

УДК 78.071.1(510):780.616.432.082.4

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.09>**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

Фортепіанні концерти китайських композиторів у контексті розвитку жанру

Статтю присвячено узагальненню закономірностей і тенденцій розвитку жанру фортепіанного концерту у творчості китайських композиторів. Подано історико-хронологічний огляд розвитку жанру; його історичну динаміку осмислено у взаємодії китайської та західної культур. Охарактеризовано основні етапи історико-стильової еволюції жанру в музичній культурі Китаю. Уперше визначено внесок китайських композиторів у жанр концерту для фортепіано з оркестром та його роль у загальному світовому контексті. Доведено, що еволюція жанру фортепіанного концерту в Китаї являє собою складний багатоетапний процес, який можна схарактеризувати як рух від прямого наслідування європейських зразків до глибокого філософського синтезу національної ідентичності і світового музичного авангарду. Найважливішим механізмом адаптації західного жанру концерту у фортепіанній творчості китайських композиторів виступає програмність, еволюціонуючи від інструмента політичної пропаганди до засобу глибокого філософського самовираження.

Ключові слова: фортепіанний концерт; китайські композитори; фортепіано; оркестр; жанр; стиль; програмність.

Постановка проблеми.

У творчості китайських композиторів ХХ століття звернення до жанру концерту для фортепіано з оркестром стало уособленням

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2026.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

найвищого рівня засвоєння європейської жанрової системи і техніки письма. Цей період музиканти Піднебесної пройшли достатньо швидко – від першої фортепіанної п'єси «Марш миру» Чжао Юань-женя (1915) до першого фортепіанного концерту ор. 16 Цзяна Веньє (1936) минуло всього 20 років. «Загалом історія китайських фортепіанних концертів – це історія зустрічі Сходу та Заходу» (Yan Kou, 2018: 123). Відмінності між двома культурними шарами достатній час створювали певні складності для китайських митців. Особливо це стосувалося жанру концерту з оркестром, коріння якого сягає багатовікових традицій західної музики (там само).

На початковому етапі китайські автори фортепіанних концертів вчилися та наслідували західні зразки цього жанру. Після заснування Китайської Народної Республіки митці продовжували творчі розвідки, розширюючи засоби національної ідентичності у творах для фортепіано з оркестром. Деякі фортепіанні концерти цього етапу були написані як дипломні роботи композиторів, які вчилися та досягали цей жанр. Починаючи з 1950 років, основним напрямом китайських фортепіанних концертів став «національний романтизм» (Klotins, 2019: 407) – композитори використовували як матеріал народні пісні та музику традиційних китайських інструментів. Під час Культурної революції 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. Починаючи з 1980 років, жанр фортепіанного концерту у творчості китайських композиторів досяг свого розквіту, оскільки митці здобули право на свободу індивідуального висловлювання. Деякі китайські композитори почали відходити від романтичного стилю та захоплюватися модернізмом, втілюючи більш критичний погляд на світ крізь призму національного мистецтва.

На сьогодні китайськими композиторами створено солідну кількість концертів для фортепіано з оркестром. Однак у музикознавстві

досі немає дослідження, що узагальнило б найбільш характерні закономірності й тенденції розвитку цього жанру та визначило його роль у загальному світовому контексті.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Дослідження останніх років, присвячені жанру фортепіанного концерту, охоплюють широке коло питань: від осягнення сутності класичних форм змагання соліста й оркестру (Irving, 2003; Keefe, 2011a) до романтичних (Keefe, 2011b; Стахевич, 2018; Бурган, 2018) та сучасних трансформацій у XX столітті (Iddon and Thomas, 2020; Шестеренко, 2025). Автори аналізують процеси переосмислення жанру сучасними композиторами (Дашак, 2021; Гасратов, 2025), принципи взаємодії фортепіано з оркестром, що привели до камернізації жанру (Решетілов, 2021) та еволюції традиційних засад – контрастів і діалогічності у сучасних творах. Основні теми наукових праць включають жанрово-стильові особливості, роль камерного оркестру та пошук нових засобів виразності в українській і західній музиці. Деякі фортепіанні концерти китайських композиторів стають дедалі частіше предметом аналізу в наукових працях дослідників (У Цзядзюнь, 2016; Сунь Тянь, 2017; Yan Kou, 2018; Wise, 2018; Цінь Юйхан, 2025; Чернявська & Чжан Гуанцзянь, 2025), здійснено поодинокі спроби щодо укладення періодизації жанру (У Цзядзюнь, 2016; Yan Kou, 2018). Утім досі немає роботи узагальнювального характеру, яка би визначила внесок китайських композиторів у динаміку жанру фортепіанного концерту: «...багато китайських фортепіанних концертів залишаються практично невідомими та рідко виконуються. Необхідний подальший етап досліджень щодо формування систематичного вивчення історії китайських фортепіанних концертів, щоб забезпечити поглиблене осягнення всіх цих творів» (Yan Kou, 2018: 124). Цей аспект визначає **актуальність теми та наукову новизну** запропонованої статті.

Мета статті – визначити шляхи розвитку фортепіанних концертів у творчості китайських композиторів, охарактеризувати їх місце у загальній картині динаміки жанру.

Методологія дослідження. У розвідці застосовано історико-культурний, історико-типологічний, жанрово-стильовий, структурно-функціональний, компаративний, інтерпретологічний методи й підходи.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Перший фортепіанний концерт китайського композитора був створений у 1936 році Цзяном Веньє (江文也). Його прем'єра відбулася 10 травня 1937 року у виконанні дуету піаністів Іноуе Соноко та Пауля Вайнгартена. Однак оркестрова партитура була загублена або спалена разом з іншими творами композитора в часи його переслідувань. Сьогодні цей твір зберігся у вигляді перекладення для двох фортепіано, яке було опубліковано в Пекіні видавництвом Центральної консерваторії лише у 2006 році. До цього часу Концерт існував лише у формі рукопису. Одночастинний Концерт Цзяна Веньє й досі існує лише у версії для двох фортепіано, оскільки рукопис оркестрової партитури так і не був знайдений. Записів Концерту також не існує. Лян Маочунь припускає, що з невідомих причин цей концерт побачив світ саме як твір для двох фортепіано (Лян Маочунь, 2015: 37). Фактура другої партії не схожа на оркестрову, що може бути свідомством того, що вона створювалася саме для фортепіано. Так, наприклад, у тактах 291–298 Концерту «соло першого та другого фортепіано міняються партіями» (Yan Kou, 2018: 48). Таке письмо найчастіше поширене у творах для двох фортепіано і рідко зустрічається у партитурі-перекладі для фортепіано та оркестру (там само).

