

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

КАФЕДРА СПЕЦІАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО
КАФЕДРА ІНТЕРПРЕТОЛОГІЇ І АНАЛІЗУ МУЗИКИ

**НЕОФОЛЬКЛОРНИЙ НАПРЯМ
У КИТАЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ**

Магістерська робота

Сюй Цзиці

Науковий керівник

кандидат мистецтвознавства, професор

Чернявська М. С.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело

Сюй Цзиці

Харків – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ НЕОФОЛЬКЛОРИЗМУ У КИТАЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ.....	8
1.1. Неофольклорний напрям в музичній культурі.....	8
1.2. Періодизація китайського фортепіанного мистецтва.....	12
Висновки до Розділу 1.....	15
РОЗДІЛ 2. НАПРЯМИ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ – початку ХХІ століття	17
2.1. Класичний напрям.....	17
2.2. Романтична традиція.....	19
2.3. Імпресіоністичний напрям.....	21
2.4. Авангардний напрям.....	23
2.5. Поставангардні тенденції.....	26
Висновки до Розділу 2.....	28
РОЗДІЛ 3. НЕОФОЛЬКЛОРНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ..	30
3.1. Застосування найдавніших комплексів метроритмічної організації матеріалу в фортепіанних творах Чен І.....	30
3.2. Звернення до архаїчних витоків китайської культури в фортепіанних п'єсах Чжоу Луна.....	39
Висновки до Розділу 3.....	42
ВИСНОВКИ.....	45
СПИСОК ВСКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	52

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Питання взаємовідносин народної та професійної творчості завжди було і залишається одним із найважливіших. Воно тісно пов'язаний з проблемами народності мистецтва, національного та міжнародного, традицій та новаторства. ХХ століття залишило історії величезну художню спадщину зі складних, багатозначних за своєю суттю явищ. Сучасне мистецтвознавство осмислює значення кожного феномена з позиції історичної перспективи та визначає їх місце у типологічній структурі форм художньої свідомості.

Однією з найвпливовіших традицій ХХ століття фахівці називають неофольклоризм, визначаючи його як один із загальностильових напрямів цієї епохи. Період другої половини ХХ – початку ХХІ століть у музичному мистецтві не представляє єдиного історичного музичного стилю, як було у попередні епохи. Навпаки, різноманітність авторських стильових парадигм дає підстави говорити про існуючий «складний стилістичний конгломерат композиторської творчості» [24, с.3].

Прагнення стилістичної універсальності представляється однією з найважливіших стильових сторін мистецтва обраного періоду загалом. Стильове ускладнення музичної культури супроводжує вираження накопиченого нею смислового досвіду. Воно змушує підходити до культури як особливого роду цілісного художньо-естетичного феномена. Тому для сучасної науки визначення та аналіз стильових музичних напрямів другої половини ХХ-ХХІ століть є актуальним.

Неофольклоризм як художній напрямок виявив себе досить яскраво й у фортепіанній музиці Китаю, на яку вплинули різні національні композиторські школи. *Актуальність* даної роботи визначається відсутністю у Китаї спеціального дослідження, що розглядає яскраві прояви неофольклоризму в фортепіанних творах китайських композиторів.

Фортепіанні твори китайських композиторів у тих неофольклоризму демонструють складність і неоднозначність цього феномена. Більш пильний розгляд у діалогічному плані «композитор-фольклор» дозволить виявити його особливості в різних аспектах взаємодії індивідуально-авторської та фольклорної систем художнього мислення і, таким чином, розширити уявлення про поняття, що традиційно використовуються, по-новому підійти до багатолікості даного явища.

Метою даного дослідження став розгляд специфіки неофольклоризму як художнього спрямування китайської фортепіанної музики завдяки виявленню найбільш його основних принципів, характерних варіантів відтворення в фортепіанних творах китайських композиторів.

Поставлена мета передбачає вирішення наступних **завдань**:

- проаналізувати існуючі в музикознавчій літературі періодизації китайського фортепіанного мистецтва з метою визначення найбільш доцільних підходів до диференціації етапів в його розвитку;
- виявити основні стильові напрями в фортепіанній музиці Китаю;
- визначити особливості втілення неофольклорних, авангардних і поставангардних тенденцій на національному ґрунті;
- увести в науковий обіг нові фортепіанні опуси китайських композиторів межі XX – XXI століть
- розглянути музикознавчі трактування поняття «неофольклоризм», уточнити та прояснити його етимологію;
- обґрунтувати концептуальні визначення неофольклоризму як типу музичного мислення, застосовуючи сучасні філософсько-естетичні, психологічні, музично-теоретичні підходи до дослідження;
- визначити основоположні принципи неофольклорного мислення та характерні варіанти їх відтворення у фортепіанній творчості китайських композиторів;
- з'ясувати значення неофольклоризму у контексті еволюції фортепіанного мистецтва Китаю;

- виявити з урахуванням аналізу низки фортепіанних творів національні особливості неофольклоризму у Китаї;
- визначити в аналізованих творах комплекс виконавських завдань, обумовлених впливом імпресіонізму: особливості звуковидобування, артикуляції, педалізації, аплікатури, динаміки, віртуозно-технічних труднощів.

Об'єктом дослідження є неофольклоризм як художній напрямок у музичному мистецтві.

Предмет дослідження – процес формування неофольклорного напряму в китайській фортепіанній музиці.

Матеріал дослідження – фортепіанні твори Цюань Цзіхао, Ван Цзяньчжуна, Чен І, Чжан Чжао, Чжоу Луна та ін.

Методологія дослідження ґрунтується на сукупності наукових підходів, необхідних для розкриття проблематики роботи. За основу методики взято комплексний підхід, що поєднує принцип музично-теоретичного, музично-історичного і виконавської аналізу. Досягнення поставленої в дисертації дослідницької мети, вирішення сформульованих завдань зажадали системного музикознавчого підходу до вивчення обраного музичного матеріалу, що, у свою чергу, зумовило використання таких методів:

- стильового – дозволяє виявити композиторське трактування фортепіанних творів в контексті стилю;
- історичного – сприяє вибудовуванню історичних зв'язків і спадкоємності різних ланок китайського музичного мистецтва;
- етно-регіонального – дозволяє з'ясувати специфіку відтворення національного звукового ідеалу у виконавській практиці;
- інтерпретаційного – зосереджує увагу на проблемах адекватного відтворення композиторського тексту і національного звукового ідеалу у виконавській практиці;
- інтонаційного – для визначення способів актуалізації конкретного музичного твору.

Обґрунтування методологічної бази роботи вимагало вивчення різноманітних джерел, у тому числі досліджень у галузі теорії китайської національної культури, в якій закладено основи музичного професіоналізму, фортепіанного мистецтва, праць з фольклористики, досліджень із загальних питань історії, етнографії, традиційної та професійної музики Китаю.

Теоретичною базою роботи стали дослідження, присвячені:

- визначенню та трактуванню поняття «неофольклоризм», основоположних принципів неофольклорного мислення (О.Дерев'янченко, С.Садовенко, А.Гончаров, Т. Goryacheva Н.Чабаненко, Peihong Yang, N. Djalilova, S. Gibbs);
- історії китайського музичного мистецтва (Лі Хуанчі, Ван Гуанзін, Ліан Маочунь, Вей Синь);
- процесу становлення і розвитку національного фортепіанного мистецтва (Бянг Менг, Ян Хунбін, Цзюй Ціхонь, Ши Інчжао, Ван Юйхе);
- дослідження, спрямовані на досягнення національного в китайській фортепіанній музиці (Чжоу Чжан, Ши Інчжао);
- роботи, присвячені вивченню проблеми «композиторська творчість і фольклор» (Цзяо Цзяньчжун);
- дослідження музикознавців різних країн, що розкривають типи та механізми інтеграційних процесів у музичному мистецтві (І. Юджін, Дж. Лем, Ван Фей, Ван Хань, Бай Е, Ду Яашію, Лі Шіюань та ін.)

