості авторів (поета, композиторів, аранжувальників) і виконавців твору; *системний* – сприяє досягненню художньої цілісності твору; *виконавсько-інтерпретологічний* – дозволяє виявити механізми виконавської реалізації програмного змісту твору.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Програмність завжди була однією з найважливіших рис китайського класичного музичного мислення, належала в китайському мистецтві до засадничої сфери естетики та змісту. Прагнучи понятійної конкретизації, китайські музиканти створювали програмні композиції, відображаючи в них образи, зміст, етико-моральний сенс музики. У давній традиції китайської музики були тісно поєднані природа, література, інші позамузичні джерела. Програмна музика, таким чином, має розглядатися як важливий феномен синкретичного мистецтва в китайській культурній традиції, зокрема й сучасній китайській фортепіанній музиці.

Програмний образ у китайському мистецтві (наприклад, ріка, гора) – це надособистісний символ, що належить усій культурі. Емоції, що передаються, – це часто не особисті страждання автора, а «правильні» загальнолюдські почуття, узгоджені з конфуціанською етикою (патріотизм, любов до батьківщини, стійкість). Згідно з національними естетико-філософськими уявленнями, митець вважався провідником всесвітнього «Дао». Його завдання – вловити і передати об'єктивну гармонію природи та космосу, а не нав'язувати своє «я». Це породжує відчуття анонімності, колективного духу, навіть якщо твір має конкретного автора. У цьому сенсі фортепіанний концерт «Жовта ріка» є яскравим прикладом колективної творчості. Продовжуючи принципи стародавньої національної естетики, нівелювання особистісного начала митців водночас слугувало ідеям Культурної

революції, що знищувала індивідуалізм, політизуючи і контролюючи мистецтво для своїх цілей.

Першоджерело Концерту, кантата Сі Сінхая «Жовта ріка» (1939) – яскрава і вражаюча народно-драматична епопея, що посідає важливе місце в літописі китайського музичного мистецтва періоду антияпонської війни. Вона відіграла виняткову роль в історії становлення китайської музики XX століття і сьогодні залишається в числі кращих творів китайських композиторів. Як і однойменна кантата, Концерт став своєрідним символом національної єдності, перетвореним на «більш досконалий» варіант у час Культурної революції. Видається цікавим аналіз історії розвитку цього твору для фортепіано і симфонічного оркестру.

Видатний китайський піаніст Ін Чензун не міг прийняти того, що в часи Культурної революції було заборонено виконання музики на західних інструментах. І він пішов на сміливий і дуже ризикований крок, наважившись перекласти для фортепіано одну з революційних китайських опер «Легенда про червоний ліхтар», та протягом трьох днів виконувати цей твір разом зі співаком Лю Чаньюєм на площі Тяньаньмень, де сотні людей збиралися послухати його гру. Цей захід викликав позитивну реакцію і був ефективним, у піаніста зажевірла надія, «що, мабуть, з'явилася можливість знову грати на фортепіано в Китаї» (Li Jingdi, 2014: 133). Мадам Мао, яка відповідала за розвиток культури у той час, вирішила просувати західний інструмент, що, на її думку, став на служіння ідеям революції (там само). Тому вона доручила групі композиторів до святкування Третьої річниці Культурної революції зробити аранжування відомої кантати «Жовта ріка» з метою перетворення її на перший китайський фортепіанний концерт. Щасливий від цієї думки, Ін Чензун в листі до мадам Мао написав: «Нехай фортепіано говорить китайською мовою» (цит. за: Чжен Де-Рун, 1986: 586), на що вона відповіла піаністові: «Збережіть мелодію кантати для фортепіанного концерту, але приберіть слова» (там само).

Отже, мадам Мао прагнула отримати від музикантів більш універсальний варіант твору, вважаючи, що сила музики поширюється

за межі мови або що саму музику можна розглядати як різновид мови. Також вона була впевнена, «що залучення фортепіано має замінити або розвинути політичне послання Кантати» (Li Jingdi, 2014: 134). Західний склад інструментів, особливо сольне фортепіано, мав відповідати лозунгу Мао Цзедуна: «Нехай західні речі слугують нам» (цит. за: Li Jingdi, 2014: 135), символізуючи підкорення цих інструментів, а також ідею колективізму (як і доручення створити Концерт групі музикантів), тоді як відсутність слів – «мову поза словами, символ націоналізму» (там само).

