

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ ІМ. І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

БАЙ Є

УДК 78.071.1:786.2.083.1(510/517)«20»

**КИТАЙСЬКА ФОРТЕПІАННА МУЗИКА
В КОНТЕКСТІ ІНТЕГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ
СВІТОВОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

**Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства**

Харків - 2014

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана в Харківському національному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського Міністерства культури України.

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент
ЧЕРНЯВСЬКА Маріанна Станіславівна,
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського,
доцент кафедри спеціального фортепіано

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
ПОЛЬСЬКА Ірина Іллівна,
Харківська державна академія культури,
професор кафедри теорії музики та фортепіано

кандидат мистецтвознавства, доцент
ГНАТЮК Лариса Анастасіївна,
Національна музична академія України
імені П.І. Чайковського,
професор кафедри зарубіжної музики

Захист відбудеться “_27_” _червня_ 2014 року о _12_ годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 64.871.01 Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, майдан Конституції, 11/13, ауд. 58.

З дисертацією можна ознайомитися в бібліотеці Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, майдан Конституції, 11/13.

Автореферат розісланий “_24_” __травня__ 2014 року

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради
кандидат мистецтвознавства,
професор

Т.П. Мадішева

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми. Китайська фортепіанна музика посідає важливе місце в сучасній світовій музичній культурі. За останні десятиліття вона неодноразово виконувалася в різних концертних залах, була представлена на наукових конференціях у багатьох престижних навчальних закладах світу, представницьких міжнародних конгресах. Тому сьогодні виникає потреба наукового осмислення реального значення китайського фортепіанного мистецтва в глобальному масштабі, його вивчення у світовому контексті.

Китайська музична культура має багатовікову історію: за час свого існування вона неодноразово зазнавала іноземного впливу. Однак здебільшого це були запозичення з близьких за типом і менталітетом культур – монгольської, корейської, в'єтнамської, уйгурської, узбецької та ін. Тільки в ХХ столітті Китай, як і багато інших традиційних культур Сходу, зіткнувся з проблемою освоєння принципово іншої системи музичного мислення – європейської. Без цього входження професійної музики Китаю в світовий культурний простір здається неможливим. Синтез національних і європейських музичних традицій почав осмислюватися як важлива історико-теоретична проблема тому, що вже протягом століття його досягти з більшим чи меншим успіхом прагнуть і китайські композитори.

На початку 1980-х років китайці, нарешті, отримали можливість навчатися і працювати за кордоном. З тієї пори в США і Європу виїхала велика група китайських музикантів. Сьогодні вони визнані спільнотою як виконавці та композитори світового рівня, завдяки кому сучасна китайська музика отримала загальне визнання у всьому світі і право виконуватися на світових сценах. Так, наприклад, успішно працюють в США Чжоу Лонг, Чен І, Брайт Шенг, Лей Лянг та ін., в Канаді – Хуан Ан-Лун, Олексина Луї, в Австралії - Чу Ванхуа.

На нинішньому етапі діалог китайської та інтернаціональної західної музичних традицій набуває характер зустрічного руху. З одного боку, спостерігається переорієнтування китайських композиторів на західні, особливо американські, культурні цінності, з іншого, – їх творчість стає надбанням тих країн, в яких вони створюють свою музику. В умовах інтеграційного світового процесу в різних галузях музичної творчості особливо гострим стає питання про збереження національної самоідентифікації сучасної китайської музичної творчості, взаємодії «свій – чужий». Це питання вирішується шляхами художніх знахідок, завдяки демократизації мистецтва, розкриттю духовних і життєвих проблем китайського суспільства, але головне, – відмовою від сліпого копіювання іноземних зразків фортепіанного мистецтва.

Проблемам китайської фортепіанної музики в цілому присвячено чимало робіт на китайській, англійській і російській мовах, які можна умовно поділити на кілька груп. Одну з них становлять праці, що висвітлюють питання національного в фортепіанній музиці Китаю (Ван Ін, Вей Сін, Го Дін, Чжан, Дин Дєпин, Ван Сяотонг), де розглядаються види і жанри національного музичного мистецтва, ладові закономірності, ритмічні особливості, формотворчі принципи. У деяких

дослідженнях (Бянг Менг, Ван Вень Дзюнь, Ван Йідан, Цинь Тянь, Хуан Венчюй, Лю Ши Янь та ін.) порушується проблема синтезу традиційної китайської та професійної європейської музики, але докладний аналіз цих взаємодій не є їх метою. Власне фортепіанній музиці китайських композиторів присвячені безліч робіт (Ван Юйхе, Вей Тінге, Ліан Маочунь, Цзюй Ціхонь, Чжоу Чжан, Ши Інчжао та ін.), де розглядається піаністична спадщина, головним чином, з історичної та виконавської точок зору. В цілому можна сказати, що головною особливістю такого роду досліджень є переважання послідовно викладених аналізів тих чи інших творів без спроб розглянути китайську фортепіанну музику в контексті інтеграційних процесів, притаманних сучасному музичному мистецтву.

Актуальність теми даного дослідження полягає в необхідності найбільш повного розгляду інтеграційних процесів у сучасному китайському фортепіанному мистецтві. В якості ключових фігур дослідження обрані п'ять композиторів китайського походження, які знаходяться у різній мірі віддалення від Китаю: Ван Лісан все життя провів на батьківщині, Чу Ванхуа у віці 42-х років емігрував до Австралії, Чен Ціганг – відомий композитор Франції, Чен І отримала всесвітнє визнання в США, Олексина Луї – китаянка, яка народилася в Канаді. Вивчення взаємопроникнення в їх фортепіанних творах національних музичних традицій і музичного досвіду Європи, Канади, Америки та Австралії покликане відповісти на питання, яким чином сучасне китайське фортепіанне мистецтво поєднує опору на ключові національні традиції та прагнення авторів подолати властиву йому культурну локалізацію за допомогою переходу на глобальний рівень художнього мислення.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконане згідно до плану науково-дослідної та методичної роботи Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського і відповідає комплексній темі «Історія та методологічні засади сучасної інтерпретології» (протокол № 2 від 25 вересня 2008 року). Тема дисертації була затверджена на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (протокол № 4 від 28 листопада 2013 року).

Мета дослідження – охарактеризувати історичну динаміку та композиторські стратегії шляхів інтеграції китайської фортепіанної музики у світове музичне мистецтво. Означена мета викликала необхідність вирішення наступних **завдань**:

- виявити проблемне поле сучасного українського, російського та китайського музикознавства в аспекті розуміння інтеграційних процесів в музичному мистецтві;
- простежити еволюцію процесу інтеграції китайської фортепіанної музики у світовий музичний простір в історичній динаміці;
- встановити зміни, що відбулися в китайському фортепіанному мистецтві під впливом музичного мистецтва Європи, Канади, Америки та Австралії в процесі здійснення політики реформ після 1976 р.;
- розглянути синтез національних традицій і музичного досвіду Європи, Канади, Америки та Австралії у фортепіанних творах китайських композиторів (включаючи тих, хто працює у Китаї, емігрував за кордон, народився в іншій країні,

тощо);

- виявити в фортепіанній творчості Ван Лісаня, Чу Ванхуа, Олексини Луї, Чен Ціганга, Чен І підтвердження щодо втілення ідеї інтеграції національних музичних традицій і світового музичного досвіду;

- розкрити піаністичні проблеми, що виникають при виконанні творів означених композиторів: особливості інтонування, артикуляційних засобів, динаміки, педалізації, аплікатури, віртуозно-технічних труднощів.