Форма Фортепіанного концерту ор. 16 відображає західні впливи, зокрема одночастинна структура твору має умовний внутрішній розподіл (за зміною темпу) на чотири фрагменти: *Allegro non troppo quasi Recitativo* (вступ) – *Presto feroce* (швидко) – *Poco tranquillo non lento* (повільна середня частина) – *Tempo I* (швидкий фінал). Така темпова послідовність, з одного боку, указує на традиції романтичного фортепіанного концерту К.-М. Вебера, Ф. Ліста та ін., де різні за темпом і характером фрагменти об'єднані в одночастинній композиції. З другого боку, концерт має внутрішній поділ за зразком тричастинної

форми зі вступом, оскільки музичний тематизм другої (швидкої) частини повертається у фіналі. У вступі відчувається тональна нестабільність, що надає музиці характерного коливання барв і тембрів: *До мажор – Мі мажор – Ля мажор – До-дієз мажор – Сі-мажор*. Третій ліричний епізод написаний переважно в мі-мінорі, але є короткі відхилення у Соль-мажор. У фіналі знов з'являється «калейдоскоп» тональностей: *Соль-мажор* продовжує «чергуватися» з *До-мажором* та *До-дієз-мажором*. Перший мотив повертається ближче до кінця частини і закінчується в ля-мінорі.

Музичний стиль Концерту Цзяна Веньє перебуває під впливом японської музики: основним інтервалом, що звучить найчастіше, є чиста кварта, покладена в основу японського п'ятиступеневого ладу. За думкою дослідників, крім першого, «кожен інший мотив у концерті можна інтерпретувати як використання китайської пентатоніки або двох об'єднаних японських звукорядів *мінью*» (Yan Коу, 2018: 61). Це пояснюється тим, що Китай і Японія «мають довгу історію музичного спілкування» (там само). Починаючи з династії Тан, Японія відправляла музикантів разом із послами до Китаю, й це частково пояснює, чому музика двох країн має багато спільних рис. Водночас особистий досвід Цзян Веньє та його перебування в Японії протягом 15 років підтверджує вплив японської музики на молодого китайського композитора. Пізніше музикант сформував свій власний музичний стиль, що спирався на китайські національні традиції, однак він більше ніколи не писав фортепіанних концертів. Таким чином, стосовно національної приналежності твору Цзяна Веньє зауважимо, що він має наявність як японських, так і китайських елементів.

Фортепіанний концерт Цзян Веньє був написаний у той час, коли китайські митці перебували на етапі наслідування іноземних технік та освоєння західних жанрів, шукали способи власного індивідуального висловлення та національної ідентифікації в музиці. З одного боку, композитор слідував підходу впровадження східного національного звучання у стандартну форму – досить безпечний крок, який вибирали багато композиторів європейських країн, починаючи з XIX століття.

З другого боку, зважаючи на те, де Цзян Веньє отримав професійну музичну освіту, японські національні елементи, які він використав у Концерті, сприймалися в Китаї неоднозначно, оскільки рік поспіль розпочалася японсько-китайська війна. Згодом зв'язок композитора з Японією та японською культурою мав для нього трагічні наслідки.

У 1942 році Мао Цзедун виголосив промову від імені комуністичної партії Китаю про ставлення до мистецтва. Р. Краус у книзі «Фортепіано та політика в Китаї» назвав такий підхід до музики популізмом (Краус, 1989: 101). Згідно з позицією Мао, музика як форма мистецтва повинна зосередитися на служінні широким народним масам Китаю. Вона мусить базуватися на фольклорі, бути патріотичною та добре зрозумілою. Така «однобока» політика щодо жанру фортепіанного концерту значно стримувала його розвиток, «блокуючи» творчі пошуки композиторів. У 1945 році композитор Чжан Сяоху (张肖虎) створив свій Перший фортепіанний концерт Мі-бемоль мажор, «зрозумілість» якого полягала у використанні музичного матеріалу відомої пісні «Гу Сян». Це забезпечило твору необхідний статус «близькості до народу». Прем'єрне виконання відбулося 1945 року Тяньцзіньським інститутським комерційним симфонічним оркестром під керівництвом композитора. На друге концертне виконання цього твору довелося чекати понад 40 років: воно відбулося 20 травня 1988 року на концерті на честь 55-річчя музичної діяльності композитора.

Після заснування Китайської Народної Республіки 1 жовтня 1949 року комуністична партія прийняла на себе керівну роль щодо контролю створення вітчизняної музики. Її політика в галузі мистецтва стала офіційною, і фортепіанні концерти мали бути написані виключно в «національному» стилі, але не відокремлювалися від світових культурних надбань. У зв'язку із цим, протягом перших 17 років, з 1949 по 1966-й, було написано багато цінних за художніми ознаками фортепіанних концертів.

1950-ті стали відправною точкою втілення західноєвропейського досвіду в китайську національну культуру. У фортепіанних концертах

цього часу основною стає тема юності, молодого покоління як головної рушійної сили країни, її майбутнього. У 1957 році були написані концерти для фортепіано з оркестром Лю Чжуана (刘庄) та Сюй Чженьміна (徐振民) – дипломні роботи випускників консерваторій. Прем'єра «Концертино для молоді» Лю Чжуана відбулася в тому ж році у виконанні симфонічного оркестру Шанхайської консерваторії під орудою диригента Яна Цзянжєня, партію соліста виконував автор. Фортепіанний концерт Сюй Чженьміна був представлений публіці у 1958 році Центральним оркестром Тяньцзіня під керівництвом видатного диригента Лі Делуня, партію фортепіано виконувала знаменита піаністка Чжоу Гуанрен. У 1958 році 18-річний композитор Чжу Женьюй (朱仁玉) написав одночастинний «Дитячий фортепіанний концерт» із застосуванням народних мотивів. Прем'єра твору відбулася того ж року у виконанні молоді: оркестру школи-інтернату «Червоний галстук», диригент – Сюй Сінь, нещодавній випускник Центральної консерваторії, соліст – Се Дацюнь, першокурсник середньої школи при Центральній консерваторії.

Перші фортепіанні концерти китайських композиторів стали прикладом органічного поєднання європейської симфонічної техніки з місцевим фольклором. Молоді автори у своїх творах використовували пентатоніку та модальність, принципи звуконаслідування традиційних інструментів засобами симфонічного оркестру та фортепіано, сміливо впроваджували асиметричні народні ритми в класичну форму концерту.