Таким чином, завдяки винахідливості і сміливості Ін Чензуна фортепіано було «врятоване» для Китаю, хоча й з «поступками», зважаючи на політичну заангажованість мистецтва того часу. Завдяки просуванню Концерту «Жовта ріка» західне мистецтво стало доступним для китайців в епоху Культурної революції, а фортепіано в очах китайців набуло статусу «єдиного інструмента, на якому варто грати» (Kraus, 1989: 149). Після успішного виконання Концерту Ін Чензун, ставши відомим артистом у Китаї, грав також цей твір для партійного керівництва. Піаніст був прийнятий Мао Цзедунем і отримав запрошення вступити в компартію (Li Jingdi, 2014: 136). Як перший і єдиний західний інструмент, на якому грали в Китаї і «який вижив і процвітав після культурної катастрофи, фортепіано стало символом життєздатності та гнучкості для китайців» (там само).

Повертаючись до першоджерела Концерту, необхідно відзначити, що кантата Сі Сінхя «Жовта ріка» вважається в Китаї «національною версією Дев'ятої симфонії Л. Бетховена» (Chen Shing-Lih, 1995: 20). Суть цієї композиції полягає в грандіозному заклик до патріотичних емоцій, зверненому до китайського народу під час китайсько-японської війни. Одноimenний вірш Гуана Вейрана, який став основою текстів для кантати, також був написаний у розпал боротьби Китаю з Японією в кінці 1930 років. Після того, як китайське місто Ван було захоплене японцями, воєначальник і поет Гуан Вейран повів війська через Жовту ріку. Його неймовірно вразило, як човнярі билися проти бурхливої води Хуанхе (там само). Вейран був настільки натхнений

красою і силою річки, піснями човнярів, що «працював над віршем навіть з лікарняного ліжка» (Shan Bai, 2006: 16). Патріотична історія, яка закликала китайців чинити опір загарбникам і захищати свою країну, поширилася Китаєм як заклик до зброї, а Жовта ріка стала символом героїзму і культурної гордості.

Сі Сінхай дав назви семи частинам кантати: «Пісня човнярів Жовтої ріки», «Ода Жовтій річці», «Балада про Жовту ріку», «Пісня-діалог на березі річки», «Плач Жовтої ріки», «Захист Жовтої ріки» та «Рече Жовта ріка» (там само: 19–33). Ці назви склали символічну програму кантати, вони докладно віддзеркалюють зміст і драматургію твору. Композитор також застосував фольклорний матеріал у своїй кантаті: спів-вигук робочої пісні в першій частині, «Пісні човнярів Жовтої ріки». У четвертій частині також був уведений чоловічий дует (тенор і баритон), оснований на китайському діалоговому наспіві – народній пісні Шансі. Кожна частина Кантати починається з прологу оповідача, який викладає її основну сюжетну лінію, після чого відповідні тексти співає хор.

Фортепіанний концерт «Жовта ріка» як прямий спадкоємець Кантати наслідував від творчості Сі Сінхая національні китайські ідіоми. Ще однією заслугою Кантати стало широке використання китайських народних інструментів, оскільки в першій редакції композитор був обмежений у своєму виборі здебільшого ними: оркестр складався лише зі струнних, *ерху*, *даху* та *саньсяня*, китайської флейти, губної гармоніки й небагатьох ударних інструментів. Із цього приводу він висловлювався, що «досліджує характеристики китайських музичних інструментів, і працює над використанням їхніх сильних сторін, щоби компенсувати нинішній брак західних інструментів» (Chen Shing-Lih, 1995: 21). Через рік після того, як композитор вирушив до Радянського Союзу в 1940 році, він відредагував Кантату для виконання повноцінним західним оркестром разом із кількома китайськими народними інструментами.

Симфонічна редакція Кантати багато в чому різниться від початкового варіанта. Крім великих самостійних симфонічних епізодів, які

змальовують картини бурі на річці Хуанхе, значно ускладнені й розвинені партії солістів і хору. Оркестр грає важливу роль у музичній драматургії цілого, створенні потужного музичного потоку, що передає неймовірний патріотичний порив. Крім того, до Кантати «було додано пролог, що збільшив кількість частин до восьми» (Shan Bai, 2006: 18). Хоча більшість китайських інструментів у другій версії й були замінені на західні, ті, що лишилися, все ж додали твору своєрідності, що передалася у спадок фортепіанному концерту «Жовта ріка». Їхня присутність значною мірою зберегла китайські музичні ідеї, і в Концерті також простежується звуконаслідування традиційних китайських інструментів.