Об'єкт дослідження – китайська фортепіанна музика ХХ - початку ХХІ століть.

Предмет дослідження – інтеграційні процеси в китайському фортепіанному мистецтві як відображення його багатовекторної спрямованості художнього життя.

Матеріал дослідження – фортепіанні твори композиторів Ван Лісаня, Чу Ванхуа, Олексини Луї, Чен Ціганга, Чен І.

Методологія дослідження ґрунтується на сукупності наукових підходів, необхідних для розкриття проблематики роботи. За основу методу дослідження взято комплексний підхід, що поєднує принцип музично-теоретичного та виконавського аналізу. Прагнення реалізувати фундаментальні принципи наукового пізнання, всебічність розгляду та конкретно-історичний підхід – стосовно вивчення цільової проблеми, зажадало поєднати музичний аналіз з історико-культурними, стилістичними узагальненнями, розглядати фортепіанні твори Ван Лісаня, Чу Ванхуа, Чень Ціганга, Олексини Луї, Чен І в єдності історичних, світоглядних, стилістичних і виконавських проблем із залученням до дослідження понятійного апарату музикознавчо-теоретичної науки та теорії піанізму.

Теоретичною базою роботи стали:

- дослідження музикознавців з різних країн, що розкривають типи і механізми інтеграційних процесів в музичному мистецтві (В. Редя, Л. Воронкова, О.Алкон, А. Конопльова, О. Самойленко, К. Соколов, І. Юдкін, Д. Лем, Янань Лі, Дін ДеПіньо, Чжон Пійн, Ду Яашію, Жан Маочін, Лі Цон);

- праці китайських музикознавців, присвячених процесу становлення і розвитку національного фортепіанного мистецтва (Бянг Менг, Вей Тінге, Ліан Маочунь, Цзюй Цихонь, Ши Інчжао, Ван Юйхе);

- роботи, спрямовані на досягнення національного в китайській фортепіанній музиці (Ван Ін, Хень Пейчунь, Фен Гуанюй, Вей Синь, Цзюй Цихонь);

- музично-теоретичні праці (Вей Тінге, Сюй Лу, Фань Лі, Сунь Вей-бо);

- дослідження, що розкривають специфіку творчості китайських композиторів (Вівіан Лі, Ван Юйхе, Вей Тінг, Жао Сяошенг, Сян Яньшан).

Методологічною основою аналізу стилю фортепіанних творів китайських композиторів є теоретичні положення, розроблені в працях радянських музикознавців Л. Мазеля, М. Михайлова, С. Скребкова. У виконавському аналізі автор дослідження спирався на методологічні принципи піаністичної школи, викладені в працях відомих теоретиків виконавського мистецтва Л. Гаккеля, Г. Нейгауза, Є. Лібермана, Я. Мільштейна.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в системному дослідженні

проблеми інтеграційності фортепіанного мистецтва Китаю.

У дисертації *вперше*:

- розглянуто еволюцію процесу інтеграції китайської фортепіанної музики у світовий музичний простір в історичній динаміці;

- визначено специфіку інтеграційних процесів в китайському фортепіанному мистецтві;

- виявлено синтез національних традицій і музичного досвіду Європи, Канади, Америки та Австралії у фортепіанних творах китайських композиторів (включаючи тих, хто працює в Китаї, емігрував за кордон, народився в іншій країні);

- охарактеризовано фортепіанну музику Ван Лісяня, Чу Ванхуа, Алексіни Луї, Чен Ціганга, Чен І з точки зору результату інтеграційних процесів в їх творчості;

- у науковий обіг введено нові факти і не відомі в Україні фортепіанні твори, які не одержали на даний момент належного аналітичного осмислення.

Отримали подальшу розробку:

- теоретичні питання системного вивчення інтеграційних процесів у музичному мистецтві;

- питання діалогу культур «Схід – Захід» стосовно китайської фортепіанної музики.

Практичне значення даної роботи полягає в можливості використання її матеріалів у лекційних курсах історії та теорії фортепіанного виконавства, методики та педагогіки. Дослідження може бути корисно при вивченні питань сучасної фортепіанної музики. Загальні положення, що стосуються виконавських завдань, можуть бути застосовані в практичній роботі в класі спеціального фортепіано. Робота покликана привернути увагу до цікавого і цінного явища музичної культури сучасної епохи.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Основні положення роботи були викладені у виступах на науково-методичних конференціях: «Наукові асамблеї “Схід – Захід” магістерських читань ХДУМ ім. І. П. Котляревського» (Харків, 2010), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2011), «Художня культура і освіта: Традиції, сучасність, перспективи» (Мелітополь, 2012), «Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти» (Харків, 2012), Міжнародна наукова конференція з розвитку питань сучасної китайської філософії (Китай, Циньхуандао, 2013), «Музичне мистецтво та культура: Захід–Схід» (Одеса, 2013).

Публікації. Основні положення роботи відображені в 7 публікаціях, з яких – 5 статей у спеціалізованих наукових виданнях, затверджених МОН України, 2 статті у міжнародному науковому періодичному виданні «Північна музика» (Китай).

Структура роботи. Дослідження складається з Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел та двох Додатків. Загальний обсяг роботи – 271 сторінка: основний текст – 165 сторінок, Список використаних джерел – 256 найменувань, з яких: 108 – російською та українською, 29 – англійською, 119 –

китайською мовами (33 сторінки).

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У **ВСТУПІ** обґрунтовується актуальність дослідження вибраної тематики, відзначаються мета, завдання, об'єкт, предмет, методи дослідження; розкриваються його наукова новизна, теоретичне і практичне значення; впровадження результатів роботи.

Розділ 1 «ТЕОРЕТИЧНІ ПІДХОДИ ДО ДОСЛІДЖЕННЯ ІНТЕГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ» присвячений розробці методології дослідження. Огляд літератури висвітлюється в кількох напрямках. У підрозділі 1.1. «Досвід вивчення проблем інтеграції в працях українських та російських музикознавців» розглядаються і систематизуються позиції і точки зору щодо заявленої проблематики. Сьогодні дослідження та узагальнення провідних тенденцій сучасного музичного мистецтва викликає активний науковий інтерес. Серед головних питань, що містяться в дослідженнях, - інтенсивний взаємовплив, зближення і взаємопроникнення музичної творчості різних країн і континентів, діалог культур і видів мистецтва – на рівні художніх ідей, форм, стилів, жанрів, засобів виразності. Особливу цінність у вивченні процесів інтеграції в музичному мистецтві набувають праці українських і російських вчених В. Реді, Л. Воронкової, О. Алкон, А. Конопльової, О. Самойленко, К. Соколова, І. Юдкіна та ін. В них розглядається коло музикознавчих проблем, пов'язаних з визначенням типів і механізмів інтеграційних процесів в музичному мистецтві, аналізуються особливостей взаємодії музичних культур в сучасних умовах.