У виконавському аналізі дослідження спиралося на методологічні принципи піаністичної школи, викладені в працях Т.Веркіної, В.Москаленка, Н.Кашкадамової, О.Фекете та ін.

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає у визначенні неофольклоризму у фортепіанній музиці як самобутнього національного та художнього напрямку у культурі Китаю. У роботі *вперше*:

- використано загальнотеоретичну методологічну концепцію моделювання для визначення поняття «неофольклоризм» по відношенню до китайської фортепіанної музики;

- узагальнено типологічні риси неофольклорного мислення та варіанти їх відтворення у фортепіанних творах китайських композиторів;
- систематизовано погляди щодо принципів художнього методу та стильової основи неофольклорних фортепіанних творів китайських авторів;
- визначається роль неофольклоризму в оновленні стилю в китайській фортепіанній музиці ХХ століття.

Набуло подальшого розвитку:

- питання, пов'язані з вивченням основних стильових напрямів в фортепіанній музиці Китаю.

Практичне значення даної роботи може сприяти поглибленню аналітичної методики в вузівських курсах аналізу музичних творів, історії зарубіжної музики, всесвітньої музичної культури, історії та теорії фортепіанного виконавства, методики і педагогіки. Загальні положення, що стосуються виконавських завдань, можуть бути використані в практичній роботі в класі спеціального фортепіано. Робота повинна привернути увагу до цікавого явища музичної культури сучасної епохи.

Структура дослідження. Робота складається з Вступу, трьох Розділів з короткими Висновками, загальних Висновків і Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 58 сторінок: основний текст – 51 сторінка, список використаних джерел – 77 найменувань.

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

НЕОФОЛЬКЛОРИЗМУ У КИТАЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ

1.1. Неофольклорний напрям в музичній культурі

Неофольклоризм (від грецьк. новий і фольклор) — течія в європейській музиці ХХ століття, у якій відновлення засобів музичного письма органічно пов'язане з опорою на фольклор. Неофольклоризм розвився в рамках загальної тенденції до відмови від романтичної суб'єктивності у першій третині ХХ століття і теоретично був пояснений у статтях і виступах М де Фальї та Б. Бартока.

На сьогоднішній день розробка проблеми фольклорно-композиторських зв'язків досягла такого рівня, що виникає необхідність його вивчення вже не «вшир», а «вглиб», тобто у вузьких областях і, особливо, в тих, де взаємозв'язки народного та професійного не лежать на поверхні.

ХХ століття залишило історії величезну художню спадщину зі складних, багатозначних за своєю суттю явищ. Сучасне мистецтвознавство осмислює значення кожного феномена з позиції історичної перспективи та визначає їх місце у типологічній структурі форм художньої свідомості.

Термін «неофольклоризм» уперше з'явився у 1920-1930-х роках у працях західноєвропейського музикознавця А. Марина та Л. Християнсена. Неофольклоризм як специфічний напрям у пошуках нових шляхів розвитку європейської музики виник ще на початку ХХ ст. насамперед у творчості Леоша Яначека, Бели Бартока та Ігоря Стравінського, але він не був включений до течій європейської музики того часу аж до 1950-х років. У той час сам термін неофольклоризм набув поширення за рахунок раніше вживаного терміну фольклоризм, який сьогодні розуміється в більш широкому сенсі, тобто в сенсі існування та трансформації традиційної народної культури

в некорінних умовах. Вперше його вжив (у німецькому варіанті «der neue Folklorismus») Г. Г. Штукеншмідт у 1951 р.

Період другої половини ХХ – початку ХХІ століть у музичному мистецтві не представляє єдиного історичного музичного стилю, як було у попередні епохи. Навпаки, різноманітність авторських стильових парадигм дає підстави говорити про існуючий «складний стилістичний конгломерат композиторської творчості». Прагнення стилістичної універсальності представляється однією з найважливіших стильових сторін мистецтва обраного періоду загалом. Стильове ускладнення музичної культури супроводжує вираження накопиченого нею смислового досвіду. Воно змушує підходити до культури як особливого роду цілісного художньо-естетичного феномена

Найяскравішими представниками неофольклоризму вважаються Б. Барток та І. Стравінський. Для музики неофольклоризму характерна концентрація тих або інших особливостей фольклору, наприклад нерегулярний метр («Байка» Стравінського), «згущення» ладоінтонаційних особливостей фольклору тих народів, музичне мислення яких відрізняється від класичної європейської традиції (наприклад «15 угорських танців», «2 румунських танці», арабський фольклор у 3-й частини фортепіанної сюїти ор. 14 Бартока). Ряду творів властиві активність, енергійність ритміки («Allegro barbaro» Бартока, 1911; «Весна священна» І.Стравінського, 1913), перетворення властивих фольклору принципів формоутворення. У музичних творах цього напрямку, крім відтворення зовнішньої барвистості народного життя («Провансальська сюїта» Мійо), одержують узагальнене втілення національний характер («7 іспанських пісень» Де Фальбі), мова, мислення («Весіллячко» Стравінського, «Енуфа» Яначека) та етика («Угорський псалом» З. Кодая).

В Україні науковий розвиток це явище отримало в дослідженнях О.Дерев'янченко, С.Садовенко, А.Гончарова, Н.Чабаненко та ін. У дисертації О.Дерев'янченко «Неофольклоризм у музичному мистецтві: динаміка

розвиток у першій половині ХХ століття» [8] даний художній напрям отримав наступне визначення: «Це – тип музичного мислення, сутністю якого є відтворення (моделювання) засобами професійно-академічної творчості „генетичного” типу інтонації-одиниці, властивої фольклорному мисленню» [8, с.5].

Виникнення неофольклоризму було зумовлене попередніми етапами розвитку композиторської творчості із фольклором. Це творчий напрямок, який отримав у європейському музикознавстві визначення «фольклористика» більшою мірою пов'язане з «академізмом» (орієнтацією на найближчих попередників): установок демократичності, народності, доступності музичної мови. Новий погляд на проблему взаємини народної та композиторської сформувався під безпосереднім впливом досягнень європейської музичної фольклористики: застосування фонографа; відкриття раніше невідомих пластів пісенної культури (Б. Барток, З. Кодаї, А. Листопадов, М. де Фалья, К. Шимановський). Композиторські пошуки в галузі неофольклоризму в другій половині ХХ століття були обумовлені новими способами моделювання музичного часу-простору в галузі метроритму, звуковисотності, структури співу, увагою до мовної сторони інтонування тощо.

Неофольклоризм як композиторську течію в європейській музиці ХХ століття, що характеризується різноманітними способами надихання музичним фольклором, що являло собою одну з можливостей подолання кризи, спричиненої вичерпанням традиційних неоромантичних композиторських процедур. Порівняно з багатьма іншими течіями фольклорне спрямування не втратило своєї художньої актуальності й до сьогодні. Неофольклоризм існує не тільки в «чистому» вигляді, але на пізніх етапах свого розвитку мав місце синкретизм з іншими композиційними течіями, особливо з неокласицизмом, з принципами додекафонії та серіалізму, з мікроінтервалами тощо.

Порівняно з впливом народної музики на творчість композиторів-романтиків, неофольклоризм має деякі відмінні риси. На перший погляд

впадає в око те, що композитори цього напрямку здебільшого були професійно освічені в галузі фольклору, самі збирали народні пісні й танці, присвячували їм теоретичні дослідження (Яначек, Барток, Кодалі та ін.).

На відміну від композиторів-романтиків, для яких впливи народної музики були одним із головних напрямів натхнення у формуванні національних музичних шкіл, ці автори не розуміють фольклорні стимули як ознаки національної культури. Вони поширюють свій інтерес на музику інших, часто географічно віддалених народів. Особливо характерним є інтерес до фольклору східноєвропейських країн, не лише східнослов'янських, а й угорських та румунських, пізніше важливим натхненням стає неєвропейський фольклор, зокрема первісне мистецтво народів Африки та Південної Америки.