Фортепіанний концерт «Жовта ріка» складається із чотирьох частин: «Пісня човнярів Жовтої ріки», «Ода Жовтій річці», «Гнів Жовтої ріки» та «Захист Жовтої ріки». Деякі частини Кантати не були включені в концерт, зокрема музичний матеріал «Пісні-діалогу на березі річки». З іншого боку, деякі частини Кантати були об'єднані, наприклад, «Балада про Жовту річку» та «Плач Хуанхе» у фортепіанному концерті були поєднані в «Гнів Жовтої ріки». Усі тексти Кантати було видалено, але залишені назви частин, що визначають тематику твору. Кожна частина та деякі її розділи мають пояснення китайською мовою, які ґрунтуються на тексті кантати. Це допомагає виконавцеві інтерпретувати твір відповідно до задуму композитора.

Таким чином, визначення змісту кожної частини Концерту через назви надає цьому твору яскравих ознак програмної музики, що відповідає китайській музичній традиції, де ще з давніх часів уже самі назви пісень ставали мініатюрними творами поетичного мистецтва через велику любов і повагу жителів Піднебесної до національної поезії, а поезія та музика розглядалися як суміжні дисципліни. Отже, традиційна китайська музика часто пояснюється за допомогою поетичних заголовків – тоді музика і поезія стають супутниками, бо ці дві мистецькі категорії мають спільне естетичне завдання: змальовують сцени з природного світу разом з емоційними станами, які вони викликають. Так само й у фортепіанному концерті «Жовта ріка»

образ Хуанхе як символ Китаю, китайського народу та китайського духу виникає вже завдяки самому заголовку твору, вирішеному в поетичному ключі. Мета такої програми – не розповісти історію, а створити певний контекст, «ландшафт» для розгортання звукового цілого або «стан», що викликає у слухача внутрішнє переживання сутності явища, наприклад, величі річки – символу, що наближає до архетипу Піднебесної.

Цілком у річищі цієї музичної традиції, кожна із чотирьох частин фортепіанного Концерту написана під дуже конкретним програмним визначенням. Наприклад, перша частина, «Пісня човнярів Жовтої ріки», є художнім зображенням сцени, коли човнярі борються з бурхливою водою, що символізує образ боротьби китайського народу з японським вторгненням. Вже перше віртуозне фортепіанне соло позначено китайським написом, що конкретизує цей образ як проходження порогів Хуанхе. Могутні фортепіанні пасажі, що змальовують величну енергію води, є звуковим уособленням поетичної програми, перегукуючись з рядками відомого вірша Лі Бо:

*Ви не бачили води Жовтої ріки,
що спускається з неба
і нестримно мчить до океану,
щоб ніколи не повернутися?*¹

Сама ж перша частина відзначена яскравою жанровою картинністю, що через образ водної стихії зображує нестримний рух людського життя з його пафосом труда, боротьби й подолання важких перешкод. Це – свого роду музична метафора динамізму життя людини, її зусиль, яка викликає в уяві саме цей образ, що відповідає більше внутрішній сутності явища, ніж його зовнішньому опису.

Друга частина концерту – прекрасна елегійна пісня, широкого вільного дихання, витримана в пентатоновому ладі, мирна і зворушлива – слугує контрастом до першої і є своєрідною «подорожжю вглиб історії» Китаю (Shan Bai, 2006: 49). Чудова звукова картина величності

¹ Цит. за: 李白.(没有一年).将进酒·君. Baidu 百度. [Лі Бо (б. р.). Застільна пісня – Ти мене не бачиш. *Енциклопедія Baidu*].

ріки, її могутність і краса символізують тисячолітні шляхи розвитку Піднебесної. З появою нового тематизму музика динамізується, кульмінація, побудована на потужних акордах фортепіано, «зображує пробудження всієї нації» (там само). Таким чином, перші дві частини присвячено працьовитості китайців – людей з «духом човнярів» та багатою історією розвитку цивілізації, яка виникла тисячі років тому на берегах ріки Хуанхе.