Так, для вивчення будь-якого національного музичного мистецтва важливого методологічного значення набуває теоретична модель структури інтеграційних процесів (В. Редя). Їх вектори, канали і інтенсивність в різних культурно-історичних контекстах можуть бути різними, але в цілому, їх структура обов'язково включає передумови інтеграції (об'єктивні і суб'єктивні), стимули (регулятори, «динамічні компоненти») інтеграції – зокрема, подібні паралельні процеси в інших сферах духовної діяльності, «силові поля» («інтегратори»), на яких або завдяки яким відбувалися позначені процеси (жанр, стиль, художні образи-символи, яскраві творчі індивідуальності). В якості визначального фактора інтенсивності і плідності інтеграційних процесів у мистецтві виділений інтегративний потенціал епохи. Необхідним теоретичним інструментом в осягненні специфіки діалогу музичних культур різних країн і континентів стають положення про методологічну музикознавчу значущість діалогу (О. Самойленко), взаємодію традицій (І. Юдкін, Л. Воронкова), міжкультурне розмаїття (А. Конопльова), особливості музичного мислення Сходу і Заходу (О. Алкон).

Інтеграційні процеси значно поповнюють і оновлюють існуючі наукові знання і практичну сферу діяльності в музикознавстві, помітно розширюючи коло питань, знаходячи нові спеціальності та професії, що функціонують в межах

музикознавства. Дослідження природи таких явищ у музичному мистецтві вимагає постійного перегляду і переоцінки їх значення.

Підрозділ 1.2. «Китайське музикознавство про культурний діалог та глобалізацію мистецтва» розглядає наукові праці Янань Лі, Дін Депін, Чжон Пійн, Ду Яашію, Жан Маочін, Лі Цон, Лок Нг, Нью Дун Ян, Ван Хань та ін. Дослідники стверджують, що глобалізація і різні інтеграційні процеси сучасного музичного мистецтва є не тільки силою, що змінює сучасну культуру, але і дозволяє глибоко і різнобічно досягнути культуру своєї власної нації. Активно обговорюються проблеми збереження національної своєрідності культури і мистецтва в епоху глобалізації (Пен Лухан, Чжан Фа, Лю Ши Янь, Дін Депін і Чжон Пійн, Чжан Інхуа, Цинь Тянь). Примноження рідної музичної спадщини та її подальша адаптація та репрезентація у світовому просторі стають головним стратегічним завданням сучасного китайського музичного мистецтва. Розширення горизонтів творчих пошуків стимулює ситуацію поглиблення культурного діалогу, прагнення до активних культурних контактів у світовому мистецькому просторі.

Сьогодні процес еволюції китайського фортепіанного мистецтва неможливо розглядати поза світовим контекстом. Зусилля китайських музикознавців спрямовані на оцінку досягнень національного мистецтва в області фортепіанної музики. Їх увага приділяється розробці принципів «нового звучання» фортепіано, пильно розглядаються питання звукової фактури, яка б, з одного боку, вигідно відрізнялася від західного мистецтва, а з іншого, відповідала міжнародним стандартам. Поряд з композиторською творчістю, фортепіанне виконавство і педагогіка також постають пріоритетними сферами китайської культури. Вони відіграють важливу інтеграційну функцію, об'єднуючи музичне мистецтво різних регіонів в межах композиторської спадщини і музичної освіти.

Проте питання, пов'язані з вивченням і узагальненням інтеграційних процесів в китайському фортепіанному мистецтві, не отримали належного висвітлення в китайському музикознавстві. Відсутні дослідження, де була б простежена еволюція процесу інтеграції китайської фортепіанної музики у світовий музичний простір в історичній динаміці; не відокремлений музичний досвід синтезу національних традицій у творчості китайських композиторів різних поколінь.

У **Розділі 2 «ІСТОРИЧНА ДИНАМІКА ІНТЕГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ В КИТАЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ»** аналізується хід її історичної еволюції протягом ХХ – початку ХХІ століть. Критерієм даної періодизації виступає ступінь інтенсивності інтеграційних взаємодій, які спостерігалися на всіх її етапах.

Підрозділ 2.1. «Перший етап інтеграції» охоплює першу половину ХХ століття. У **пункті 2.1.1. «Наслідування закордонним технікам та формам (1910-1920-і роки): перші фортепіанні аранжування народних мелодій»** зазначається, що початковий етап розвитку китайської фортепіанної музики пов'язаний з освоєнням фольклору і вивченням принципів західноєвропейського музичного мистецтва. У перших фортепіанних аранжуваннях (Чжао Юаньжень, Лі Жуншоа, Ксяо Юмей) почали формуватися специфічні риси, що визначають національну приналежність китайського професійного піаністичного мистецтва. Істотний прогрес окреслився в 1912 році завдяки заснуванню руху «Нової хвилі» (Чен Дюксі, Чай Юаньпей, Лі Дажао, Лу Ксун, Ху Ши), основним завданням якого стало

прийняття світових стандартів у національній музиці.

Пункт 2.1.2. «Перші серйозні досягнення (1930-і - 1940 -і роки): освоєння поліфонії, сонати, варіацій» характеризує наступний етап інтеграції, пов'язаний з посиленням інтересу до західної музики, в результаті чого в Китаї рушила велика кількість американських і європейських музикантів. Відкривалися музичні установи, в них привносились елементи інших культур. Особливу роль посідає діяльність російського композитора і піаніста О.Черепніна, який став засновником професійної композиторської школи в Китаї (Хе Лутін, Цзян Веньє, Дін Шаньде).

У Пункті 2.1.3. «Період кількісного та якісного зростання (1940 -і - 1950 -і роки): формування дитячого репертуару» зазначено, що фортепіанна творчість у Китаї набуває справжнього піднесення і розвитку. З'являється велика кількість творів різних жанрів (Чжу Гуні, Цзян Цзусін, Чен Пейсун, Ляо Шенцзін, Сан Тон, Ван Лісань, Чжу Цзянер, Хуан Хубей, Ду Мінсін та ін.). З 1940 -х років навчання гри на фортепіано приділяється все більша увага, що привертає композиторів писати твори для дітей: інвенції, фугетти, сонатини, дитячі програмні мініатюри.

Підрозділ 2.2. «Другий етап інтеграції» спостерігається з 1960-х років і до теперішнього часу. **Пункт 2.2.1. «“Великий стрибок” і Культурна революція (1960-1970-і роки): новаторське звучання фортепіано в аранжуваннях»** знаменує повернення на «вихідний» рубіж на новому рівні. Даний період характеризується відмовою від багатьох жанрів західної музики, спрощенням змісту і засобів виразності. Переважання фортепіанних аранжувань (Лі Інхай, Чу Вей, Ван Цзянчжун, Лю Фань) пов'язане з тенденцією ізоляції китайського мистецтва від світового. Однак, процес інтеграційних взаємодій, розпочатий раніше, тривав на рівні збагачення звукових можливостей фортепіано. Вихід з кризи відзначили подальші активні дії представників музичного руху «Нової хвилі» (Жао Ксяошенг, Ван Лісань, Чуан Жіхао), що почав відроджуватись. Величезний вплив на подальший інтеграційний процес належить американському композитору китайського походження Чоу Вен Чангу, який відвідав Пекінську консерваторію в 1977 році. Під впливом Чоу Вен Чанга «Новій хвилі» утворилася група китайських музикантів, яка, надихнувшись його ідеями, почала досліджувати нові уявлення про композицію і упродовжувати її у творчість. Одним з найактивніших діячів цієї групи, який сміливо опановував сучасні техніки композиції, був Ван Лісань.