Для європейської музики, яка протягом трьох століть була закріплена в мажорно-мінорній тональній системі, були відкриті (у багатьох випадках знову відкриті) інші можливості тональної організації, а саме в різних варіантах фольклорної модальності, пентатоніки та цілнотонального ряду. Іншою важливою характерною рисою є нові підходи до метрико-ритмічного оформлення музичних творів. Виразальні засоби з області часової організації музики нерідко стають головним і найпомітнішим носієм музичного змісту твору (наприклад, «Весна священна» Стравінського). З одного боку, захоплююча пульсація зі змінною розставкою акцентів, нерегулярними ритмічними поділами в тактах, з іншого боку, речитативні ритми, що суперечать традиційним звичаям європейської нотної системи. Для музики, яка базується на дуже складних ритмічних структурах, характерне значне переважання гомофонічних фактур, що, звісно, не виключає побудови складної поліфонічної партитури, як це характерно для фольклорної творчості В. Новака.

Натхнення від народних музикантів, народних музичних інструментів і нетрадиційних способів управління ними також привносить нову якість звуку в музику. Початкову сферу натхнення Яначек відкрив у вивченні інтонації народних мовленнєвих виразів, з чого виникла його мелодична теорія, яка

своєрідним чином відбилася головним чином на побудові ритмомелодичної лінії вокальних виразів у його операх [53].

На відміну від музики ХІХ ст., усі зазначені характерні риси неофольклоризму реалізуються не у формі прямого цитування фольклорного матеріалу чи його наслідування, а у вищій формі авторської стилізації, яка може мати певною мірою індивідуальна форма для кожного композитора. Вершиною етапу чистого неофольклоризму М. Шнієрер формулює «використання метроритмічних структур, прихованої гармонії, модальності, мелодій та інших ідіом, виділених шляхом узагальнення й абстрагування фольклорних ознак» [57, с.22.].

Варто залишається згадати деяких найважливіших композиторів розглянутого композиторського напрямку. Окрім багатьох згаданих «батьків-засновників» Яначека, Бартока, Кодалі та Стравінського, в європейській музиці це Карл Орф, Георг Енеску, Кароль Шимановський, Даріус Мійо, Олів'є Мессіан, а з чеських композиторів можна назвати Вітєслава Новака, Ярослава Кржичка, Богуслав Мартіну, Алоїз Хаб, Еміль Франтішек Буріан, нещодавно також Ян Рихлік, Мілослав Іштван, Арношт Парш, Петр Ебен, Милослав Кабелач, Клемент Славіцький, Зденек Шестак, Ктірад Когоутек, Зденек Лукаш, Отмар Маха, Їржі Лабурду та багато інших .

1.2. Періодизація китайського фортепіанного мистецтва

В даний час фортепіанна творчість сучасних китайських композиторів все більше привертає до себе увагу світової громадськості, що неминуче активізує і дослідницьку думку. Це свідчить про необхідність глибокого осмислення різноманітних явищ даної області, висуває ряд наукових проблем: співвідношення періодизації фортепіанного мистецтва Китаю зі стильовими тенденціями у творчості китайських композиторів ХХ – початку ХХІ століть, виявлення стильових напрямків на різних етапах його розвитку.

Час створення першої китайської фортепіанної композиції відноситься до 1915 року, але повномасштабні дослідження розвитку цієї галузі музики в Китаї почалися лише в 1990-ті рр. Вони представлені роботами на китайській мові Лі Хуаньчжі, Чжана Міна, Вана Чанкуя, Яна Хунбіна, Чжана Хуея, Гу Юе, Гао І, Дай Байшена, російською - кандидатські дисертації Бянь Мен, Чи Нена, Ван Іна, У На, Цюй Ва та ін. Всі вони торкаються різних сторін розвитку фортепіанного мистецтва: одні зосереджені на вивченні окремих етапів його становлення, інші - на представленні великих фігур національних музикантів або аналітичному огляді їх творів.

Питання періодизації фортепіанного мистецтва Китаю вперше були поставлені лише в 1994 році в дисертації Бянь Мена. До цього часу в роботах на китайській мові дана проблема не озвучувалася. Періодизація Бян Мен [70] представлена шістьма етапами:

- 1) «Витоки і зародження»;
- 2) Створення перших державних музичних установ по європейській системі (1919-1937);
- 3) Військові роки (1937-1949);
- 4) У Китайській Народній Республіці (1949-1966);
- 5) Період "Культурної революції" (1966-1976);
- 6) Нові шляхи (з 1976 р) .

Явну близькість з роботою Бянь Мена виявляють періодизації в монографіях на китайській мові Лі Хуаньчжі «Сучасна китайська музика» [73] і Яна Хунбіна «Китайське фортепіанне музичне мистецтво» [77]:

- 1) «Зародження фортепіанної музики Китаю (до 1910-х років);
- 2) Пошуки "китайського стилю" (20-30-і роки ХХ століття);
- 3) Розвиток у воєнний час (1937-1949);
- 4) Період розквіту (1949-1966);
- 5) Період Культурної революції (1966-1976);
- 6) Всебічний розвиток фортепіанної музики Китаю (1976-1996 до теперішнього часу) - музичну освіту, творчість та ін.

Спільність представлених періодизацій в тому, що вони відштовхуються від найважливіших соціально-політичних подій китайської історії XX століття і виявляють співвіднесення різнопорядкових явищ: в певні часові періоди «вбудовуються» або стильові ознаки (Лі Хуаньчжі, Ян Хунбін), або характеристики певного етапу розвитку музичної освітньої системи (Бянь Мен). Логіка викладу подій в вищезазначених роботах також близька: розкриваються питання розвитку музичної освіти в Китаї і пропонуються огляди фортепіанної творчості китайських композиторів.

Таким чином, можна зробити висновок, що в китайській музикознавчій літературі існує фактично лише один підхід до періодизації китайського фортепіанного мистецтва. Він став зразком для пізніших досліджень китайських музикознавців 2000-х років: Чжана Міна, Вана Чанкуя, Чжана Хуея, Гу Юе, Гао І та ін.

У 1980-і роки стався глобальний міграційний відтік творчих сил з Китаю в США і ряд європейських країн. Це мало як позитивні, так і негативні сторони: з одного боку, світ отримав можливість познайомитися з творчістю китайських композиторів, багато хто з яких набули значної популярності (Чжоу Венчжун, Тан Дун, Чень І, Чень Сяоюн). Але з іншого боку – це покоління було втрачено для культури своєї країни.

Китайська музика, розвиваючись вже на Заході, була орієнтована на іншу категорію слухачів, для яких її національний колорит давав новизну сприйняття і сприймався як екзотика. Нерідко для композиторів-емігрантів звернення до атрибутів національного стилю було актом демонстрації спорідненості зі своєю культурою. Для композиторів, які працюють усередині країни (Ло Чжунжун, Цао Гуанпін, Чень Мінчжу, Чжао Сяошен, Яо Хенлі), навпаки, більшої актуальності набувало знайомство з художнім досвідом західноєвропейського мистецтва на різних етапах його розвитку. Нерідко він переймався в зв'язку з навчанням або роботою китайських фахівців за кордоном (Чжао Сяошен і Гао Пін - в США, Яо Хенлі - в Англії). Якщо в 1920-і роки орієнтирами для перших китайських композиторів були твори

романтичного стилю, то в наступну хвилю навчання за кордоном, в 1980-х, - зразки музичного авангарду. «Період відкритості» Китаю (з 1976 року) дав можливість китайським композиторам познайомитися з творчістю Б. Бартока, П. Хіндеміта, І. Стравінського, з музикою нововіденської школи, європейського і американського авангарду. Жвавий інтерес до нової для китайських композиторів музики висловився в активному використанні її технік і моделей (у творчості Ло Чжунжуна, Цао Гуанпіна, Чень Мінчжу, Лю Дуньнаня, Яо Хенлі), а включення «національного компонента» служило своєрідним способом їх індивідуалізації.