Третя частина концерту – «Гнів Хуанхе» – приголомшлива за силою трагізму музична картина. Водночас вона вводить у світ звучань традиційних китайських інструментів. Хоча Сі Сінхай замінив у симфонічній редакції Кантати «Жовта ріка» більшу частину національних інструментів західними – кларнетами, фаготами та валторнами, риси автентичного інструментального колориту залишилися. Особливістю її партитури стало введення в західний симфонічний оркестр китайських інструментів, зокрема бамбукової флейти, прийоми імітації звучання *ніби* та *гучжєня*. Частина починається з яскравого та широкого вступу мелодії народної пісні провінції Шеньсі у виконанні традиційної китайської бамбукової флейти *діцзі*. Згідно з китайським написом, у цьому фрагменті змальовується «життя людей, що процвітає на берегах Жовтої річки» (там само: 52). Швидкі арпеджіо фортепіано вгору та вниз, побудовані на пентатоніці, імітують рух води, водночас у такий спосіб фортепіано наслідує звукові прийоми цитри *гучжєнь*. Раптово динаміка у фортепіано змінюється, музика стає драматичною, сповненою пафосу та пригніченого гніву. Згідно з китайським написом, це – сцена вторгнення ворога. Акорди в нижньому регістрі фортепіано, разом із приглушеними мідними духовими, перетворюють атмосферу на похмуру, «катастрофічну». Кульмінацією цієї частини стає зворушливий страдницький плач жінки, яка уособлює Батьківщину. У цьому фрагменті партія фортепіано, побудована на повторюваних нотах, наслідує ігрові прийоми китайської лютні *ніби*. Завершує частину драматичне *tutti* оркестру разом з акордами фортепіано.

Фінал концерту – «Захист Жовтої ріки» – емоційно напружена музична картина народного гніву, могутнього підйому патріотичних

почуттів, заклик до об'єднання китайської нації у боротьбі з ворогом. Ця кульмінаційна частина Концерту написана у формі теми з варіаціями, зі вступом і кодою. Сім варіацій перериваються сольними епізодами фортепіано. Дублювання – одночасне виконання тематизму в партіях фортепіано та оркестру – використовується для посилення звуку й динамізації фактурного викладу, надаючи звуковому масиву особливого об'єму й монументальності. Нарешті, потужні рішучі низхідні октави фортепіано тріолями в коді ведуть слухача до кульмінаційної точки в драматургії Концерту – символу свята перемоги.

Необхідно відзначити, що найбільш цікавою визнана первісна версія Концерту – та, що була представлена колективом авторів у виконавській редакції Ін Чензуна. Піаніст став першим і до сьогодні неперевершеним виконавцем цього твору. На батьківщині його вважають представником романтичних традицій піанізму, що засвідчив і виступ музиканта у колективному творчому проєкті спільного виконання фортепіанного концерту «Жовта ріка»². Це стає зрозумілим, якщо зважити на те, що Концерт певним чином перегукується з естетикою доби Романтизму в європейській культурі – своїм «просвітницьким» пафосом, етичною ідеєю морального служіння, обов'язку людини перед народом і суспільством; відчуються й впливи музичної мови цієї епохи – суб'єктивно-ліричний зміст музики в третій частині, загальний підвищений емоційний тонус висловлювання, перебільшення, «романтизація» позитивного; трактування форми (наприклад, улюблені романтиками варіації), образні контрасти, динамічна драматургія.

Програмні назви кожної частини є своєрідними «провідниками» слухача і виконавця, оскільки пов'язують звукове втілення з конкретним, закріпленим у назві образом або подією. Ці заголовки також свідчать про зв'язок фортепіанного Концерту з європейським романтизмом, для якого програмність була характерним явищем, як і взагалі синтез мистецтв, у цьому випадку подвійний – поетичного та

² Такий вид колективної композиторської (та виконавської) практики був розповсюджений у романтичній традиції XIX століття (наприклад, «Гексамерон») і зовсім не характерний для сучасного західного мистецтва.

музичного першоджерела. Програмний зміст фортепіанного концерту «Жовта ріка» також відображає традиційний інтерес китайців до природи та історичних подій. У Концерті «розповідається» про історію Хуанхе (що символізує Китай), китайсько-японську війну та Культурну революцію. Таким чином, фортепіанний концерт «Жовта ріка» продовжує програмні традиції китайської музики, передає через заголовки частин та внутрішні ремарки соціальний клімат, «декорації», «описує» політичний стан, апелюючи до національної історії та філософії Китаю. У руслі згаданих традицій, на першій сторінці Концерту наводиться програма-анотація та заголовки, а подальші короткі пояснення покликані поглибити розуміння аудиторією твору в цілому.

Висновки.

Давня культурна традиція Китаю та його сучасна історія свідчать, що програмність є визначальною рисою китайського музичного мислення через синкретичне сприйняття буття в цілому й мистецтва зокрема. Програмність у китайській музиці тяжіє до символізму, створення узагальнених образів, що передають сутність подій та явищ, а музика стає втіленням самого духу природи або національної ідеї, й музична розповідь ведеться від імені колективного «ми».