У період інтенсивного культурного будівництва молодієї Китайської Народної Республіки, на хвилі «Великого стрибка» 1958 року, з'явився твір, який став символом свого часу, – Концерт «Молодіжний» для фортепіано та китайського оркестру народних інструментів (1959). Його створення було результатом колективної творчості чотирьох обдарованих випускників Центральної консерваторії Пекіна – це Сунь Ілінь (孙亦林), Лю Шикунь (刘诗昆), Пань Імін (潘一鸣), Хуан Сяофей (黄晓飞). Ідея створення масштабного оркестро-

вого твору з сольним фортепіано групою молодих китайських митців відповідала духу епохи. Піаніст-віртуоз Лю Шикунь щойно здобув перемогу на Першому міжнародному конкурсі імені П. Чайковського, демонструючи блискуче володіння інструментом. Сун Ілінь виступив автором музичного проєкту, композиторка і диригентка Хуан Сяофей відповідала за оркестрування, Пан Імінь – за мелодичну й фактурну розробку фортепіанної партії. Ця творча спілка виконувала амбітне завдання: створити еталонний національний концерт, який би поєднав потужність і форму західної симфонічної традиції з душею китайської мелодики. Прем'єра «Молодіжного» концерту відбулася в 1959 році. Оркестром китайських інструментів Центральної консерваторії диригував Чжу Гуні, партію фортепіано виконував Лю Шикунь.

Народжений в унікальній колаборації митців, «Молодіжний» концерт став квінтесенцією стилю, який згодом отримав визначення «революційний романтизм» (Yan Kou, 2018). Його музична мова є прикладом майстерного синтезу, що поєднує масштабність форми, віртуозну піаністичну техніку з китайськими національними елементами. Наприклад, романтичні віртуозні фігурації фортепіано імітують перебирання струн *піби* або цитри *цинь*. Ладогармонічною основою виступає пентатоніка, тематизм походить з пісенного фольклору північно-західного Китаю та ліричних арій місцевої опери. Загальний інтонаційний стрій Концерту дуже близький до музики китайських кінофільмів і спектаклів 1950 років, у яких композитори використовували стилізацію фольклору, що миттєво створювало впізнаваний для слухача китайський «звуківий образ».

Структурно Концерт наслідує класичну тричастинну модель, де кожна частина виконує образно-семантичну програму. Перша частина, *Allegro*, вибудована за канонами сонатної форми, протиставляє енергійну, маршоподібну головну тему, що уособлює колективний ентузіазм, і світлу, співучу побічну партію, імовірно, навіяну народними пастушими піснями. У драматичній розробці й блискучій каденції соліста втілюється ідея подолання. «Серцем» твору стає друга частина, *Andante*, – зосереджена лірична медитація, де фортепіано

виконує роль інструмента-оповідача, що веде тонку орнаментовану мелодію в стилі народної пісні Внутрішньої Монголії. Прозора оркестровка з ніжними підголосками струнних створює атмосферу задумливості й світлої ностальгії, демонструючи, що героїчний пафос має й особистісний, людський ліричний вимір. Фінал *Vivace* – картина нестримного народного святкування, апофеоз колективної радості і єдності людей. Це рондо спирається на гострі, синкоповані ритми, що викликають аллюзії із фольклорними темами «Хуагу». У піднесений та радісний код танцювальні мотиви поєднуються з героїчними інтонаціями першої частини, замикаючи «художнє коло» й утверджуючи ідею оптимістичного динамічного дійства.

Концерт «Молодіжний» став своєрідним культурним артефактом, естетичним ідеалом свого часу, поєднавши оптимізм, віру в прогрес, ідею національної єдності. Чотирьом молодим композиторам переконливо й талановито вдалося втілити дух своєї молодої країни в досконалій та доступній художній формі, створивши один із перших і найяскравіших зразків нової китайської інструментальної музики. Емоційна відкритість твору, блискуча техніка концерту, впізнаваність тем надали йому статус символу епохи.

Плідний доробок у жанрі фортепіанного концерту належить видатному композитору Го Цзужуну (郭祖荣), що створив протягом життя 47 симфоній, багато творів для солістів та оркестру. Свій Перший фортепіанний концерт Ре-бемоль-мажор митець написав у 1955 році, Другий – два роки поспіль, у 1957-му. Обидва твори наслідували тричастинну форму західноєвропейського жанрового зразка. У тому ж 1957 році композитор розпочав роботу ще над одним концертом, але закінчив його лише 1995 року, тому твір позначений в переліку творів композитора як Четвертий концерт. У 1959 році виникла ідея створення Третього концерту. Однак творчі пошуки музиканта загальмувались через політичну ситуацію. Концерт як «ворожий» музичний жанр для західних інструментів не вітався, тому жоден з творів Го Цзужуна не виконувався на концертній естраді. Але

композитор, як справжній симфоніст, не уявляв свого життя без оркестрових творів і продовжував, попри все, писати музику. Створення наступних фортепіанних концертів припало на часи Культурної революції: у 1968 році з'явилися П'ятий та Шостий фортепіанні концерти, обидва твори – одночастинні, у 1977 році – тричастинний Сьомий концерт, у 1988 році – одночастинний Восьмий концерт для фортепіано з оркестром Ре-бемоль-мажор. Тональність останнього свідчить про світлий, піднесений тон твору та позитивні настрої композитора щодо його музично праці. Надії композитора виправдалися: більша частина його творів почала виконуватися. Відомо, що прем'єри Першого і Третього фортепіанних концертів відбулися 2000 року (Yan Kou, 2018: 28). Перший концерт прозвучав у Пекіні у виконанні Національного оркестру кіно і радіо Китаю під орудою диригента Бянь Цзушаня, соліст Хун Ічже. Прем'єра Четвертого фортепіанного концерту відбулася у Фучжоу, оркестром диригував Бянь Шаньцзу, інформація про соліста й оркестр відсутня (там само: 30). Повне зібрання творів Го Цзужуна було опубліковано в Гонконгу (2009), музична антологія включає два томи фортепіанних концертів.