Висновки до Розділу 1

Аналіз існуючих періодизацій китайського фортепіанного мистецтва дає підстави переглянути загальноприйнятий підхід і запропонувати новий, який співвідноситься зі стильовими тенденціями у творчості китайських композиторів і має спільність з універсальною концепцією розвитку.

Періодизація включає три етапи:

- 1) з 1915 до 1950-х - етап запозичення досвіду інших культур;
- 2) 1950-і-1970-і - час прихованого впливу колишньої культури на подальшу;
- 3) 1980-і-2020 е - «поглинання» часом змісту і стилю минулої епохи.

При дослідженні фортепіанної творчості китайських композиторів потребують ретельного аналізу різні аспекти проблематики стилю. Серед найважливіших: проблема співвіднесення стильових явищ в європейській і китайській академічній музичних культурах; диференціація стильових напрямків в китайській музиці кінця ХХ-ХХІ століть, пов'язана з опорою їх представників на ті чи інші традиції або музично-естетичні концепції; правомірність узагальнення в роботі матеріалу творів китайських композиторів, які працювали всередині країни, і композиторів-емігрантів.

З'ясовано різні мотиви, які спонукають їх звернення до національних музичних традицій: для композиторів-емігрантів – це акт демонстрації належності до рідної культури та індивідуалізації творчості в умовах «чужого» художнього простору; для композиторів, які працювали всередині країни, – один із способів оновлення змісту і мовних засобів сучасної музики.

РОЗДІЛ 2

НАПРЯМИ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

2.1. Класичний напрям

Відома китайська піаністка та педагог Чжоу Гуанрен є також талановитим композитором. Ознайомимося з її «Варіаціями на тему Shan Bei», в основі яких лежить китайська народна пісня Шанпейської провінції San Shi Li Pu. У цьому циклі, що складається з теми та восьми варіацій, піаністка відобразила страждання китайського народу та його прагнення до свободи.

Варіації умовно можна поділити на чотири розділи. Перший розділ включає тему та перші дві варіації. Тема є протяжним наспівом. Ця лірична мелодія відбиває багато особливостей Шанпейського народного фольклору. У цій пісні йдеться про поневіряння людей у Шанпейській провінції.

Тема має розмір 3/8, що дуже притаманно китайській народної музики. Структура теми також відповідає старовинним народним китайським мелодіям - чотири пропозиції, які зазвичай використовувалися в Шанпейських народних співах. Музика повертає за старих часів. Мелодія виконується правою рукою у другій октаві. Її потрібно грати тихо та задушевно, точно виконуючи всі ритмічні нюанси. У кожній фразі ретельно виписано динаміку. Третя та четверта пропозиція теми є кульмінацією.

Перша варіація відбиває принцип суворих варіацій. Практично використовує ті ж гармонійні співзвуччя, музика дуже сумна, наче вона позбавлена надії на майбутнє. Розмір та мелодійна лінія зберігається, змінюється ритмічний малюнок супроводу, воно викладається шістнадцятими. Деякі каданси можна грати вільніше в агогічному відношенні.

У другій варіації тема викладається у лівій руці, імітуючи партію чоловічого голосу. У правій руці у верхньому голосі йде тема в

контрапунктичному поєднанні з основною мелодією. Акцентування останньої частки верхнього голосу у кожному такті імітує інтонацію стогін, жіночого плачу. Друга умовна частина поєднує третю, четверту та п'яту варіації. Тут змінюється характер. Музика набуває сильних і мужніх рис. У третій та четвертій варіації змінюються темп, динаміка, розмір, фактура, тональність. Піаністка розгортає справжнє військове видовище, підкреслюється рішучість та невтомна сила китайського народу.

Третя варіація демонструє напруження емоцій та показує драматичні колізії, боротьбу. Розмір змінився з 3/8 на 6/8, темп стає швидше, а характер рішучіший. Артикуляція змінюється на: Legato на Staccato.

Четверта варіація продовжує розвиток третьої, проте вона здається ще більш впевненою через пунктирний ритм, що з'явився. Наприкінці є уповільнення – перехід до п'ятої варіації.

П'ята варіація змінює розмір на 2/4. Змінюється інтонаційна структура мелодії, музика звучить на *ff*. Це кульмінація боротьби. Для того, щоб показати потрібне напруження, необхідно поступово гальмувати рух, поступово сповільнюючи і роблячи музику все більшою.

Третя частина включає шосту та сьому варіації. Вони написані у Соль-Мажорі. Це радість народу та життя після перемоги. Сьома варіація імітує звучання китайської бамбукової дудки, що грає мелодії Шанпейської народної музики. Шоста варіація написана у розмірі 2/4. Музика дуже світла, збудована на синкопованому ритмі. Сьома варіація зображує картину народного святкування. Вона збудована на віртуозних фігураціях шістнадцятих. Тема, що звучить у лівій руці, зображує звучання гонгу та барабанчиків. Фактура поступово ущільнюється, насичується дрібнішими нотами, готуючи пік музичного дійства.

Четверта частина – восьма варіація повертається у До-Мажор. Тема викладається у фактурному насиченні, оптимістичному настрої. Варіації завершуються апофеозом.

Таким чином, у «Варіаціях на тему Shan Bei» майстерно використано фольклорний матеріал, поєднаний із західноєвропейськими формами композиції. В результаті цього синтезу дана піаністична композиція розкрила історію народу – його страждань, боротьби, перемоги та тріумфу. Оригінальний задум твору чудово реалізувався в металі класичної манери варіацій та унікальній китайській музичній мові.

2.2. Романтична традиція

Мабуть немає більш відомого твору в китайській фортепіанній музиці, ніж фортепіанний концерт «Жовта ріка», який був створений групою китайських композиторів і піаністів, в яку входили Ін Чензон (Yin Chengzong), Лі Жонг (Liu Zhang), Чу Ванхуа (Chu Wanghua), Шень Ліхонг (Sheng Lihong), Ксу Фейксінг (Xu Feixing) та Ши Шуксенг (Shi Shuceng) – створили фортепіанний концерт основі на однойменній кантаті Сі Сін Хая. Після прем'єри автори обґрунтовано чекали на захоплену реакцію публіки. І це не дивно: адже робота була неймовірно важка, романтична, захоплююча, з напрочуд важкою сольною партією.

З офіційним закінченням Культурної Революції в 1976 році, фортепіанний концерт "Жовта Ріка", подібно до всіх робіт, прем'єри яких відбулися між роками 1966 і 1975 роками, був виключений з усіх китайських концертних програм. У ці роки концерт зберіг певну популярність за межами Китаю, а потім, наприкінці 80-х років, знову повернувся на батьківщину і посів чільне місце в китайській музичній культурі. Робота була перевидана у нових, "виконавчих" редакціях, дві з яких виконав Ши Шуксенг (Shi Shuxeng) та одну Ду Мінгксінг (Du Mingxin). Однак, жодна з них не може зрівнятися з виконавською редакцією Ін Чензонга (Yin Chengzong), визнаною найяскравішою версією концерту, яку представила група авторів. Він є першим і на сьогоднішній день найкращим виконавцем концерту «Жовта ріка». Уславлений китайський піаніст народився 1942 року у місті Се Мені. 1959

року у віці 17 років він став лауреатом Першої премії Міжнародного конкурсу піаністів у Відні, 1962 року отримав Другу премію на Міжнародному конкурсі піаністів ім. П.І.Чайковського у Москві. Крім широкої концертної діяльності, він багато часу присвячує фортепіанним перекладам симфонічних та оперних творів китайських композиторів.

Інь Чензона на батьківщині вважають представником романтичних традицій у піанізмі. Підтвердженням цьому стала його участь у колективній творчій роботі над фортепіанним концертом "Жовта ріка", що є продовженням романтичних традицій ХІХ століття (подібно до "Гексамерону"), і зовсім не характерно для сьогоденного західного мистецтва.