В Пункті 2.2.2. «Осягнення основних прийомів сучасної західної музики (1980-1990 -і роки): народження масштабних творів» стверджується, що китайська композиторська творчість в області фортепіанної музики досягає нового рівня інтегративності. У творах крупної форми (сюїти Ван Лішаня «Враження від живопису Хігашіяма Кайї», «Інший пагорб», Концерт для фортепіано з оркестром Лю Доньнаня, «Весняні пейзажі» для фортепіано з оркестром Ду Мінсіна, Сонати Ло Чжужуна, Сюй Чжібіня, Хуан Хувей, «Тайцзи» Жао Сяошена, тощо) автори сміливо експериментують із західними композиційними техніками ХХ століття, прагнучи більш яскраво відобразити національну образність. Спостерігається багатоваріантність і оригінальність у трактуванні жанрів сонати, концерту, сюїти. У 1990-і роки посилюється вплив китайської музики на сферу західного мистецтва. Цьому сприяє зростання професійного рівня китайських музикантів, пов'язаний з покращенням системи музичної освіти в Китаї і можливістю від'їзду на навчання за

кордон. Для багатьох композиторів (Чжоу Лонг, Чен І, Брайт Шенг, Лей Лянг, Хуан Ан-Лун, Чу Ванхуа), які народилися в Китаї, а в даний час проживають за його межами, інтеграційні процеси у творчості відчуються особливо гостро. «Національність» музиканта визначається тепер не етнічно, не по місцевості, де він мешкає і працює, а за його тяжінням до тієї чи іншої національної традиції.

У пункті 2.2.3. «*Переосмислення західних композиційних підходів (2000-і роки): використання атональності і додекафонії*» визначається інтенсифікація інтеграційних процесів на сучасному етапі. Національна мова фортепіанної музики стає сучасною, зрозумілою всьому світу. Спостерігається посилення інтересу до поліфонічної музики, якісне освоєння таких технік письма ХХ століття, як поліладовість, атональність і додекафонія (Чень Мінчжі «Тринадцять прелюдій і фуг», «Картина» Ван Цзяньчжона, «Прелюдія і фуга», «Пассакалія і фуга» Лінь Хуа, Соната, «Прелюдія і токато», Концерт для фортепіано з оркестром Чу Ванхуа та ін.). Виявляється новаторство у сфері композиційної системи організації висоти звуку, заснованої на адаптації конструктів, що відображають основні принципи китайської філософії та світоглядних уявлень (Чу Ванхуа «Звуки Храму», Чен І «Ба Бан», тощо). Сьогоднішня китайська композиторська творчість відкрита до нових тенденцій у світовому музичному мистецтві.

Розділ 3 «КОМПОЗИТОРСЬКІ СТРАТЕГІЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ІНТЕГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ» складається з п'яти аналітичних нарисів.

Підрозділ 3.1. «Ван Лісань: “Я відкритий для інших технік”» присвячений одному з найвідоміших композиторів Китаю. Його життя, творчість, музична діяльність демонструють ті напрямки, за яких китайська культура інтегрувалася у світову. Формування музичного тезауруса у творчості Ван Лісаня відбувається за допомогою вивчення західної музики як основи, фундаменту музичних уявлень: як інтонаційних (безпосереднє зіткнення з музичними текстами в їх нотнографічному і звуковому втіленні), так і інтелектуальних (вивчення праць про музику та її закони).

Уже в першій фортепіанній п'єсі Ван Лісаня «Лан Хуа Хуа», створеній на основі шанпейської народної пісні, спостерігалася взаємодія традицій музичної класики з китайським фольклором. Сучасні музичні елементи більшою мірою отримують втілення в тричастинній Сонатині Ван Лісаня, яка створена під впливом його педагога Сан Тонга (учня А. Шенберга). Прагнення до романтичного відбиття життєвих явищ втілилось в Баладі, де всі виражальні засоби в їх комплексі мають за мету створення емоційної насиченості, виявляючи яскраву лірико-драматичну обдарованість композитора. Його тяжіння до змішаної, багатоелементної фактури, виявляє вплив фортепіанної музики С.Рахманінова. У п'єсі «Брат і сестра, що підкорили безплідні землі» засобами фортепіано відбивається своєрідність, властива музиці традиційної китайської опери. Автор зберігає її мелодійні контури, але прагне розширити жанрові рамки китайської народної опери, передаючи більш емоційний зміст вокальної мелодики. Звучання фортепіано збагачують загострені гармонії, елементи політональності.

Дивовижне розмаїття творчого світогляду композитора привело його до ідеї синтезу мистецтв – музики, поезії, живопису, каліграфії. Першим яскравим підтвердженням безмежних можливостей їх інтеграції виявилася для композитора

його чотиричастинна сюїта «Враження від живопису Каї Хігашияма» за мотивами живопису знаменитого японського пейзажиста. Ван Лисань не тільки написав чотири чудові п'єси, але і присвятив кожній з них свої поетичні рядки. Для того щоб передавати необхідний національний колорит японської мови, історії та культури, композитор використовує в сюїті японський *toshi*-лад.

П'єса Ван Лисаня «Небо мрії» за мотивами однойменної поеми Лі Хі стала одним з перших опублікованих в Китаї творів, де дванадцятитонові техніка композиції об'єднується з традиційним китайським ладом. У п'єсі «Спогади двох людей», написаної для американського піаніста Джіджебужі, Ван Лисань сміливо користується політональністю. З одного боку, китайська музична культура завойовувала міжнародний «ринок», заявляючи про свою конкурентоспроможність з західними «партнерами», з іншого – демонструвала власну своєрідність, досягнення та подання. Цей рух за межі Китаю можна схематично позначити як «Китай – світ». З іншого боку, національна культура розширює свої пізнавальні горизонти, вбираючи в себе світовий досвід. Так виникає зустрічний рух: «світ – Китай». Шлях Ван Лисаня в китайській культурі охоплює ці два вектори взаємодії.