На початку 1960-х авторами фортепіанних концертів стали Ша Мей (沙梅) та Ши Ваньчуня (施万春). Перший одночастинний фортепіанний концерт Ши Ваньчуня (1963) був написаний у сонатній формі на основі музичного тематизму твору для *суони* з регіону Хебей. Кульмінаційним твором цього десятиліття став фортепіанний концерт «Жовта ріка» (1969) – один з найяскравіших зразків вітчизняного жанру, що виник у часи Культурної революції. Фортепіанний концерт «Жовта ріка» був створений на основі однойменної кантати Сі Сінхая (冼星海) групою ускладі Інь Ченцзуна (殷承宗), Чу Ванхуа (储望华), Шен Ліхуна (盛礼洪), Лю Чжуана (刘庄), Ши Шучена (石叔诚), Сюй Пейсіна (许裴星). Твір складається з чотирьох частин, кожна з яких має власну назву, яка в основному відповідає структурі оригінальної кантати. В останній частині «Захистімо Жовту ріку» додатково був уведений інший музичний тематизм – мелодії «Схід

червоний» та «Інтернаціоналу». Піаністичне та оркестрове письмо концерту «Жовта ріка» включає посилення як на західну фортепіанну музику, так і на музику для традиційних китайських інструментів. Чу Ванхуа зазначав, що наприкінці 1969 року запис чернетки було надіслано Цзян Цін. Після цього автори отримали вказівки переробити твір на «більш китайський», унаслідок чого було запроваджено фактурні зміни в «Баладі Жовтої ріки». У супроводі фортепіано розкладені акорди, які часто використовуються в традиційних західних творах, було замінено на імітацію звучання *чжена* – швидкі глісандовані послідовності, що створюють ефект звуконаслідування перебору струн. Також до складу оркестру було додано китайські традиційні інструменти – бамбукова флейта та *ніну*, щоб посилити національний характер і китайську ідентичність концерту (Чу Ванхуа, 1995: 7). Прем'єра твору відбулася 1 січня 1970 року у виконанні Центрального симфонічного оркестру під керівництвом диригента Лі Делуня, партію фортепіано виконував Ін Ченцзун. Оркестрову партитуру і перекладення для двох фортепіано було опубліковано «Народним музичним видавництвом» у 1970 році.

Фортепіанний концерт «Жовта ріка» створено у стилі національного романтизму другої половини XIX століття – яскравий мелодизм та віртуозний піанізм зробили твір дуже популярним серед слухачів. Рецепція концерту змінювалася з часом – спочатку дуже затребуваний під час Культурної революції, згодом він був забутий через асоціації з революційною епохою його створення та відповідним змістом. Після 1980 років інтерес до Концерту знову відродився, у ньому вже бачили не ідеологічне гасло, а композицію, яку можна розцінювати як кітч вищого порядку, синтезований з різнорідних джерел. Весь цей комплекс був «переплавлений» у тиглі національно-визвольного руху та політичної доктрини для створення універсального, потужного, хоча й художньо спрощеного, музичного архетипу. Його геніальність у контексті епохи полягала саме в безпомилково вдалому синтезі, де західні техніки стали «непомітним каркасом» для абсолютно китайського змістового й емоційного послання.

У 1970 роки, в розпал сумних подій Культурної революції, китайські композитори продовжували створювати фортепіанні концерти. Ці твори присвячені темі батьківщини, її долі, боротьбі людей з труднощами життя. Композитор Хуан Чженьмао (黄桢茂) у 1971 році написав Фортепіанний концерт ре-мінор «Пишна батьківщина». Ця тричастинна композиція створена за стандартами західної традиції жанру, але насичена національним мелодизмом на основі пентатоніки. Перша частина – сонатне *Allegro*, друга – повільна тричастинна, третя – швидкий фінал у варіаційній формі. Твір, присвячений Китаю, вперше прозвучав за межами країни – прем'єра Концерту відбулася у столиці Філіппін, місті Маніла, 9 травня 1971 року. Філіппінським симфонічним оркестром керував диригент Луїс Валенсія, сольну партію виконував піаніст Регаладо Хосе. Ще одним твором, що «опинився» поза межами Китаю, стало Концертино для фортепіано та струнного оркестру (1973) композитора Гуо Чжіюаня (郭芝苑). Тричастинний твір для фортепіано з оркестром вперше прозвучав у жовтні 1974 року у виконанні Національного Тайваньського симфонічного оркестру під орудою диригента Лі Тайсяня. Партитура була надрукована в 1993 році видавництвом «Yueyun» у Тайбеї.

Деякі фортепіанні концерти часів Культурної революції репрезентують образи водної стихії. Тема моря і різних станів природи, пов'язаних із ним, налаштовують митців на прояв романтичних почуттів, втілених у потужному оркестровому *tutti* з різноманітними виявами фортепіанного звучання – від найпрозоріших фарб до лавино-подібних віртуозних пасажів та акордів. Так, у 1975 році було створено одразу два «морських» фортепіанних концерти – непрограмний тричастинний концерт Чжу Гуні (朱工一) та концерт «Діти Південного моря» Чу Ванхуа, оснований на фольклорному тематизмі. Назви трьох частин останнього мали ідеологічний підтекст: «Весняний розлив моря», «Спогади про гірке минуле на носі човна» та «Захист морських кордонів». До цієї групи приєднується колективний

Концерт для фортепіано й оркестру китайських народних інструментів «У морі». У тричастинній композиції її автори Ян Ліцин (杨立青), Пань Чжаохе (潘兆和) і Сюй Чжаньхай (徐占海) намагалися «підкорити» західний інструмент соліста національному звучанню китайського оркестру. Подібні випадки траплялися нерідко, однак вони мали складні наслідки – необхідність вирішення проблеми відповідності строю фортепіано і китайських інструментів. У результаті відбулася реформа й удосконалення багатьох автентичних інструментів, що дало їм змогу грати в ансамблі з фортепіано.

Завершує період Культурної революції фортепіанний концерт «Боротьба з тайфуном» Лю Шикуня і Го Чжіхуна (郭志鸿), створений 1977 року. Одночастинний твір написаний для симфонічного західного оркестру, але з додаванням традиційного китайського інструмента – бамбукової флейти. У Концерт увійшли три теми з оригінальної композиції для *чжэна* «Чжань тай фен» Ван Чанюаня. Прем'єрне виконання Концерту відбулося в 1977 році Китайським національним симфонічним оркестром, диригент Хан Чжунцзе, соліст Лю Шикунь; також національною компанією «China Record Corporation» було записано відео.

З 1978 року в Китаї розпочалася економічна реформа. У цей період композитори нарешті отримали можливість індивідуального творчого висловлення, що розширило межі образної семантики фортепіанних концертів, дало змогу залучати сучасні техніки письма, експериментувати. Митці знову повернулися до теми молодості й дитинства – символу перспективи розвитку та надії на краще майбутнє. У 1979 році з'являється одночастинний Фортепіанний концерт для підлітків Жао Юйяня (饶余燕), створений у сонатній формі. Прем'єрне виконання цієї композиції відбулося 1984 року за участю Симфонічного оркестру Китайського радіомовлення під орудою диригента Юань Фана, солістка Бао Хуейцяо.