З романтизмом концерт пов'язують ідеї морального служіння мистецтва народу, ідеї освіти; суб'єктивно-ліричний зміст музики у третій частині, підвищений емоційний тонус вираження та перебільшення, "романтизування" позитивного; інтерес до демократичних джерел, програмність, спрямованість тематики та образності; вибір жанрів та трактування форми, підхід до проблем виразних засобів.

Як і однойменна кантата, концерт збагатив музичне мистецтво глибоко своєрідним втіленням образу природи, у разі великої річки Хуанхэ. Тонка спорідненість людини та природи викликають асоціації з високими духовними ідеалами. У формі, змісті, драматургії, методах тематичного розвитку концерту простежуються жанровість тем, посилення симфонічного початку, прагнення до злитості частин цілого. Різні прийоми віртуозного фігуративного викладу - динамічні, колористичні та мелодійні фігурації, - виконують відповідні функції у логіці розвитку музичного змісту.

Виконавський стиль концерту загалом перебуває у руслі романтичних традицій. Головним завданням інтерпретації є художнє переживання образно-емоційної ідеї твору на основі зазначеної автором програми та аналітично-асоціативної роботи виконавця у процесі пізнання музичного образу. Причому, на першому плані не детальне уточнення літературних чи мальовничих асоціацій у розподілі та зіставленні фарб багатой звукової палітри

(чому може дати основу програма та барвіста ошатність фактури), а безпосередність та глибина почуття, викликаного співпереживанням поетичної ідеї твору. Найважливішими моментами інтерпретації видаються художній такт, почуття міри, що визначаються самою музикою, і концепція на жанрових структурах, що постійно відчуваються, і мелодико-ритмічних закономірностях.

Ряд китайських піаністів підготували нові записи фортепіанного концерту "Жовта Річка". Серед них прославлений Ін Чензонг із Симфонічним оркестром чехословацького радіо під управлінням Адріана Ліпера (Adrian Leaper) та Xiang-dong Kong з Китайським філармонічним оркестром під управлінням Ма Ка Lok. Перший готував запис на студії Marco Polo, другий – на менш відомій "Stereophile Production". Вони були готові повернути оригінальну партитуру початкових текстів, щоби слухач дізнався, з чого все починалося.

2.3. Імпресіоністичний напрям

Прийоми фортепіанного звукопису, які часто використовуються європейськими композиторами для створення яскравих музичних образів, стали привабливими в художньому відношенні для багатьох китайських композиторів, що пишуть для фортепіано. Тому синтез далеких почав дав незвичайний чи несподіваний результат, і як нове явище, безумовно, збагатив музичні твори. Багато фортепіанних творів китайських композиторів містять програму, пов'язану з поетизацією піднесеного настрою. Вони чільне місце займає фарба, тембр, прагнення передати красу самого звуку, поезію його звучання [29].

Сутність мистецтва імпресіоністів полягає в найтоншій фіксації швидкоплинних вражень, в особливій манері відтворення світлового середовища за допомогою складної мозаїки чистих фарб, декоративних штрихів-втікачів. Головне в такій музиці — передача настроїв, що набувають

значення символів, фіксація ледь уловимих психологічних станів, викликаних спогляданням зовнішнього світу. Ці риси китайські композитори втілили у жанрі фортепіанної мініатюри та циклів мініатюр, що утворюють програмні сюїти. Ще одна риса даного художнього спрямування – типowo імпресіоністська програмність, що проголошує завуальовану образність, повну неясних натяків, здатну збуджувати фантазію.

Композитори Цзян Вень Е, Дін Шанде, Ван Лішань, Чжу Цяньєр, Чу Гонг Ю, Чен Пейксун, Ван Чжан Чжун, Хуан Хубей, Лі Інхай та ін. емоцій та явищ природи. В якості приклада наведемо фортепіанну сюїту Хуана Хубея "Малюнки з Башу", перейняту витонченим розумінням краси рідного пейзажу. У циклі представлено безліч різнохарактерних образів, пов'язаних із китайською провінцією Башу. У змісті п'єс втілені почуття, відчуття, настрої, враження людини, що сприймає прекрасне в природі та мистецтві.

Витонченістю, найтоншими пастельними фарбами написані перші дві п'єси циклу. "Ранкова пісня" малює ніжний образ природи, що прокидається. Динамічна палітра мініатюри дозволяє виконавцю обігравати яскравість п'єси, користуючись різними градаціями піано. Протиставлення найтонших динамічних і тембрових відтінків надає музиці особливу мальовничу барвистість.

«Відлуння з ущелини» також побудовано на зіставленні різних динамічних фарб. Для особливої виразності необхідно знайти потрібний тон в інтонації, а також відчуття дихання, яке підкреслює сутність музичного розвитку, яка полягає в безперервності та плинності мелодійних ліній через рельєфний вступ та пластичне завершення окремих поліфонічних голосів.

У п'єсі "Весна" цілісність, архітектонічна стрункність виконавчої гри - це якість, необхідні виконавцю, оскільки вони надають ясності фори, сприяють створенню точних та виразних інтонаційних образів.

2.4. Авангардний напрям

Китайські композитори протягом декількох десятиліть були ізольовані від світу, але в кінці ХХ століття деякі з них змогли виїхати за межі Китаю і цілком потрапили під вплив західних музичних ідей. Нові творчі методи захопили їх уяву і творчий розум, всі вони знаходили свій індивідуальний стиль і розширювали свій композиційний спектр. В останні роки швидко завойовують популярність і молодші китайські композитори Хуанг Руо, Ліанг Леї і Гао Пінг. Їх твори часто виконуються знаменитими оркестрами і всесвітньо відомими солістами в престижних концертних залах Європи, Азії, і Америки. Провідні звукозаписні компанії випускають диски з музикою цих авторів. Однак, стилістика фортепіанних творів китайських композиторів на сьогоднішній день недостатньо вивчена.

Обстановка в Китаї 1980-х років сприяла глобальним змінам в сферах культури і мистецтва. Починаючи з кінця 1978 го року, коли Ден Сяопін очолив уряд, в країні проводилася політика реформ і «відкритості» для західних впливів. Це дало потужний імпульс для економічного розвитку і в цілому благотворно вплинуло на всі галузі культури і мистецтва.

Після 1978 року в Китаї починається «друга хвиля» вестернізації мистецтва. З 1980-х років у творчості молодих китайських композиторів спостерігається орієнтація на естетику західного авангардного мистецтва. З цим пов'язано не тільки звернення до технік європейського авангарду (першої і, по більшій частині, другої хвилі), але і перегляд колишніх методів роботи з фольклором, характерних для «китайського стилю».

Виниклі глобальні зміни в культурі цього періоду діячі мистецтва пояснювали по-різному. Наприклад, композитор Чжао Сяошен вважав, що «кінець століття часто дає людям відчуття духовного гноблення, яке може викликати певне прагнення до зміни мислення» [75, с.12].

Причина раптового зростання в усіх галузях мистецтва Китаю може бути зрозуміла «ефектом пружини»: активний розвиток професійної майстерності

композиторів і виконавців з 1980-х років був обумовлений політикою стримування на попередньому етапі.

Якщо до цього часу в світовій культурі вже відбулися перша і друга хвиля авангарду, мистецтвознавцями вже сформулювалися особливості естетики постмодернізму, то в мистецтві КНР аналогічні процеси відбувалися із запізненням. Поява музичного авангарду відноситься до 1980-х років. Покоління китайських композиторів 1980-х років представлено іменами Тан Дуна, Чень І, Чжоу Луна, Цюй Сяосуна, Е Сяогана, Чень Цигана, Го Веньцзіня. Це переважно вихованці пекінської композиторської школи: всі вони в 1978 році (після відновлення системи вступних іспитів до вищих навчальних закладів) надійшли до Центральної консерваторії, і з перших кроків творчої діяльності проявили себе як неабиякі музиканти.

Шлях китайської академічної музики після Культурної революції - це прагнення до незалежності з тієї причини, що вона довгий час розвивалася в рамках канонів (до 1911 року), регламентів (1949-1966), заборон (Культурна революція). Звідси бажання звільнитися від численних обмежень, що знайшло втілення в авангардній орієнтації творчості багатьох китайських композиторів 1980-х-2000-х років, які працюють усередині країни.