Фортепіанний концерт «Жовта ріка» – програмний твір, що є найвідомішим прикладом унікального поєднання мистецьких, історичних та політичних факторів. Історія створення Концерту під час Культурної революції – це драма боротьби мистецтва з ідеологією. Легенда про те, як Ін Чензун «урятував» фортепіано, надає твору силу культурного маніфесту, символу виживання китайської ідентичності в умовах ізоляції. Жоден інший твір не несе на собі такого важкого і водночас тріумфального історичного багажу. Завдяки гастролям Ін Чензуна на Заході, вже після прем'єри, «Жовта ріка» стала першим китайським фортепіанним концертом, який отримав широку світову популярність. Твір став «візитівкою» не лише китайської фортепіанної музики, але й китайської культури в цілому для кількох поколінь іноземних слухачів.

Концерт складається з чотирьох частин, кожна з яких можна представити як окрему програмну поему для симфонічного оркестру і фортепіано. Програмність твору, що народився в умовах політичної цензури та державного замовлення, була не лише художнім вибором, а й способом «легалізувати» західний інструмент – фортепіано, призвавши його на службу національній ідеології.

Концерт збагатив музичне мистецтво глибоко своєрідним утіленням образу природи – величній річці Хуанхе. Тонка спорідненість людини з природою викликає асоціації з високими духовними ідеалами; отже, твір відзначений філософсько-символічним типом програмності. Водночас «Жовта ріка» – не просто образ природи, а грандіозний національний епос, що символізує душу Китаю, його тривалу історію, стійкість народу під час воєнних випробовувань та культурного гноблення. У формі й драматургії, методах композиторської роботи з музичним матеріалом Концерту помітні чинники, що активно сприяють реалізації його програмного задуму: жанровість тематизму, симфонічний розвиток, прагнення до неподільної єдності цілого. Різні прийоми віртуозного фігуративного викладу виконують змістові функції в логіці загального розгортання програми твору. Таким чином, фортепіанна техніка стає могутнім засобом її реалізації: віртуозні пасажі в першій частині уособлюють образ бурхливої води і боротьби, пентатонна мелодика другої частини стає символом прадавньої традиції, імітація звучання китайських інструментів (*гучжен*, *піба*) у третій частині створює національний колорит та передає емоції – скорботу жінки-символу Батьківщини, тема з варіаціями фіналу дозволяє розвивати провідний образ Концерту – від заклику до тріумфу.

Композиційна побудова та жанрова стилістика фортепіанного концерту «Жовта ріка», створеного на основі однойменної кантати Сі Сінхая, має ознаки програмної сюїти через оповідальну послідовність розділів. Сама музика частково укорінена в китайському народному стилі, а програмні назви чотирьох частин асоційовані з образами природи та історичними подями, відповідно до традиційно китайської естетики використання поетичних назв. Водночас відчувається вплив

європейського симфонічного циклу через темпові співвідношення чотирьох частин: жвава – лірична – скерцозно-драматична – швидкий фінал. Вплив вокально-оркестрового першоджерела зумовив наявність у Концерті тематизму китайської народної музики, трудових та революційних пісень, пентатоніки в якості ладової основи, звукообразів традиційних китайських інструментів. Попри національну забарвленість музики, у Концерті відчувається значний вплив європейських романтичних традицій Ф. Ліста та Ф. Шопена.

Синтез романтичного піанізму з ігровими прийомами наслідування китайських інструментів збагатив арсенал звукових піаністичних засобів, розширив темброво-кolorистичну палітру інструмента й симфонічного оркестру. Це дозволяє стверджувати, що фортепіанний концерт «Жовта ріка» можна розглядати як китайський національний варіант симфонічної поеми в романтичному дусі. Він наслідує від традицій Ф. Ліста та його послідовників саму ідею програмності як засобу створення музики з позамузичним сюжетом, метод звукової колористики, темброву виразність і свободу форми. Однак китайський програмний твір наповнений абсолютно іншим (порівняно з європейськими програмними творами) змістом: домінують колективний пафос і національна символика, передан мелодикою на основі пентатоніки й тембровим світом традиційних китайських інструментів. Таким чином, Концерт є яскравим прикладом культурного синтезу – західна музична форма та принцип програмності постають як втілення глибоко національного начала.