Однією з особливостей фортепіанного концерту «Гірський ліс», створеного 1979 року Лю Дуньнанем (刘敦南) став принцип програмності. Для композитора тема взаємодії природи і людини стала

можливістю відображення власних почуттів, любові і туги за рідною землею. Національний зміст концерту і звукові новації представлені у творі в ліричному переломленні. Три частини концерту – «Весна в лісі», «Діалог між горою та лісом», «Свято в гірському лісі» – утворюють семантичну тріаду картин природи, що оживає, як символу позитивних життєвих змін. Фортепіанний концерт «Гірський ліс» тісно пов'язаний із музикою народу *мяо*: у тематизмі широко використано музичний матеріал «летючої пісні», звукоряд *мяо*, характерні вільні розміри і ритми, у музичній образності – характерне фольклорне явище «музики в церемонії» (Лю Те, 2015).

Відкриття кордонів і можливість спілкування китайських митців із західним світом сприяла розвитку напряму західної моделі непрограмного фортепіанного концерту у 1980 роки. Ця тенденція вже намітилася у Фортепіанному концерті (1979) Ло Цінцзіна (罗京京) й отримала розвиток у цілій низці творів для фортепіано з оркестром. Після вимушеного стримування творчої свободи композиторів важливим аспектом музичного життя стали орієнтири на західні цінності, прагнення композиторів спілкуватися з митцями демократичного світу. Перший фортепіанний концерт ор. 25b соль-мінор китайського композитора Хуан Ан-Луна (1982) був присвячений американському піаністові Дж. Бановецю, який став його першовиконавцем. Водночас тричастинний концерт був написаний на основі Першої симфонії композитора, яка стала відгуком на трагічні події на площі Тяньаньмень в 1976 році. Автор втілює у своєму творі європейські досягнення віртуозного концерту, водночас застосовуючи «нерозв'язані тритони, хроматично рухомі дисонансні акорди, функціонально незв'язані акорди і колористичні звукові комплекси з метою емоційного посилення музики або розмитості відчуття традиційної тональності» (Сунь Тянь, 2017: 137).

Попри те, що з 1980 року композитор жив в Америці, він втілює у музиці свої власні переживання і співчуття співвітчизникам, що боролися за свободу. Музикант приїхав до Китаю та приніс ноти свого Концерту до пам'ятника героям тих страшних подій. Прем'єра твору

відбулася 1984 року у виконанні Гуанчжоуського симфонічного оркестру під управлінням диригента Лай Деву, соліст – Джо-зеф Бановець. У 2016 році концерт був записаний Симфонічним оркестром Китайського національного театру опери, диригент Чжень Сяоїн, соліст Дж. Бановець, та випущений фірмою «Marco Polo Records».

Фортепіанні концерти постреволюційного періоду доволі часто зазнавали впливу модернізму через послаблення політичної атмосфери. Композитори мали змогу досліджувати світовий досвід та експериментувати із сучасними композиційними техніками. Абстрагуючись від відкритої програмності, митці випробують різні напрями трактування жанру. Зокрема, на талановитого китайського музиканта Ма Сицун (马思聪) суттєво вплинули провідні тенденції розвитку європейського та американського музичного мистецтва ХХ століття. У 1983 році під час перебування митця у США з'явився його Фортепіанний концерт Ля-мажор ор. 60, у якому спостерігається оновлення багатьох елементів музичної мови, вихід за межі класичних уявлень щодо традиційної гармонії та форми, розширення меж тональної системи. З опорою на традиції світової музичної культури та в пошуках національних форм вираження здійснювалися творчі розвідки у Другому фортепіанному концерті (1984) Ша Мея, Першому фортепіанному концерті (1984) Сюй Цзісіна (徐纪星), Фортепіанному концерті Сі-бемоль мажор ор. 23 (1986) Дін Шаньде, Концерті № 2 (1987) Чу Ванхуа. Ці твори молодих композиторів, зорієнтовані на західну тричастинну модель фортепіанного концерту, сформували напрям сучасної китайської музики, який демонструє розвиток національної своєрідності на ґрунті здобутків світового музичного мистецтва.

Пошуки національної ідентичності у творах спонукають китайських композиторів знову звернутися до програмності в жанрі фортепіанного концерту. Яскравим прикладом таких зрушень стали два фортепіанні концерти Чжао Сяошена (赵晓生) – «Афродіта» (1985) та «Звук Ляо» (1991). Фортепіанний концерт «Афродіта» показує стилістичний зсув у творчості композитора від аранжувань до оригінальної композиції під впливом сучасної західної музики. Твір був

написаний у період роботи у США; композитор спирається на такі західні сучасні техніки, як тонові ряди, додекафонія та політональність. Концерт є практичним утіленням власної теоретичної концепції «неоромантикомбінізму» Чжао Сяошена, що прагне поєднати контрастні елементи: емоцію та розум, консонанс та дисонанс, центрованість та безцентровість, контроль та його відсутність, націоналізм та інтернаціоналізм (Yan Kou, 2018: 102).

Музичний тематизм Концерту будується навколо трьох основних мотивів, перший з яких є головним конструктивним елементом. Структура Концерту посиляється на сонатну форму, хоча вона й не є строгою сонатною, а лише застосовує її принципи – експозицію контрастних тем, розробку, репризу; при цьому всі частини твору виконуються *attacca*. Така структура свідчить про діалог із західною традицією – твір став відображенням натхнення автора іншими культурами, тому композитор не використовує цитування китайської народної музики. Національний характер виражений через абстраговане використання характерних інтервалів та включення китайських ударних інструментів *муой* (дерев'яна рибка) та *пайгу* (китайські барабани) в західний оркестр. Таке поєднання «китайських елементів із західними оркестровими традиціями та сучасною композиційною технікою робить концерт інтернаціональним за мовою, але з китайським підтекстом» (там само). Сам композитор стверджує, що його музика шукає баланс між націоналізмом та інтернаціоналізмом, і цей концерт глибоко вестернізований. Митець створює «абстрагований національний стиль шляхом використання певних інтервалів, які часто асоціюються з китайською пентатонною музикою (чиста кварта, велика секунда), але вміщує їх у сучасний атональний контекст» (там само, 2018: 117). Його фортепіанний концерт «Афродіта» уособлює творчі пошуки китайських композиторів 1980 років: прагнення досягнути сучасну західну музичну мову, знаходячи при цьому власний голос та інтегруючи національну ідентичність на новому, більш складному рівні. Попри свою значущість, концерт Чжао Сяошена

отримав обмежену увагу в наукових колах як у Китаї, так і за його межами, та заслуговує на більш детальне вивчення.