Композиторська практика привела музиканта до інтегративності самого стилю, що отримало послідовне відображення в фортепіанній сюїті «Інший пагорб» («Ташанський сюїта») – п'яти прелюдій і фугах у всіх пентатонових ладах. Вражає сміливість автора, який зважився створити на національному матеріалі свого роду «китайський ДТК». Подібно до того, як великий Й. С. Бах охопив всю систему мажорних і мінорних тональностей, Ван Лисань задумав втілити у тій же формі «малого циклу» специфічну систему китайських пентатонових ладів. Орієнтація на національні принципи організації музичної звуковисотності, звернення до національного мелосу, фактурно-тембрових і виконавських інструментальних прийомів, притаманне фольклору різних регіонів країни почуття музичного часу, принципів формоутворення не перешкоджали асиміляції складної поліфонічної форми. У більш широкій перспективі цикл прелюдій і фуг «Інший пагорб» виявив тісний зв'язок з світоглядними традиціями китайської культури, характерним для неї синтезом різних видів мистецтв, включаючи каліграфію. Присвячення окремим частинам циклу конкретних найменувань лише частково нагадує європейську програмність, бо ідея єдності світу виростає у автора на національному підґрунті. Як наслідок, об'єднані в одне ціле п'ять прелюдій і фуг набувають значення свого роду художньо-естетичного маніфесту, переростаючи творчий експеримент, і можуть бути яскравим зразком інтеграційних процесів в китайській музиці останньої третини ХХ століття.

Підрозділ 3.2. «Чу Ванхуа: між Китаєм і Австралією» присвячений творчості авторитетного китайського композитора та піаніста. Чу Ванхуа справедливо належить одночасно його батьківщині - Китаю - і Австралії, де музикант живе понад 30 років. Його шлях у мистецтві в якійсь мірі відображає спрямованість еволюції китайської культури в ХХ – на початку ХХІ століття. Стисло творче кредо композитора можна виразити як «національна самоідентифікація за допомогою локалізації, тобто ідеологічна ангажованість із

збереженням національної локалізації, вихід до світової практики і відмова від герметизму при збереженні національної само ідентифікації».

Залучення Чу Ванхуа до фортепіано як західного за походженням інструменту з неспецифічною для китайського тембрового слуху фонікою, одночасно з національними звуковими образами відбувалося з перших кроків його занять музикою. Почавши з адаптації до західного інструменту та деяких властивостей західної класико-романтичної музики, Чу Ванхуа згодом додав до кола своїх творчих інтересів оволодіння композиторськими техніками ХХ століття, сучасні уявлення про різні сторони музичної мови, перш за все, звуковисотність, ні на йоту не втративши при цьому національного характеру та авторського висловлювання. Він активно освоює жанри західної музики, в тому числі великі оркестрові. При цьому вагому частину всього написаного ним до теперішнього часу становлять твори для фортепіано: 40 із загальної кількості в 60. Така пристрасть до фортепіанної музики багато в чому обумовлена його міжнародною (у світовому масштабі) гастрольно-концертною практикою як піаніста. Взаємодія композиторської та виконавської діяльності, написання у продовж тривалого часу творів для фортепіано дає можливість розглядати творчу спадщину композитора в якості матеріалу, вивчення якого, з одного боку, дозволяє простежити головні етапи еволюції стилю Чу Ванхуа від національного самовизначення музичного мистецтва до залучення актуальних композиторських надбань Заходу, а, з другого боку, перейти від опозиції «національне – західне» до вирішення питання про «національне – сучасне».

Уже в ранніх фортепіанних творах (цикл «Картинки південної річки», Варіації, «Наспівви *чжена і сяо*», три Прелюдії) Чу Ванхуа продемонстрував творчий синтез національних традицій і європейського музичного досвіду, схильність до наслідування звучання китайських інструментів, дивовижну легкість поєднання західних гармоній і форм з національним матеріалом. Гармонійна барвистість інструменту адаптована до національної мелодики. Фортепіанні твори Чу Ванхуа здебільшого піаністичні: у них є прояв тонкого композиторського відчуття різних регістрів рояля, володіння фортепіанною фактурою. В 1960-ті роки Чу Ванхуа працював у складних умовах політичної цензури (п'єси «Свято врожаю», «Звільнені дні», колективна робота над Концертом «Жовта річка», фортепіанні аранжування китайського пісенного фольклору). Незважаючи на всі обмеження, композитору все ж вдалося експериментувати з фортепіанним колоритом і тембрами, створити значну кількість творів, придатних за художніми якостями для концертування.

1978-1982 роки стали часом подальшого вдосконалення. Творчий потенціал композитора повною мірою розкрився в творах австралійського періоду. В «Баркаролі», «Гондольєрі», Сонаті № 1, «Сінцзянському капричю» та ін. Чу Ванхуа демонструє нове музичне мислення і ставлення до творчості, яскраво характеризує інтеграційні процеси в сучасному музичному мистецтві. Впровадження жанру сонати в професійний струмінь музичної творчості композитора, з одного боку, означає новий якісний етап в освоєнні європейських норм музичного мислення, а з іншого, демонструє різноманіття можливих підходів до цього освоєння в синтезі

різних культур.

Композитор гідно презентував найдавніші китайські музичні традиції в контексті сучасної світової музичної культури. У його творчості також яскраво відчувається прагнення вийти за межі суто національних започаткувань на глобальний рівень. Подальшим кроком композитора на шляху новаторських пошуків стала Сюїта каприччіозо «Звуки Храму». Це – перший і єдиний фортепіанний твір, в якому Чу Ванхуа використовує серійну техніку композиції, яка стала важливим інструментом у палітрі сучасних композиційних засобів і нових можливостей для розкриття тематичного матеріалу. Крім висотної серії, автор також широко задіює інші параметри – тривалість, динаміку, артикуляцію, тощо.

Інші фортепіанні твори («Прелюдія і токато», Сонатина, «Експромт», «Концертний етюд»), створені в Австралії, також демонструють композиторську зрілість Чу Ванхуа. У фортепіанній музиці композитора можна спостерігати універсальний комплекс виражальних засобів, які в рівній мірі відносяться як до східної, так і до західної музичних ладових систем. Шлях до універсальної музичної мови композитор «прокладає» через ладову основу твору – семиступеневий звукоряд. Чу Ванхуа переконливо доводить, що пентатонний лад з додатковими ступенями має певну універсальність.

У підрозділі 3.3. «Олексина Луї: звуковий світ Китаю в Канаді» розглядається фортепіанна творчість китайського композитора, яка народилася за кордоном у 1949 році. Сьогодні Олексина Луї – одна з найпопулярніших композиторів у Канаді, її музика часто звучить на міжнародній концертній естраді у виконанні відомих солістів та музичних колективів світового рівня. Глибоке знання фортепіано стало причиною композиторських пріоритетів Олексини Луї, вона дуже добре представляє особливості і зручність піанізму: складність аплікатури, труднощі віртуозних пасажів, ефектність бравурного виконання. На музичний світогляд композитора вплинув звуковий образ найдавнішого китайського інструменту *цинь*. Олексина Луї використовує в своїх творах ритмічну гнучкість (вказівки *senza misura*), яка подібна системі нотації в музиці *цинь*, де виставлялася тільки висота звуку, без точного ритму. Композитор дуже змінює уявлення виконавця про тривалості, динаміку, темпи і артикуляції, закликаючи виконавця до співтворчості. Особливістю фортепіанної фактури в творах Луї є частий розподіл рук між чорними і білими клавішами, що відбиває пріоритети композитора в процесі імпровізації.