Що стосується китайських композиторів-емігрантів (Тан Дуна, Чень І, Лян Лея і багатьох інших), то їх залучення до авангардного руху (у кожного композитора воно здійснювалося в різні етапи творчого шляху і характеризувалося різною довжиною) відбувалося в силу асиміляції з культурами, в які вони були занурені. Таким чином, китайський авангард вступив в активну стадію розвитку з 1980-х років, відчуваючи на собі вплив, головним чином, американських композиторських шкіл, в меншій мірі – європейських.

У порівнянні з ранніми авангардистами 1950-х-1960-х (Сан Туном, Чжоу Веньчжуном) творчість композиторів 1980-х (Тан Дуна, Чжао Сяошена, Чень Сяоюня, Яо Хенлі, Лян Лея і ін.) відрізняється принципово. Якщо перші запозичили із західної музики лише окремі елементи або прийоми, то в 1980-

х роках у творчості китайських авангардистів використовуються нові способи звуковисотної і метроритмічної організації матеріалу (серійна техніка і серіалізм), алеаторика, активно освоюється «музична звучність» (сонорика).

Серійна техніка набуває найбільшого поширення в фортепіанній музиці у 1980-х-1990-х роки у Ло Чжунжуна, Чень І, Пан Чжімін, Чень Мінчжу. Ло Чжунжун – продовжувач традицій П. Хіндеміта і нововіденської школи, вихованець класів композиції Тань Сяоліна (учня П.Хіндеміта), Ю. Шлосса і В. Френкеля (учнів А. Берга). Автор першого в музичній історії Китаю вокального твору в серійній техніці «Збираючи квіти лотоса уздовж берега річки» (1980).

Щоб уявити особливості творчого процесу Ло Чжунжуна, розглянемо приклади застосування додекафонної техніки в його циклі «Три п'єси для фортепіано» (1986). П'єси циклу характеризуються яскравими фактурно-ритмічними і темброво-динамічними рішеннями. Експресія Токати досягається різкими динамічними перепадами і широкими регістровими «стрибками» (права і ліва руки розділені трьома октавами), остинатним і ударним трактуванням фортепіано.

Ефект «фантазійного» в п'єсі «Мрії» створюється звуковими нашаруваннями, полідинамікою і метричною свободою, що досягається за рахунок наповнення осередку кожного такту будь-якою кількістю часток. У третій п'єсі «Арабеска» з її химерними звуковими формами діє принцип контрасту: він здійснюється на рівні спонтанних змін темпів, динаміки, регістрів. Умовні тактові риси мають функції не метричної опори, а відокремлюють один від одного різні типи фактур.

Ряд фортепіанних композицій Тан Дуна (американського періоду творчості), Цао Гуанпіна, Чень Сяюна і Лян Лея представляють явища сонорики (тонової музики) і сонористики (позатоннової музики). Окремі виходи в сферу сонористичної звучності робилися китайськими композиторами вже в 1980-і роки, але вони мали винятковий характер. Наприклад, твір професора Сінхайської консерваторії Цао Гуанпіна - «Нюйва»

для фортепіано в супроводі пари гонгів Чао-Чжоу для одного виконавця (1985 р.) відкриває новий напрям китайської музики, пов'язаний з пошуком нових тембрових можливостей фортепіано. Прем'єра відбулася в Концертному залі Сінхайської консерваторії в січні 1987 року, а в 1988 році твір було виконано на Всесвітньому фестивалі сучасної музики, організованому ISCM (Гонконг).

У цьому ж стильовому напрямку рухалися в 1990-х-2020-х роках композитори-емігранти Тан Дун, Лян Лей і Чень Сяюю. Реалізація художніх ідей в їхніх творах виявилася більш успішною. До сонористичних опусів Тан Дуна можна віднести: фортепіанну композицію «С-А-Г-Е» (1993), Концерт для фортепіано і десяти інструментів («Concerto for Pizzicato Piano and Ten Instruments», 1995), п'єсу «Краплі роси» (2000). Їх об'єднує активність застосування сонорної звучності, використання нетрадиційних способів гри на інструменті (без використання клавіатури) в поєднанні з традиційними і засобами «підготовлене фортепіано».

Тан Дун випробував на собі прямий вплив Д. Кейджа, будучи його учнем. Напрямки творчих пошуків обох музикантів були близькі: Кейдж експериментує з шумами, електронікою, звуками навколишнього середовища. Різноманітність звукового матеріалу, яким користується Тан Дун, також має джерелом природні звучання (звуки води, вітру) та звуки простих побутових предметів. У його творчості з'являються такі оригінальні твори, як «Водний концерт» або «Паперовий концерт», де використані вода і папір в якості специфічних «інструментів», які наповнюють композиції немюзичними звучанням - шерехами, призвуками (сонористика).

2.5.Поставангардні тенденції

Чень Ціганг (народився в 1951 році) - видатний китайський композитор, який проживає у Франції. Він - представник першого покоління китайських композиторів, які навчалися за кордоном і вибудовували свої музичні кар'єри відразу після Культурної революції. Після закінчення навчання в Центральній

консерваторії Пекіна, а потім в Паризькій консерваторії, Чень Ціганг почав плідно розвивати композиторську діяльність, сміливо використовуючи західні і східні музичні традиції, а також композиційні прийоми ХХ століття. Віддаючи в своїй творчості данину національним музичним традиціям, разом з тим, композитор спирається на сучасні композиційні системи європейського музичного мистецтва.

Важливе місце в творчості Чень Ціганг займають фортепіанні твори. Еволюція фортепіанної творчості композитора тісно пов'язана з синтезом національного і європейського музичного досвіду. Разом з тим, принципи композиції, викристалізувалися в західному музичному континуумі, найчастіше використовуються композитором саме для втілення національного начала. Творчість композитора визнано в Європі. Однак, у порівнянні з Тан Дуном, Чен І, Жоу Лонгом і багатьма іншими китайськими композиторами, Ціганг не так добре відомий західним слухачам.

Фортепіанна творчість сучасного китайського і французького композитора Ченя Цигана до теперішнього часу було практично невідома українцям. Більш того, ще на початку нашого століття його музика звучала в основному в Європі. Проте, проживаючи у Франції понад тридцять років, Чень Ціганг залишається глибоко національним художником, тонко відчуває віяння часу.

Розглянемо докладніше особливості двох композицій Ченя Цигана - «Миттєвості Пекінської опери» для фортепіано. Твір відрізняє яскрава образність і стилістичний плюралізм. Він виражається в сплаві тем Пекінської опери, що характеризують істинно національні образи, з елементами імпресіоністичного мистецтва. У нотному тексті автор візуалізує експозицію двох тем: показ теми і контртеми відбувається одночасно, «по вертикалі» (тема в правій руці і контртема в лівій руці, які спрямовані одна до одної в зустрічному русі). Обидві теми, що мають ідентичне ритмо-фактурне рішення, запозичені Чень Ціганом з Пекінських опер. Тема І являє собою інтерлюдії *син сянь*, що характеризує образ Сяошена (не персонаж, а амплуа), яке

уособлює цілеспрямованість і самовладання. Контртема – наспів Пекінської опери *ерхуан*.

Висновки до Розділу 2

У фортепіанному доробку багатьох видатних китайських композиторів, творча діяльність яких охоплює майже все ХХ століття, фокусуються ключові процеси, властиві китайському фортепіанному мистецтву в цілому. Фортепіанне мистецтво Китаю сформувалося під впливом японської, голландської, англійської, французької, німецької та російської культур.

Саме тому у фортепіанних творах китайських композиторів спостерігається така різноманітність художніх стилів, найбільш характерними для китайських фортепіанних творів (з початку ХХ століття і до 1970-х років) стали романтизм, імпресіонізм, неокласицизм, а після 1980-х років – авангардний, поставангардний та неофольклорний напрями. Деякі приклади даних стильових напрямів у китайському фортепіанному мистецтві були розглянуті у даному розділі.