Програмність, що виступає головним інструментом пізнання музичного смислу, виявляє в Концерті національно характерні ознаки, стає провідним фактором у розумінні їх своєрідних ідейно-змістовних і музично-мовних аспектів, впливає на структуру й темброву драматургію твору. Програмність послідовно проявляється і як опис, зображення, і як одухотворений поетичний вираз. Образно-емоційний і звукотворчий аспекти втілення змісту твору тісно пов'язані розгортанням програми: все більша конкретизація зорового аспекту, детально-витончене перенесення образів зовнішнього світу у звучання

поєднуються з розширенням і поглибленням емоційного спектра образних асоціацій. При цьому низка виразних прийомів, що несуть програмне навантаження, стає й засобом звуконаслідувальної передачі національно забарвлених образів-символів. Одним із «стратегічних» у Концерті стає завдання піаніста бути не просто солістом, а «замінити собою» цілий оркестр китайських народних інструментів (*гучжен, піба, діцзи* та ін.), що робить програмність не лише сюжетною, а й «темброво-національною».

Отже, узагальнена програма Концерту є інструментом створення масштабного звукового полотна колективного національного епосу: Жовта ріка – не просто річка, а архетип, символ Китаю, його народу, його історії та стійкості; сюжет твору не підпорядкований індивідуальній драмі, він змальовує трагедію цілої нації внаслідок війни. Це визначає монументальність, епічний масштаб і громадянський пафос твору. Хоча програмність – це основа китайського фортепіанного репертуару, фортепіанний концерт «Жовта ріка» можна назвати апогеєм цієї традиції, своєрідним «музичним пам'ятником» нації, твором, який підняв китайську художню програмність на рівень громадянського епосу, що не має собі рівних за масштабом впливу та значущістю.

Перспективою розвитку теми може бути аналіз ролі програмності в інших фортепіанних концертах китайських композиторів, таких як Лю Дуньнань, Ду Мінсін, Чжао Сяошен.

ЛІТЕРАТУРА

- Борух, І. М. (2020). *Програмність в українській скрипковій музиці: історичний, соціокультурний і естетико-стильовий аспекти*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Кияновська, Л. (1987). До питання сприйняття програмного твору. *Українське музикознавство*, 22, 15–22.
- Лі, Ян. (2019). Програмний інструменталізм як принцип художнього мислення виконавця (на прикладі музичних творів для флейти соло китайських композиторів XX ст.). *Культура України*, 63, 76–86.

- Лу Цзе. (2017). *Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики XX–початку XXI ст.* (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів.
- Муха, А. (1966). *Принцип програмності в музиці*. Київ: Наукова думка.
- Тищик, В. (2021). *Програмність в українській баянній музиці (1960–2010 роки)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Фрайт, О. (2000). *Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ.
- Charlton, Alan (2012). Xian Xinghai Yellow River Piano Concerto. *Music Teacher*, 6 (June), 1–14.
- Chen Shing-Lih. (1995). *The Yellow River Piano Concerto: Politics, Culture, and Style*. (DMA diss.). The University Of British Columbia. Vancouver, Canada.
- Chun-Ya Chang. (2017). *The Yellow River Piano Concerto: a Pioneer of Western Classical Music in Modern China and its Socio-Political Context*. (DMA diss.). The Graduate School of the University of Alabama. Tuscaloosa, USA.
- Floros, Constantin. (1982). *Verschwiegene Programm Musik*. Vienna: Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaft.
- Han Kuo-Huang. (1978). The Chinese Concept of Program Music. *Asian Music*, X (January), 17–38.
- Hu Jinghua. (2015). Study on Historical Value Communicated by Yellow River Piano. *International Conference on Education, Management and Computing Technology (ICEMCT)*, 863–866.
- Jung Eian Tham, Gloria. (2009). *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, USA.
- Klauwell, Otto. (1910). *Geschichte der Programm Musik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Kraus, Richard Curt. (1989). *Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. Oxford, USA: Oxford University Press.
- Kregor, Jonathan (ed). (2018). *Nineteenth-Century Programme Music: Creation, Negotiations, Reception*. Turnhout, Belgium: Brepols.
- Kregor, Jonathan. (2015). *Program Music*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Li, Jingdi. (2014). *Politically Influenced Music in Post-Reform China*. (PhD diss.). University of York. York.
- Niecks, Frederick. (1907). *Programme Music in the Last Four Centuries: A Contribution to the History of Musical Expression*. London: Novello.