З кожним роком музика Луї поповнює фонд сучасної фортепіанної літератури Канади і тому, сприйняття музичної мови композитора буде практично корисним для проникнення в суть її музичного світу, порозуміння її задумів, композиційного процесу, і, певним чином, допоможе піаністам опанувати особливостями виконання цих творів. Новаторському фортепіанному стилю Олексини Луї в цілому притаманні: застосування ритмічної гнучкості, яка проявляється у вказівках *senza misura*; розподілення рук по чорним і білим клавішам; використання принципу дзеркального та паралельного письма; імітація у фортепіанній фактурі виконавських прийомів найдавнішого китайського інструменту *цинь* і західного інструменту арфи; відображення в музиці принципів китайської філософії *ян- інь*, яке проектується на

динаміку, фактуру і форму творів.

Створюючи звукові нашарування, Луї домагається сучасного тембрового забарвлення, і, в той же час, дозволяє обом рукам зручно розташовуватися в цих регістрах. У результаті використання принципу «чорно-білого» музичного письма, в межах однієї п'єси Луї позначає прості знаки альтерації, як наприклад, в п'єсі «Зачаровані дзвони» зі збірки «Музика для фортепіано», де ліва рука грає на чорних клавішах, а права виконує таку ж мелодійну лінію на білих клавішах. Авторка також використовує дзеркальне і паралельне письмо, як у п'єсі «Заповнена зірками ніч», що також відповідає зручному положенню рук піаніста.

У п'єсі «Залишкові зображення» для двох фортепіано відчувається вплив арфи – найулюбленішого західного інструменту композитора. Луї включає широке використання верхнього регістру, в якому народжується, на думку композитора, «прозорий звук». Поряд з вказівкою *senza misura*, таке можна спостерігати у «Віддалених спогадах», де обидві руки грають всю п'єсу тільки у верхньому регістрі. Луї використовує принцип *інь* і *ян* не тільки в рельєфних контрастах музики з використанням крайніх регістрів, але також і в динаміці, інтонаціях, ритмічній організації творів. Композитор вважає, що принцип *ян-інь* є розширенням західної музики. Завжди пам'ятаючи про тісний взаємозв'язок *яна-іня*, Луї звертається до протиставлення частин або фрагментів, щоб врівноважити структурну побудову всього твору. Наприклад, звичайну структуру «швидко – повільно – швидко», що використовується в якості схеми побудови всієї музичної форми, автор називає формою *ян-інь-ян* (перша п'єса «Музика протягом тисячі осей») відповідно до якої поступово накопичується інтенсивність розвитку і досягається найвищого напруження.

У підрозділі **3.4.Чен Ціганг: «Я – китайське дерево, пересажене на французький ґрунт»** розглядається фортепіанна музика талановитого китайського композитора, який яскраво демонструє взаємодію китайських музичних традицій і світового музичного досвіду. Чен Ціганг – представник першого покоління китайських музикантів, які навчалися за кордоном після Культурної революції. Після навчання в Центральній консерваторії Пекіна, а потім - в Паризькій консерваторії у О. Мессіана, молодий музикант почав плідно розвивати композиторську діяльність, сміливо використовуючи західні і східні музичні традиції, композиційні прийоми ХХ століття. Під час навчання в Парижі, Чен Ціганг прийняв рішення залишитися жити у Франції, адже його авторитет як музиканта помітно виріс.

Творчість Чен Ціганга охоплює численні музичні жанри ХХ століття, відрізняється сміливим поєднанням стилістичних напрямків музичного мистецтва, яскравим новаторством. Його фортепіанні твори «Моменти з Пекінської опери» та Концерт «Ер Хуанг» для фортепіано з оркестром засновані на фрагментах музики пекінської опери - виду східного музичного мистецтва, що є культурно-мистецьким феноменом світового значення. Пекінська опера стала для Чен Ціганга виключною знахідкою, яка дозволила визначити індивідуальність його композиторського письма, а також обґрунтувати ціннісний зміст китайської культури та її ролі в

сучасному глобалізованому мистецтві.

«Моменти з пекінської опери» – одночастний твір для сольного фортепіано, написаний в Парижі спеціально для конкурсу композиторів, заснованого О. Мессіаном. Серед новаторських технічних і звукових прийомів необхідно відзначити використання серійної техніки, основою якої є музичний матеріал пекінської опери, поєднання найскладніших ритмів, кластерних співзвуч з елементами пентатонного ладу і відбиття прийомів гри на китайських інструментах. Композитор знаходить деяку спорідненість і узгодженість між китайською пентатонікою і різними музичними побудовами європейської сучасності, такими як політональність, додекафонія, хроматизм, алеаторика. У даному творі також помітні риси, властиві творчості видатних французьких композиторів: одночасне використання крайнього верхнього і крайнього нижнього регістрів фортепіано, багатство фактурних і тембрових перетворень початкового тематизму, вертикальна і горизонтальна заповненість фактури, особливий акордовий склад - «грона акордів» (Мессіан); диференціація фактури найчастіше відображена в багатошаровій графіці, зустрічаються паралелізми і церковне звучання (Дебюссі, Равель).

Концерт «Ер Хуанг» для фортепіано з оркестром відбиває характерні риси пекінської опери – синтез пісні, танцю і драматичного спектаклю. Твір побудований у формі варіацій, темою яких є мелодія відомої ліричної арії «Ер Хуанг юан бан», що виражає задумливість, смуток, важкі зітхання і печаль. Як в пекінській опері, так і в Концерті, ритм є основною організуючою ланкою в динаміці музичного розвитку. Композитор майстерно втілює особливості національного китайського театру не тільки в партії оркестру, вводячи туди китайські ударні і струнні інструменти, а й відбиває дані особливості у фактурній своєрідності фортепіанної партії, яка побудована на характерних дводольних (хоча розмір 4 / 4) інтонаціях *бань янь*, що наслідують гру на ударних інструментах. Потужні акорди, широкий діапазон, наявність декількох пластів імітують удари дзвонів, за допомогою певних ритмоінтонаційних рішень передають на фортепіано дзвінки, величні удари великого гонгу *да ло*, а потім – удари маленького гонга *сяо ло*. У Концерті також яскраво відчувається прагнення композитора вийти за межі суто національних витоків на глобальний рівень.

Підрозділ 3.5. «Чен І: на шляху до створення "глобальної" музики» розглядає шляхи інтеграційних процесів у творчості відомої в усьому світі китайської жінки – композитора. Виїхавши в 1980-х роках в США і знаходячись далеко від батьківщини, Чен І постійно відчуває прагнення глибокого пізнання рідної національної специфіки. Композитор знайшла власний оригінальний спосіб зв'язку з культурними джерелами Китаю. Своє натхнення вона шукає в китайській філософії, релігії, звуковій аурі традиційних національних інструментів. Збагачення звукової палітри і виразових можливостей фортепіано відбувається також завдяки зверненню до образної сфери китайського театрального мистецтва.