Кінець XX століття відзначений плюралізмом творчих ідей композиторів у жанрі фортепіанного концерту. Одним зі стабільних напрямів розвитку цього жанру виступає програмність, яка різноманітно реалізується у творах китайських митців. Частина таких композицій пов'язана з образами природи, яка в китайській ментальності тісно пов'язана з людиною, ширше – з образом рідного краю. Відчуття творчої свободи дало змогу композиторам втілити через природу свій внутрішній світ, психологізувати звукообразальні прийоми у фортепіанно-оркестровій фактурі. Значними виразовими можливостями позначені фортепіанні концерти «Злива» (1985) Сюй Сунжєня (徐颂仁), Концерт №1 «Весняне цвітіння» (1986) Ду Мінсіна (杜鸣心), «Айлао-рапсодія» (1996) Чжан Чао (张朝). Водночас виникають твори, які продовжують лінію непрограмного інструментального концерту для великого складу симфонічного оркестру (Фортепіанний концерт (1992) Чень Ї (陈怡), Концерт №2 до-мінор Хуан Ан-Луна (1999)), та для камерного оркестру (1995) Лу Янь (卢炎). Визначною подією завершення XX та входження у нове XXI століття став колективний концерт «Вступаючи в нову епоху» (1999), який створили композитори Ін Цін (印青), Ван Цзяньчжун (王建中) і Ян Ліцин (杨立青). В основу твору було покладено однойменну оригінальну пісню.

У XXI столітті китайські композитори вступають у найвищий етап своєї творчої самореалізації, демонструючи індивідуальну трактовку жанру та роботу з національним матеріалом. Видатний симфоніст Ду Мінсін на піку майстерності створює фортепіанні концерти №3 «Присвячується острову Гулан'юй» (2002) та №4 «Пробудження» (2020). Свій останній концерт митець називає «духовним заповітом», а весь свій шлях визначає як «роздум про циклічність життя: пробудження природи, свідомості, історії» (Ван Лі, 2021: 57). Композитори молодшого покоління прагнуть до відкриття нових

можливостей жанру, сміливих новацій. Вони намагаються знайти «точки дотику» між національним і сучасним, поєднуючи пентатоніку з додекафонією. Багато хто з них живе поза межами Китаю, але головною темою їхніх творів залишається рідна країна та її культура. Таким чином, ідея національної ідентичності не зникає, а набуває іншого втілення. Чу Ванхуа в Концерті № 3 (2004), на перший погляд, приховує національні риси, але вони подекуди простежуються, виявляючись в інтонаціях, графічній фактурі, що нагадує традиційний китайський живопис. Композитор Тан Дун (譚盾) у фортепіанному концерті «Вогонь» (2008) намагається втілити національні образи, звертаючись до європейських звукоорганізуючих технік, використовує такий спосіб звуковисотної та метроритмічної організації матеріалу, як алеаторика, активно освоює «музичний простір» сонорики.

Висновки.

Еволюція жанру фортепіанного концерту в Китаї являє собою складний, багатоетапний процес, який відображає історичну зустріч східної та західної культур. Цей шлях можна охарактеризувати як рух від прямого наслідування європейських зразків до глибокого філософського синтезу національної ідентичності й здобутків світового музичного авангарду.

Перший етап (1930–1940 роки) став періодом первинного засвоєння жанру. Починаючи з першого концерту Цзяна Веньє (1936), китайські митці намагалися адаптувати східний звуковий образ до стандартної західної форми. Проте цей процес швидко зіткнувся з ідеологічним тиском: політика Мао Цзедунa спрямувала музику в русло попুলізму, вимагаючи від неї «народності» і зрозумілості для мас.

Другий етап (1950–1970 роки), що охоплює перші десятиліття існування КНР та Культурну революцію, ознаменувався пануванням «національного романтизму». Попри жорстку політичну цензуру та ізоляцію, цей період дав потужний поштовх для розвитку жанру. Такі знакові колективні твори, як «Молодіжний» концерт і концерт «Жовта ріка», стали еталонами поєднання потенціалу західного симфонічного мислення з китайським матеріалом – пентатонною мелодикою та

імітацією звучання народних інструментів. Жанр у цей час виконував функцію ідеологічного рупора, проте композиторам вдалося зберегти високий рівень віртуозності й емоційної виразності.

Третій етап (з кінця 1970-х до кінця XX століття) пов'язаний з економічними реформами та відкриттям кордонів. Відбувається кардинальний зсув: відмова від обов'язкової програмності та ідеологізації на користь індивідуального висловлювання. Китайські композитори (Ма Сицун, Чжао Сяошен) активно інтегрують сучасні західні техніки – додекафонію, політональність, серіалізм. Національний колорит тепер виражається не через пряме цитування фольклору, а через абстраговані інтонації та філософське осмислення природи і людини.

Сучасний етап (XXI століття) демонструє вихід китайського фортепіанного концерту на передові рубежі світової музики. Творчість композиторів нового покоління, зокрема Тана Дуна, розширює межі жанру за рахунок сонорики, алеаторики та використання немусичних звуків.

Найважливіший механізмом адаптації західного жанру концерту у фортепіанній творчості китайських композиторів виступає програмність, яка дозволила наповнити класичну форму зрозумілими для китайського слухача візуальними, природними та філософськими образами. Програмність постає як один зі специфічних фундаментальних напрямів у розвитку китайського фортепіанного концерту, виконуючи різні функції, еволюціонуючи від інструменту політичної пропаганди до засобу глибокого філософського самовираження. Протягом усієї історії жанру в Китаї програмність слугує точкою перетину між західною формою та китайським змістом.

У період Культурної революції і становлення КНР програмність була фактично обов'язковою. Щоби складний західний жанр концерту став «зрозумілим для широких народних мас» згідно з політикою Мао Цзедуна, композитори наділяли свої твори конкретними назвами та сюжетами. Програмність у цей період мала відкритий, часто патріотичний та ідеологічний характер (концерт «Молодіжний» втілював колективний ентузіазм, «Жовта ріка» – відчуття патріотизму).