- Orrey, Leslie. (1975). *Programme Music: A Brief Survey from the Sixteenth Century to the Present Day*. London: Davis Poynter.
- Petersen, Peter (Hrsg.). (1983). *Programmusik: Studien zu Begriff und Geschichte einer umstrittenen Gattung*. Laaber, Germany: Laaber-Verlag.
- Shan Bai. (2006). *The Historical Development and a Structural Analysis of the Yellow River Piano Concerto*. (Master's of Music thesis). University of Pretoria. Pretoria.
- Yan Kou. (2018). *Chinese Piano Concertos from 1936 to 2010*. (DMA diss.). The University of Georgia. Athens.
- 李白. (没有一年). 将进酒·君. Baidu 百度. [Лі Бо (б. р.). Застільна пісня – Ти мене не бачиш. *Енциклопедія Baidu*]. <https://dict.baidu.com/shici/detail?pid=60841450e8714b78a6f7ef385dcb63e0>
- 鄭德榮. (1986). 新中國紀事1949-84. 哈爾濱：東北師範大學出版社. [Чжен Де-Рун. (1986). *Хроніка Нового Китаю 1949–84*. Харбін: Північно-східний педагогічний університет].
- 黄, 晓钟. (1999). 标题性音乐与非标题性音乐. 保定学院学报. 2期, 页43–46 [Хуан Сяочжун. (1999). Програмна і непрограмна музика. *Вісник Інституту Бао Дин*, 2, 43–46].

REFERENCES

- Borukh, I. M. (2020). *Programmaticity in Ukrainian violin music: historical, socio-cultural, and aesthetic-stylistic aspects*. (Extended abstract of PhD diss.). Lviv M. V. Lysenko National Music Academy. Lviv [in Ukrainian].
- Charlton, Alan (2012). Xian Xinghai Yellow River Piano Concerto. *Music Teacher*, 6 (June), 1–14 [in Ukrainian].
- Chen Shing-Lih. (1995). *The Yellow River Piano Concerto: Politics, Culture, and Style*. (DMA diss.). The University of British Columbia. Vancouver, Canada [in English].
- Chun-Ya Chang. (2017). *The Yellow River Piano Concerto: a Pioneer of Western Classical Music in Modern China and its Socio-Political Context*. (DMA diss.). The Graduate School of the University of Alabama. Tuscaloosa, USA [in English].
- Floros, Constantin. (1982). *Verschwiegene Programmusik [Discreet program music]*. Vienna: Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaft [in German].
- Frait, O. (2000). *Peculiarities of the personification of the program principle in the Ukrainian piano music*. (Extended abstract of PhD diss.). M. . Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. Kyiv [in Ukrainian].

- Han Kuo-Huang. The Chinese Concept of Program Music. *Asian Music*, X (January), 17–38 [in English].
- Hu Jinghua. (2015). Study on Historical Value Communicated by Yellow River Piano. *International Conference on Education, Management and Computing Technology (ICEMCT)*, 863–866 [in English].
- Huang Xiaozhong. (1999). Program and non-program music. *Bulletin of the Bao Ding Institute*, 2, 43–46 [in Chinese].
- Jung Eian Tham, Gloria. (2009). *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, USA [in English].
- Kyianovska, L. (1987). On the issue of perception of a program work. *Ukrainian Musicology*, 22, 15–22 [in Ukrainian].
- Klauwell, Otto. (1910). *Geschichte der Programm Musik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*. [History of program music from its beginnings to the present day]. Leipzig: Breitkopf & Härtel [in German].
- Kraus, Richard Curt. (1989). *Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. Oxford, USA: Oxford University Press [in English].
- Kregor, Jonathan (ed.) (2018). *Nineteenth-Century Programme Music: Creation, Negotiations, Reception*. Turnhout, Belgium: Brepols [in English].
- Kregor, Jonathan. (2015). *Program Music*. Cambridge, UK: Cambridge University Press [in English].
- Li Bo. (n.d.). Dinner Song – You Don't See Me. In *Baidu Encyclopedia*. <https://dict.baidu.com/shici/detail?pid=60841450e8714b78a6f7ef385dcb63e0> [in Chinese].
- Li, Jingdi. (2014). *Politically Influenced Music in Post-Reform China*. (PhD thesis). University of York. York [in English].
- Li Yan. (2019). Program instrumentalism as a principle of artistic thinking of the performer (on the example of musical works for solo flute by Chinese composers of the 20th century). *Culture of Ukraine*, 63, 76–86 [in Ukrainian].
- Lu Jie. (2017). *Conceptospheres of Chinese program piano music of the 20th – early 21st centuries*. (PhD diss.). Lviv M. V. Lysenko National Academy of Music, Lviv [in Ukrainian].
- Mukha, A. (1966). *The Principle of Programmability in Music*. Kyiv: Muzychna Dumka [in Ukrainian].
- Niecks, Frederick. (1907). *Programme Music in the Last Four Centuries: A Contribution to the History of Musical Expression*. London: Novello [in English].