Основою п'єс «*Ю Дяо*» і «*Дуо І*», створених в роки навчання в Пекінській консерваторії, є пентатоніка; в них використовується фольклорний матеріал

національної меншини Донг і хенанської опери. Автор успішного об'єднує елементів китайську народну музику з серійною і поліфонічною технікою. У п'єсах присутні складні ритми, терпкі дисонуючі співзвуччя, робиться акцент на природність і свободу музичного вираження, який є основою естетики даосизму, гнучке використання ритмічної і мелодійної формули *бань цянь ти*. У «Ю Дяо» Чен І також інтегрувала особливості китайського народного співу двома хорами і західні прийоми поліфонічного письма.

В американський період творчості пошук нових засобів виразності спонукав Чен І відмовитися від використання пентатоніки в п'єсі "Загадка". В її основі – китайська дитяча пісенька-загадка «Цай Дяо» провінції Юньнань. Авторка вважає цю роботу експериментом, в якому синтезовані прийоми гри на китайських інструментах і національна речитативно-оповідна манера *жінг ю* з дванадцятитонову технікою письма. Використання атональності, ясність артикуляції, точність метра і ударне трактування інструменту свідчать про вплив Б.Бартока та І. Стравінського. «Маленький пекінський гонг» став наслідком послідовного застосування композитором ідеї інтеграції китайської естетики під впливом Шонберга, Стравінського та її вчителя Чоу Вен Чанга. Твір, спрямований на пошук нового звучання китайських інструментів на фортепіано, несе естетичні ідеї лаконізму, алегоричності і має лінійний рух у фактурі. "Маленький пекінський гонг" демонструє еволюцію поглядів Чен І: від заснованого на китайській традиційній музиці до сучасного авангардистського стилю. П'єса «Ба Бан» була написана для «Книги тисячоліття» і виконана автором в Карнегі-Холі. З точки зору музичної мови «Ба Бан» є вичерпно повною ілюстрацією еволюціонування фортепіанного стилю китаянки Чен І, яка стала американським композитором. З одного боку, цей твір відбиває вищі принципи китайської філософії, естетики та каліграфії. З іншого боку, характерною рисою стилю композитора стало стильове розмаїття, що спирається на різноманітні форми синтезу стильових взаємодій. Серед стильових впливів на творчість Чен І назвемо А. Шенберга, Б. Бартока, І. Стравінського, Чоу Вен Чанга та ін. В «Ба Бан» композитор об'єднує в музиці принципи китайської філософії, естетики і китайську каліграфію з дванадцятитонову технікою композиції. В основу п'єси покладено структурний принцип «Ба Бан» (вісім часток), створений на основі набору з восьми триграм *І-Цзин* – вісім разів по вісім. Чен І також постійно використовує контрасти двох елементів (відповідно з принципами філософії *ян-інь*): гучне звучання протиставляється тихому, похмурий низький звук протиставляється високому, блискучому звуку. Композитор використовує контрасти фактури, тембру, темпу і динаміки, щоб показати очікувані або непередбачувані зміни природи і думки.

Фортепіанна музика Чен І за невеликий час значно змінився. Еволюцію творчого світогляду композитора можна охарактеризувати як рух від розвитку традиційної китайської національної музики до створення «інтернаціональної» «глобальної» музики.

У **Висновках** підводяться підсумки дослідження. Сучасне музикознавство приділяє активну увагу інтеграційним процесам в музичному мистецтві. Діалог

культур і різних видів мистецтва відіграє важливу роль у розвитку багатьох національних музичних композиторських шкіл. Основним показником наявності інтеграційних процесів у мистецтві є взаємодія «різнорідних, розрізнених раніше компонентів, їх якісне перевтілення; логіко-змістовна основа процесу, суть якого полягає у спрямованості на взаємозв'язок и об'єднання цих компонентів; структурна організація» (В. Редя). Подібні процеси на протязі більш ніж 100 років здійснюються в китайському музичному мистецтві. Особливо це стосується сфери національної фортепіанної творчості, бо фортепіано є чужорідним для Китаю інструментом і асоціюється із західноєвропейськими музичними традиціями. Визначальним фактором інтенсивності та плідності інтеграційних процесів в китайському фортепіанному мистецтві став інтегративний потенціал епохи ХХ століття, що дав можливість китайським музикантам освоїти досягнення світового фортепіанного мистецтва.

Багатогранність і багатовекторність китайського фортепіанного мистецтва свідчить про безперервний інтеграційний процес, що відбиває специфіку розвитку китайської фортепіанної творчості. Його рушійною силою став механізм інтеграційних взаємодій, який функціонував упродовж розглянутого часу з різним ступенем інтенсивності. Взаємодія сучасної китайської музики із традиціями західного мистецтва виглядає як складний і суперечливий процес інтеграції. Його еволюція у китайській фортепіанній музиці відбувалася в два етапи, подібно діалектичному закону «розвитку по спіралі». Особливо інтенсивним виявився другий етап інтеграції, а після здійснення політики реформ 1976 року в Китаї, під впливом Європи, Канади, Америки та Австралії в китайському фортепіанному мистецтві відбулися найбільш суттєві якісні зміни. Наприкінці ХХ століття інтенсивний взаємовплив і взаємопроникнення художньої творчості Заходу і Сходу в області фортепіанної музики стали реально існуючим фактором.

Сьогодні процес інтеграції у сфері китайської фортепіанної музики здійснюється на всіх рівнях музичних засобів: ладу, форми, жанру, стилю, техніки композиції, музичної мови, піаністичних засобів. Інтеграція національних традицій і музичного досвіду Європи, Канади, Америки та Австралії у фортепіанних творах здійснювалася як силами китайських композиторів, які проживають і працюють на батьківщині, так і тих, хто емігрував за кордон, і навіть народився в іншій країні. Фортепіанна творчість Ван Лісаня, Чу Ванхуа, Олексини Луї, Чен Цігаганга, Чен І, розглянутих у роботі, підтверджує втілення ідеї інтеграції національних музичних традицій і світового музичного досвіду. Піаністична специфіка проаналізованих фортепіанних творів визначається їх новаторським звучанням, різноманітністю фактурних засобів, використанням контрастів тембру, темпу і динаміки, що є наслідком застосування сучасних західних прийомів письма, які розвивають, ускладнюють і удосконалюють національний музичний матеріал.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Бай Е. Становление фортепианного стиля Чу Ванхуа : Ранние сочинения / Бай Е // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство : зб. наук пр. – Х.: ХДАДМ, 2011. — № 5 – С. 158 - 160.