У 1987 році китайський композитор Чжао Сяошен висловив думку про наявність в сучасній академічній музиці Китаю ряду напрямків: «романтичного, етнічного, індивідуального, авангардного» [75, с.15]. Опускаючи питання про дискусійність кожного з висловлених визначень, важливо, що Чжао Сяошен узагальненим образом представив основні музично-стильові напрями музики Китаю останніх десятиліть ХХ століття.

Звернемо увагу на визначений в цитаті – «етнічний» напрямок. Раніше говорилося про переважаючі тенденції «китайського стилю» в 1950-і роки і пізніше. У 1980-ті роки підхід до трактування образів, ідей національного мистецтва істотно змінюється. Це породжує нові художні форми, які можна порівняти з явищами європейського неофольклоризму. Але в китайському музикознавстві вони ще не отримали конкретного позначення.

У фортепіанній творчості китайських композиторів, починаючи з 1980-х років, домінують авангардні тенденції. Проаналізований матеріал показує, що досить органічно в китайську творчу практику (Ло Чжунжуна, Чень Мінчжу, Яо Хенлі, Чжао Сяошена) увійшли серійна і серіальна техніки. При цьому авангардні засоби фортепіанних композицій були спрямовані на реалізацію ідей або концепцій, висхідних до національних цінностей.

Розвиток сонористичних напрямків (творчість Тан Дуна, Лян Лея, Чень Сяюна та ін.) Китайська фортепіанна творчість на межі ХХ-ХХІ століть була обумовлена рішенням нових художніх завдань, які передбачають відображення в музиці різноманіття проявів сучасного світу і специфіки національної музичної творчості.

РОЗДІЛ 3

НЕОФОЛЬКЛОРНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ

Неофольклорні тенденції в сучасному національному мистецтві не виступають опозицією по відношенню до «китайського стилю», а органічно впливають з нього. За спогадами композитора Чень І, після Культурної революції спостерігається активізація фольклорного руху: перед музикантами ставилися проблеми дослідження фольклору і народних музичних інструментів. Під час її навчання в Центральній консерваторії (кінець 1970-х) розучування народних пісень та арій з регіональних музичних вистав, створення мелодій з використанням елементів регіональних стилів було звичайною вимогою до студентів-композиторів. Невід'ємною складовою музичної освіти стали фольклорні експедиції у віддалені провінції Китаю.

Неофольклорні явища, в тій чи іншій мірі, втілилися в фортепіанних творах ряду китайських композиторів 1980-х-1990-х років: Цюань Цзіхао («Довга і коротка комбінації», 1984), «Янь Юе» (1987), Ван Цзяньчжуна (Скерцо (1985) і «Сцена» (1994)), Чжан Чжао («Пі Хуан» 1995 року, 2-я ред. 2004)). Найбільш яскраве відображення неофольклорні атрибути знайшли в ранній фортепіанній творчості «китайського періоду» Чень І та Чжоу Луна.

3.1. Застосування найдавніших комплексів метроритмічної організації матеріалу в фортепіанних творах Чен І

У сучасній фортепіанній музиці найвідомішим композитором-неофольклористом є Чень І. Чень І – китайсько-американська композиторка, яка вміло поєднує артистизм і драматургію у своїх фортепіанних творах. Ключовою особливістю її фортепіанної музики є орієнтація на європейську музику. Творчість Чень І відзначена розвитком нових технік гри, які з'явилися в результаті змішування сучасної музики та західних музичних традицій. Сучасні композиції відображають особливості національних мелодій і

музичних ладів, які використовувалися в періоди класики та романтизму. Сучасні музичні твори відображали китайські народні традиції, пісні та народні особливості інструментальної музики. Техніка гри та мелодії дотримуються п'ятиступінчатої модальної структури, яка впливає на інтонаційні моделі та акомпанемент. Музична елегантність і яскравість музики Чен І сприяють яскравим музичним візерункам і використанню мелізми.

Фортепіанна музика Чен І за невеликий проміжок часу пройшла шлях еволюції, який можна простежити, аналізуючи фортепіанні твори Чен І 1980-х – 2000-х років.

П'єса "Ю Дяо" (1984) відображає тенденції початку 1980-х років, коли в Китаї почався рух за відродження та модернізацію китайської народної музики, що надихнуло композиторів нової хвилі. Ці композитори, серед яких була Чен І, прийняли західні авангардистські методи та використали їх для вираження власної духовної та національно-культурної специфіки засобами сучасної музичної мови. Ця п'єса є прикладом поєднання китайської естетики із західними методами композиції. У цьому творі наголошено на природності та свободі музичного вираження, що лежать в основі естетики даосизму, гнучкого використання ритмічної та мелодійної формули бань цянь ти; тут збалансовано використовуються змінні та постійні елементи, китайські лади; також у цьому творі композитор інтегрувала китайський народний спів двома хорами із західними прийомами поліфонічного листа.

Для своєї фортепіанної фантазії Дуо І (1984) Чен І почерпнула натхнення в музиці китайської національної меншини Донг. При створенні Дуо І автор показала приклад успішного об'єднання елементів китайської народної музики з сучасними західними композиційними прийомами. Основою п'єси є пентатонний лад. Елементи серійної техніки композитор використовує як розвиток музичного матеріалу; У п'єсі зустрічаються найскладніші ритмічні поєднання. При цьому Чен І підкорила західні методи композиції духу та змісту китайської народної музики. Тому, незважаючи на захоплення знахідками в галузі нових технічних прийомів фортепіано, елементи

традиційної китайської культури все ж таки залишаються основним фактором, в якому черпає натхнення композитор.

П'єса "Загадка" (1989) заснована на дитячій пісеньці "Цай Дяо" (пісенька-загадка) із провінції ЮньНань. Пошук нових засобів виразності спонукав Чен І відмовитися від використання китайських ладів у цій роботі. Сама автор вважає "Загадку" експериментальною роботою, в якій комбінується дванадцятитонова техніка з прийомами гри на китайських інструментах та китайською речитативно-оповідальною манерою жинг ю. Використання політональності та атональності, ясність артикуляції, регулярний або моторний ритм, лінійна фактура, ударна звучність свідчать про вплив неофольклорних та неокласичних впливів Бартока та Стравінського. Чен І експериментує з формою твору, поєднуючи елементи різних форм. "Загадка" написана у формі вільних варіацій, де використано елементи сонати, скерцо, двоголосної інвенції.

"Маленький пекінський гонг" (1993) - результат послідовного застосування композитором ідей змішання китайської естетики, китайських музичних ідіом та впливів Шенберга, Стравінського та Чоу Вен-чанга в американському авангардистському стилі. Твір є прикладом пошуку нової звучності китайських народних інструментів на фортепіано, несе естетичні ідеї лаконізму, алегоричності та має лінійний рух у фактурі.

Контрастуючи з Ю Дяо і Дуо І, "Маленький пекінський гонг" показує еволюцію поглядів Чен І: від створення китайської національної музики до створення глобальної міжнародної музики. Ця п'єса також показує, що Чен І розвиває свій музичний стиль від заснованого на китайській традиційній музиці до сучасного авангардистського стилю.

Фортепіанна п'єса "Ба Бан" (2000) була написана для "Книги тисячоліття Карнегі-Холл" і поєднала в собі китайську філософію та естетику, китайську каліграфію з дванадцятитоновими методами Шенберга, багатомодальністю Бартока, зіставленням модальних та атональних фрагментів [37, с. 46]. Чоу Вен Чанга, логічну форму Давидовськи. З точки зору музичної мови "Ба Бан"

є вичерпно повним зібранням еволюціонуючого фортепіанного стилю китаянки Чен І, яка стала американським композитором.