Величезний пласт програмних концертів пов'язаний з образами

стихії та пейзажами. У 1970 роки з'являється низка «морських» концертів («Діти Південного моря», «Боротьба з тайфуном»), де міць оркестру і фортепіано передавала стани водної стихії. Пізніше, як свідчить приклад концерту «Гірський ліс» Лю Дуньняня, програмність набуває більш психологічного сенсу, оскільки природа в китайській ментальності нерозривно пов'язана з людиною. Назви частин («Весна в лісі», «Діалог між горою та лісом») утворюють семантичну тріаду, де весняна природа виступає як символ змін на краще у житті людей і вираження любові до рідної землі.

З послабленням політичного тиску в 1980 роках китайські композитори тимчасово відходять від відкритої програмності в бік «чистої» музики, проте незабаром повертаються до неї на абсолютно новому рівні. Програмність стає суб'єктивною, символічною та філософською. Композитори використовують назви для відображення свого внутрішнього світу, пошуку балансу між емоціями та розумом (концерт «Афродіта» Чжао Сяошена). У XXI столітті програмність набуває рис духовного заповіту й роздумів про циклічність життя (концерт № 4 «Пробудження» Ду Мінсіна). Навіть коли музична мова стає інтернаціональною, з використанням додекафонії або атональності, саме програмна назва або прихований сюжет задають твору національний «китайський підтекст» (концерт № 3 Чу Ванхуа, концерт «Вогонь» Тан Дуна).

Отже, у світовому контексті китайський фортепіанний концерт пройшов шлях від периферійного явища до органічної та впливової частини глобального музичного простору. Його головний внесок у динаміку жанру полягає в безпрецедентному збагаченні класичної європейської форми – змагання соліста й оркестру – східною модальністю, асиметричними ритмами, специфічною фактурою, що імітує традиційні інструменти (*чжен, піна*), та східною філософією. Китайські композитори довели, що жанр фортепіанного концерту є універсальним простором, здатним вмістити найглибші національні сенси, трансформувавши його із суто західного феномена у високохудожнє міжкультурне явище.

Перспективою дослідження теми є вивчення специфіки програмності у фортепіанних концертах китайських композиторів.

ЛІТЕРАТУРА

- Бурган, І. (2018). «Діалог-концертування» і комунікативна складова в культурі: концерти для двох фортепіано з оркестром Фелікса Мендельсона-Бартольдї. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 3(40), 95–110. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(40\).2018.143811](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(40).2018.143811)
- Гасратов, Р. (2025). Жанр концерту для фортепіано й оркестру Дьордя Лігеті в контексті поставангарду. *Київське музикознавство*, (3), 265–273. <https://doi.org/10.33643/kmus.2025.03.35>
- Дашак, Є. (2021). «Романтичний концерт» для фортепіано з оркестром Йозефа Маркса в аспекті естетики пізнього романтизму. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, (130), 69–88. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231198>
- Решетілов, Б. (2021). *Концерт для фортепіано зі струнним оркестром у ХХ столітті: генезис, еволюція, специфіка трактовки камерності* [Дис. ... доктора філософії, Національна музична академія України, Київ].
- Стахевич, Г. (2018). Фортепіанний концерт у творчості Фердинанда Ріса. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 3(40), 39–50. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(40\).2018.143739](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(40).2018.143739)
- Сунь Тянь. (2017). Концерт № 1 для фортепіано з оркестром Хуан Ан-Луна у виконавській інтерпретації Джозефа Бановеця. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 47, 237–251.
- Цінь Юйхан. (2025). Фортепіанні концерти Ду Мінсіна в контексті еволюції його творчості. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 74, 82–99. <https://doi.org/10.34064/khnum1-74.04>
- Чернявська, М., & Чжан Гуанцзянь. (2025). Образ Китаю в «Айлао Рапсодії» Чжан Чжао для фортепіано з оркестром. *Аспекти історичного музикознавства*, 39, 299–321. <https://doi.org/10.34064/khnum2-39.16>
- Шестеренко, І. (2025). Національно-романтичне трактування жанру концерту для фортепіано з оркестром у творчості Віталія Кирейка. *Українська музика: науковий часопис*, 3(54), 116–123. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-12>
- Iddon, M., & Thomas, Ph. (2020). *John Cage's Concert for Piano and Orchestra*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190938475.001.0001>

- Irving, J. (2003). *Mozart's Piano Concertos*. Routledge.
- Keefe, S. P. (2011a). The concerto from Mozart to Beethoven: aesthetic and stylistic perspectives. In *The Cambridge Companion to the Concerto* (pp. 70–92). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521834834.007>
- Keefe, S. P. (2011b). The nineteenth-century piano concerto. In *The Cambridge Companion to the Concerto* (pp. 93–117). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521834834.008>
- Klotins, A. (2019). Music in Latvia during the Stalinist post-war decade. Latvian Musical Life and Creative Work 1944–1953. Summary. *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa: Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*, 391–435.
- Kraus, R. C. (1989). *Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1017/S0305741000009036>
- Wise, A. (2018). *The Rise of the Chinese Concerto: A Look into the Developments of Chinese Traditional Instrument Concerti with Western Orchestra* [Doctoral dissertation]. <https://scholarcommons.sc.edu/etd/4660>
- Yan Kou. (2018). *Chinese Piano Concertos from 1936 to 2010* [Doctoral dissertation]. The University of Georgia.
- 储望华 [Чу Ванхуа]. (1995). 《黄河》钢琴协奏曲是怎样诞生的 [Як народився фортепіанний концерт «Жовта ріка»]. 人民音乐 [Народна музика], 05, 4–8.
- 刘特 [Лю Те]. (2015). 刘敦南钢琴协奏曲《山林》的创作及演奏探析 [Дослідження композиції та виконання фортепіанного концерту Лю Дуньнана «Гірський ліс»] [Магістерська дисертація, Юньнанський університет мистецтв, Куньмін, Юньнань, Китай].
- 吴家军 [У Цзядзюнь]. (2016). 中国作曲家创作的钢琴协奏曲发展简述 [Короткий огляд розвитку фортепіанних концертів китайських композиторів]. 音乐生活 [Музичне життя], 03, 58–60.
- 梁茂春 [Лян Маочунь]. (2015). 中国钢琴音乐创作研究 [Дослідження китайської фортепіанної музики]. Народне музичне видавництво.
- 王丽 [Ван Лі]. (2021). 杜鸣心四部钢琴协奏曲的和声语言研究 [Дослідження гармонічної мови чотирьох фортепіанних концертів Ду Мінсіна] [Дис. ... доктора філософії, Шанхайська консерваторія музики].