2. Бай Е. Звуковой мир фортепианных сочинений Алексисы Луи / Бай Е // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство : зб. наук пр. – Х.: ХДАДМ, 2012. — № 5 – С. 105-109.
3. Бай Е. Фортепианное творчество Ван Лисаня в контексте мирового процесса глобализации / Бай Е // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики и практики освіти : зб.наук.пр. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І.П.Котляревського. – Харків, 2012. – Вип. 37. – С.498-505.
4. Бай Е. Фортепианное творчество Чен Циганг в контексте мирового процесса глобализации искусства // Проблемы современности: искусство, культура, педагогика: зб. наук. пр. / Луганська держ. академія культури і мистецтв. — Луганськ, 2013. — Вип. 26. - С. 5-15.
5. Бай Е. Фортепианное творчество Чен И в контексте мирового процесса глобализации искусства / Бай Е // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики и практики освіти : зб.наук.пр. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І.П.Котляревського. – Харків, 2013. – Вип. 39. – С. 171-180.
6. 白夜.中国钢琴艺术的发展以及它对世界音乐文化的影响/白夜/北方音乐 .哈尔滨, 2013年. – 第241期. – 35-36页.
(Бай Е. К проблеме интеграции китайского фортепианного искусства в мировое музыкальное пространство / Бай Е // Северная Музыка : сб. науч. тр. — Харбин, 2013. — Вып. 241. — С. 35-36. — ISSN1002-767X. – 0,5 п.л.)
7. 白夜.孔子哲学思想对中国钢琴发展的影响/白夜/北方音乐 .哈尔滨, 2013年. – 第244期. – 36-37页.
(Бай Е. Влияние философии Конфуция на китайскую фортепианную музыку / Бай Е // Северная Музыка : сб. науч. тр. — Харбин, 2013. — Вып. 244. — ISSN1002-767X. – С. 36-37. 0,5 п.л.)

АНОТАЦІЇ

Бай Є. Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Харківський національний університет мистецтв ім. І.П.Котляревського. – Харків, 2014.

Дисертація присвячена вивченню різних світових впливів на сучасне китайське фортепіанне мистецтво. Китайська музична культура має багатовікову історію, за час свого існування вона не раз зазнавала різних іноземних впливів. Однак здебільшого це були запозичення з близьких за типом і менталітетом культур – монгольської, корейської, в'єтнамської, уйгурської, узбецької та ін. Тільки в ХХ столітті Китай, як і багато інших традиційних культур Сходу, зіткнувся з проблемою освоєння принципово іншої системи музичного мислення – європейської. Без цього входження професійної музики Китаю в світовий культурний простір було б

неможливим. В даний час інтеграція китайського музичного мистецтва в світовий музичний простір, як композиторської творчості, так і виконавства, набуває глобального значення. В якості ключових фігур дослідження обрані п'ять композиторів китайського походження, які знаходяться в різній мірі віддалення від Китаю: Ван Лісан все життя провів на батьківщині в Китаї, Чу Ванхуа у віці 42-х років емігрував до Австралії, Олексина Луї – китаянка, яка народилася в Канаді, Чен Ціганг - відомий композитор Франції, Чен І отримала всесвітнє визнання в США.

Ключові слова: китайська фортепіанна музика, інтеграційні процеси, іноземний вплив, світове музичне мистецтво, китайські композитори, пентатоніка, діалог культур.

Бай Е. Китайская фортепианная музыка в контексте интеграционных процессов мирового музыкального искусства. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Харьковский национальный университет искусств им. И.П.Котляревского. – Харьков, 2014.

Диссертация посвящена изучению различных мировых влияний на современное китайское фортепианное искусство. Китайская музыкальная культура имеет многовековую историю, за время своего существования она не раз испытывала различные иностранные влияния. Однако, это были в основном заимствования из близких по типу и менталитету культур — монгольской, корейской, вьетнамской, уйгурской, узбекской и др. Только в XX веке Китай, как и многие другие традиционные культуры Востока, столкнулся с проблемой освоения принципиально иной системы музыкального мышления — европейской. Без этого вхождение профессиональной музыки Китая в мировое культурное пространство было бы невозможным. В настоящее время интеграция китайского музыкального искусства, как композиторского творчества, так и исполнительства, в мировое музыкальное пространство приобретает глобальное значение. За последние десятилетия китайская фортепианная музыка неоднократно представлялась на международных конкурсах, фестивалях, конгрессах, научных конференциях, а также во многих учебных заведениях мира.

На нынешнем этапе диалог китайской и интернациональной западной музыкальных традиций приобретает характер встречного движения. С одной стороны, наблюдается переориентирование китайских композиторов на западные, особенно американские, культурные ценности, с другой — их творчество становится достоянием тех стран, в которых они создают свои произведения, вследствие чего их опыт начинает осваиваться местными музыкантами.

В условиях интеграционного мирового процесса в разных областях музыкального творчества особенно остро встает вопрос о сохранении национальной самоидентификации современного китайского музыкального творчества, взаимодействии «своего – чужого». Этот вопрос решается на путях художественных находок, демократизации искусства, раскрытия духовных и жизненных проблем

китайского общества, но главное – отказа от слепого копирования иноземных образцов фортепианного искусства.

В начале 1980-х годов, после десятилетий ограничений, которые запрещали людям покидать страну, правительство, наконец, предоставило китайцам возможность учиться и работать за границей. С тех пор в США и Европу выехала учиться и работать большая группа китайских музыкантов. Сегодня они признаны всеми как исполнители и композиторы мирового уровня. Благодаря им современная китайская музыка получила всеобщее признание во всем мире и право исполняться на мировых сценах. Так, например, успешно работают в США Чжоу Лонг, Чен И, Брайт Шенг, Лей Лянг и др., в Канаде – Хуан Ан-Луи, Алексина Луи, в Австралии – Чу Ванхуа.

В качестве ключевых фигур исследования выбраны пять композиторов китайского происхождения, находящихся в разной степени удаленности от Китая: Ван Лисан всю жизнь провел на родине в Китае, Чу Ванхуа в возрасте 42-х лет эмигрировал в Австралию, Алексина Луи – китайка, родившаяся в Канаде, Чен Циганг – известный композитор Франции, Чен И получила всемирное признание в США. Изучение взаимопроникновения в их фортепианных сочинениях национальных музыкальных традиций и музыкального опыта Европы, Канады, Америки и Австралии призвано ответить на вопрос, каким образом современное китайское фортепианное искусство сочетает опору на ключевые национальные традиции и стремление авторов преодолеть присущую ему культурную локализацию посредством перехода на глобальный уровень художественного мышления.

Ключевые слова: интеграционные процессы, мировое музыкальное искусство, китайская фортепианная музыка, китайские композиторы, пентатоника, диалог культур.

Bai Ye. Chinese piano music in the context of integration processes of world music art – Manuscript.

Dissertation for the degree of Candidate of Arts, specialty 17.00.03 – Musical Art. – Kharkiv National University of Arts. I. Kotliarevsky. – Kharkov, 2014.

Thesis is devoted to the study of various world influences on contemporary Chinese art of piano. Chinese musical culture has a long history, during its existence, it is not just experienced various foreign influences. However, it was basically borrowing from relatives by type mentality and cultures – Mongolian, Korean, Vietnamese, Uighur, Uzbek and others only in the XX century China, like many other traditional cultures of the East, faced with the problem of development of fundamentally new system of musical thinking - European. Without this entry professional music of China in the global cultural space would be impossible. Currently, integration of the Chinese art of music as the composer of creativity and performance, the world music space becomes global significance. As key figures in the study selected five composers of Chinese origin, are in varying degree of removal from China: Wang Lisan spent his whole life in his native China, Chu Wanghua aged 42 years emigrated to Australia, Alexina Louie – Chinese born in Canada, Chen

Tsigang – a famous composer in France, Chen Yi received international recognition in the United States.

Keywords: Chinese piano music, integration processes, foreign influence, international music, Chinese composers, pentatonic, dialogue of cultures.