- Orrey, Leslie. (1975). *Programme Music: A Brief Survey from the Sixteenth Century to the Present Day*. London: Davis Poynter [in English].
- Petersen, Peter, ed. (1983). *Programmusk: Studien zu Begriff und Geschichte einer umstrittenen Gattung [Program Music: Studies on the Concept and History of a Controversial Genre]*. Laaber, Germany: Laaber-Verlag [in German].
- Shan Bai. (2006). *The Historical Development and a Structural Analysis of the Yellow River Piano Concerto*. (Master's of Music thesis). University of Pretoria. Pretoria [in English].
- Yan Kou. (2018). *Chinese Piano Concertos from 1936 to 2010*. (DMA diss.). The University of Georgia. Athens [in English].
- Zheng, De-Rong. (1986). *New China Chronicle 1949–84*. Haerbing: Dongbei Normal University Press [in Chinese].

Marianna Chernyavska

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Full Professor, Vice-Rector for Research, Professor,
the Special Piano Department
e-mail: pianokisa@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-8379-5536

Wang Xiao

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretology and Music Analysis
e-mail: 785646176@qq.com; ORCID iD: 0009-0003-9232-6234

The Embodiment of the Program Principle in the Piano Concerto “Yellow River”

Statement of the problem. *The Piano Concerto “Yellow River” (1969) is one of the most striking, globally recognized works of the twentieth century, created on the basis of Xian Xinghai’s eponymous cantata by a collective of Chinese musicians: Yin Chengzong, Liu Zhuang, Chu Wanghua, Sheng Lihong, Xu Feixing, and Shi Shucheng. The relevance of this study is conditioned by the need to comprehend the “Yellow River” Piano Concerto in terms of the embodiment of the program principle as an important feature of musical thinking. This will contribute to understanding its artistic conception, enabling the performer to better reveal the musical content and reproduce the work’s compositional structure.*

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the study is to disclose the role of program in the “Yellow River” Piano Concerto, one of the most bright, globally famous works by a group of Chinese composers. For this, such scientific methods as historical and cultural, genre and semantic, phenomenological, systemic, performance and interpretive are used. Among the considerable number of works by Chinese and Western researchers (Chen Shing-Lih, 1995; Shan Bai, 2006; Jung Eian Tham, 2009; Charlton, 2012; Li Jingdi, 2014; Hu Jinghua, 2015; Chun-Ya Chang, 2017; Yan Kou, 2018) dedicated to this legendary work, the issue of the specifics of the implementation of programmaticity has not been considered. This aspect determines the relevance and novelty of the study.

Research results. The artistic program embedded in the work became a way to “legitimize” the Western instrument during a period of the Cultural Revolution. At the same time, the composition enriched musical art with a deeply distinctive embodiment of the image of nature, in particular the majestic Huang He. Programming, serving as the principal concept for apprehending musical meaning, in the Concerto reveals nationally characteristic features, becomes a leading factor in understanding their distinctive ideological-content and musical-language aspects, and influences the structure and timbre dramaturgy of the work. The figurative-emotional and sound-creative aspects of realizing the musical content are closely connected programmatically: an ever greater concretization of the external-visual aspect, the finely detailed transference of images of the external world into sound, are combined with the expansion and deepening of the emotional spectrum of figurative associations. In this, each expressive device of the musical language becomes a means of tone-painting transmission of image. One of the “strategic” tasks of the piano in the Concerto is not merely to be the soloist, but to “replace” an entire orchestra of Chinese instruments (guzheng, pipa, dizi), which makes the program dimension not only narrative but also timbre-national.

Conclusion. Each of the four movements of the Concerto can be presented as a separate program poem for piano and orchestra, marked by a philosophical-symbolic type of program that, through nature, embodies a grand national epic personifying the image of China, its millennia-old history, and the resilience of the people during war and cultural oppression.

Keywords: “Yellow River” Piano Concerto; types of programming; sound imagery; musical image; piano performance techniques; Chinese traditional instruments; orchestra.

Стаття надійшла до редакції 5.07.2025,
рекомендована до друку 18.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.