REFERENCES

- Burgan, I. (2018). “Dialogue-concert” and the communicative component in culture: concertos for two pianos with orchestra by Felix Mendelssohn-Bartholdy.

- Journal of the P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 3(40), 95–110. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(40\).2018.143811](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(40).2018.143811) [in Ukrainian].
- Chernyavska, M., & Zhang, G. (2025). The image of China in Zhang Zhao's "Ailao Rhapsody" for piano and orchestra. *Aspects of historical musicology*, 39, 299–321. <https://doi.org/10.34064/khnum2-39.16> [in Ukrainian].
- Chu, W. (1995). How did the Yellow River Piano Concerto emerge. *People's Music*, 05, 4–8 [in Chinese].
- Dashak, E. L. (2021). Romantic Concerto for Piano and Orchestra by Joseph Marx in the aspect of the aesthetics of late romanticism. *Scientific Bulletin of the P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, (130), 69–88. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231198> [in Ukrainian].
- Gasratov, R. (2025). The genre of György Ligeti's concerto for piano and orchestra in the context of the post-avant-garde. *Kyiv Musicology*, (3), 265–273. <https://doi.org/10.33643/kmus.2025.03.35> [in Ukrainian].
- Iddon, M., & Thomas, Ph. (2020). *John Cage's Concert for Piano and Orchestra*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190938475.001.0001> [in English].
- Irving, J. (2003). *Mozart's Piano Concertos*. Routledge [in English].
- Keefe, S. P. (2011a). The concerto from Mozart to Beethoven: aesthetic and stylistic perspectives. In *The Cambridge Companion to the Concerto* (pp. 70–92). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521834834.007> [in English].
- Keefe, S. P. (2011b). The nineteenth-century piano concerto. In *The Cambridge Companion to the Concerto* (pp. 93–117). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521834834.008> [in English].
- Klotins, A. (2019). Music in Latvia during the Stalinist post-war decade. Latvian musical life and creative work 1944–1953. Summary. *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa: Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*, 391–435 [in English].
- Kraus, R. C. (1989). *Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1017/S0305741000009036> [in English].
- Liang, M. (2015). *Research on Chinese piano music*. People's Music Publishing House [in Chinese].
- Liu, T. (2015). *Research on the composition and performance of Liu Dunaan's piano concerto "Mountain Forest"* [Master's thesis, Yunnan University of the Arts] [in Chinese].

- Qin, Y. (2025). Du Mingxin's piano concertos in the context of the evolution of his creativity. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education*, 74, 82–99. <https://doi.org/10.34064/khnum1-74.04> [in Ukrainian].
- Reshetilov, B. Yu. (2021). *Concerto for piano with string orchestra in the 20th century: genesis, evolution, specifics of the interpretation of chamber music* [Doctoral dissertation. National Academy of Music of Ukraine, Kyiv] [in Ukrainian].
- Shesterenko, I. (2025). National-romantic interpretation of the genre of concerto for piano and orchestra in the works of Vitaliy Kyreiko. *Ukrainian Music: Scientific Journal*, 3(54), 116–123. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-12> [in Ukrainian].
- Stakhevysh, H. (2018). Piano concerto in the works of Ferdinand Ries. *Journal of the P. I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine*, 3(40), 39–50. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(40\).2018.143739](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(40).2018.143739) [in Ukrainian].
- Sun, T. (2017). Concerto No. 1 for piano and orchestra of Huang An-Lun in the performance interpretation of Joseph Banovets. *Problems of interaction of art, pedagogy & theory and practice of education*, 47, 237–251 [in Ukrainian].
- Wang, L. (2021). *Research on the harmonic language of Du Mingxin's four piano concertos* [Doctoral dissertation, Shanghai Conservatory of Music] [in Chinese].
- Wise, A. (2018). *The Rise of the Chinese Concerto: A Look into the Developments of Chinese Traditional Instrument Concerti with Western Orchestra* [Doctoral dissertation]. <https://scholarcommons.sc.edu/etd/4660> [in English].
- Wu, J. (2016). A brief overview of the development of piano concertos by Chinese composers. *Music Life*, 03, 58–60 [in Chinese].
- Yan Kou. (2018). *Chinese Piano Concertos from 1936 to 2010* [Doctoral dissertation. The University of Georgia] [in English].

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

Piano concertos by Chinese composers in the context of the development of the genre

Statement of the problem. To date, Chinese composers have created a considerable number of concertos for piano and orchestra. However, there is still no study in musicology that would summarize the most characteristic patterns and

trends in the development of this genre and determine its role in the general world context. The article is devoted to the historical and chronological overview of the development of the piano concerto genre in the work of Chinese composers, its historical dynamics are interpreted in the interaction of Chinese and Western cultures. The main stages of the historical and stylistic evolution of the genre in the musical culture of China are characterized.

Objectives, methods and novelty of the research. The purpose of the article is to determine the ways of development of piano concertos in the work of Chinese composers, to characterize their place in the general picture of the dynamics of the genre. Research methods: historical-cultural, historical and typological, genre-stylistic, structural-functional, comparative, interpretological. For the first time, the contribution of Chinese composers to the genre of the concerto for piano and orchestra and its role in the general world context are determined

Research results. The evolution of the piano concerto genre in China is a complex, multi-stage process that can be characterized as a movement from direct imitation of European models to a deep philosophical synthesis of national identity and the world musical avant-garde. The most important mechanism for adapting the Western concerto genre in the piano work of Chinese composers is programmaticity, which allowed filling the classical form with visual, natural and philosophical images understandable to the Chinese listener. Programmatic music is one of the fundamental directions in the development of the Chinese piano concerto, evolving from an instrument of political propaganda to a means of deep philosophical self-expression.

Conclusion. In the global context, the Chinese piano concerto has gone from a peripheral phenomenon to an organic and influential part of the global musical space. Its main contribution to the dynamics of the genre lies in the unprecedented enrichment of the classical European form – the competition of the soloist and the orchestra – with Eastern modality, asymmetrical rhythms, a specific texture imitating traditional instruments (zheng, pipa), and Eastern philosophy. Chinese composers have proven that the genre of the piano concerto is a universal space capable of accommodating the deepest national meanings in a highly artistic phenomenon.

Keywords: piano concerto; Chinese composers; piano; orchestra; genre; style; programmatic.

Стаття надійшла до редакції 9.01.2026,
рекомендована до друку 10.02.2026, оприлюднена 26.03.2026.