У творах Чен І народна музика стала не лише основою їх композицій, а й її духовним стрижнем. "Якби використання західних методів відвело від змісту роботи, вийшла б "річка без води"", - написав Лі Ян у своїй дискусійній статті "Об'єднання сучасної техніки та народної музики" [37], присвяченій роботам Чен І. Композитор послідовно та логічно поєднала ці два елементи разом. Вона використала оригінальну мелодію народної музики, представивши її примітивний та дивний місцевий стиль; використовувала точно витриману послідовність ритму, щоб показати імпровізаторський стиль місцевого співу; використовувала складний ритм, даючи слухачам відчуття колоритний звук традиційного ударного китайського інструменту та поєднала пентатонний лад та музику Пекінської опери, щоб показати контраст між різними музичними характерами.

Синтез впливів вчителів і кумирів Чен І (композиторська техніка Бартока, китайська естетика Чоу Вен Чанга, логічна форма Давидовські, комбінація модальних та атональних матеріалів від Гоера, тональні цитати в атональному контексті від Друкмана) сформували її композиторський стиль, який еклекти плюралізм думок у сучасній музиці. Незважаючи на те, що китайський дух і естетика відіграють життєво важливу роль у творах Чен І, все ж таки звукові образотворчі засоби більш характерні для Нью-Йоркського авангардного стилю.

Чен І, мабуть, є найвідомішою у всьому світі азіатською жінкою композитором, яка пише сучасну музику. Чен І стала однією з більшості видатних особистостей у галузі композиції, твори якої знають і в Китаї, і в Сполучених Штатах, і яку по праву вважають дуже плідним композитором. Поєднуючи китайські та західні музичні принципи, вона стирає культурні кордони між двома країнами, в яких їй довелося проживати. Фортепіанний твір «До І» ("То Е") представляє новий творчий підхід до фортепіанної музики, який проявляється в живому виконанні, ритмічному звучанні, унікальних

національних моделях і дисонуючих акордах, поширених у європейській музиці. Сучасність звучання відображена в характерній для китайської музики поліфонії, плавних мелодичних переходах, імітації гонгів і барабанів. Для аналізу неофольклорних мотивів у фортепіанній творчості композитора вчені оглянули пласт наукової літератури про китайську фортепіанну музику та неофольклоризм.

Аналіз фортепіанного тріо виявляє своєрідність стилістичних, мелодичних і ритмічних схем, притаманних неофольклорним мотивам. Стилiстичні особливості композиції засновані на синтезі традиційного фольклору та сучасних музичних прийомів. Перша частина відображає фольклорні жанри, наслідуючи звучання балади, сповненої мелізму та інтонаційних змін.

Асиметричний ритм відзначається зміною вісімок. Поліфонічні прийоми позитивно впливають на розвиток неофольклоризму. Фортепіанні композиції Чень І засновані на взаємодії китайської та західної музики, що характеризується їх блиском і майстерністю гри. П'єса «То Е» побудована на різноманітних композиційних підходах, підкріплених стародавніми китайськими традиціями та філософією, що вдосконалює техніку виконання. Її композиції мають унікальний музичний лад, який характеризується тональністю та унікальним каркасом. Імпровізаційні техніки характеризуються наявністю високого емоційного переживання, ліричних мелодій і гнучких мелодичних моделей.

Музичні твори Чень І характеризуються внутрішнім змістом і фольклорними елементами, а також унікальними музичними рисами, естетикою та динамікою. Музичні твори відрізняються тим, що вони мають музичні контрасти, символіку та різноманітність моделей, які впливають на популяризацію музики серед різних соціальних груп [44]. Змішання східної та західної традицій фортепіанної музики призвело до певних проблем із різним історичним розвитком музики. Щоб пом'якшити культурні відмінності в музиці, слід використовувати експресивні елементи, щоб спрямовувати

розвиток нових музичних форм. Традиційна усна музика, художньо-технічні засоби сучасної музики впливають на розвиток неофольклоризму.

Музичне новаторство — один із важливих елементів неофольклоризму у фортепіанній музиці, заснований на змішуванні сучасних і народних традицій. Використання нових музичних творів пов'язане з різноманітністю художніх завдань і використанням нової системи ладів, характерної не тільки для китайської музики. Крім того, досягається гармонія в результаті ритмічних інтонацій і тембрової структури. Новизна проявляється в зміні музичної культури, тісно пов'язаної з унікальністю репертуару.

Змішання різних культур є важливою рисою неофольклоризму як результату змішування китайських та європейських музичних традицій, що сприяє оновленню музичної структури та відповідає сучасності. Кроскультурний підхід до розвитку музики впливає на мелодичні лінії в ширшому діапазоні. Музичний діапазон впливає на зміну інтонації, емоційність мелодій і неповторність звучання. Такий підхід удосконалює техніку гри на фортепіано, що виявляється у зміні фольклорного звучання, жанровому розмаїтті, художніх образах.

В основі інтонаційної гнучкості лежать різноманітні стилістичні зміни, які впливають на структуру музичного матеріалу та його смислові вияви. Інтонація відображає національний характер, мову, мислення, етику. Інтонація впливає на нові ритмічні малюнки, тембр і тональність. Інтонація впливає на виразне звучання, що досягається використанням мелізмів і змінами мелодичних малюнків. Музична виразність позначається на розширенні репертуару і звукових інтригах, його висоті і системі побудови.

Різноманітність техніко-стилістичних прийомів є наслідком різних музичних жанрів, які використовуються для музичного виконання. Жанрове різноманіття позначається на нових тембрах, ритмічних інтонаціях і музичних структурах, заснованих на поєднанні раніше проаналізованих елементів (новизна в музиці, змішання різних культур, інтонаційна гнучкість, різноманітність техніко-стилістичних прийомів). Сильове розмаїття впливає

на розвиток нового художнього стилю, що виявляється в суспільній значущості. Суміш стилів відображає сучасну фортепіанну творчість.

Оновлення образної будови позначається на художньому вдосконаленні фольклору, яке полягає в ладі й гармонічній структурі та музичних прийомах. Артистичність впливає на виразне звучання, розробку нових образів, наслідування звучання народних інструментів. Художнє вдосконалення фольклору пов'язане з можливістю композитора змінити інтонацію твору, використати нове яскраве звучання. Художнє переосмислення ґрунтувалося на освоєнні сучасних виражальних засобів, яких раніше не було у фольклорній музиці.

Одним із яскравих фортепіанних творів, заснованих на неофольклоризмі, є композиція То Е Чень І. Науковці порівнювали спільні риси неофольклорних мотивів та їх використання у музичному творі. Дослідження показало, що ключовими рисами є новизна в музиці, змішання різних культур і інтонаційна гнучкість. Це пов'язано з тим, що композитор використав нове бачення музики, основне для популяризації твору.

Інтонація є стрижнем тематичного характеру фортепіанного твору, заснованого на пісні та неповторному звучанні. У головній темі інтонація є вихідним пунктом яскравого виразного звучання з різноманітними музичними нотами. Контрастність інтонацій вплинула на яскравість виконання і виявилася в поєднанні пісні Донг (Кам) і мелодії Пекінської опери. Прийоми імпровізації впливають на розвиток широти різнопланового виконавства, впливають на музичну культуру. Звукова гармонія досягалася початковим прискоренням ритмічних малюнків і подальшим їх сповільненням.

Середня частина побудована на інтонаційному матеріалі Пекінської опери, що позначається на тематичності та інструментальності вистави. У другій частині музичне оголення проявляється в партії *Largo-Allegro*, основна партія — *Adagio* і *Andante*, реприза — *Allegro*. Основні риси виражаються в прийомах імпровізації, ритміці, розширеному мелодичному діапазоні, а також мелізмичності. Унікальне звучання композиції розкриває свій потенціал у

другій частині, привносячи яскраві та неперевершені звуки. Принцип діалогу можливий у поєднанні верхнього і нижнього регістрів під час гри на фортепіано, що впливає на ритм і тембр ударних інструментів. Такий підхід підтримує розвиток і реалізацію однієї музичної думки.

Фінальна частина побудована на імпровізації та інтонаційній творчості, що сприяє розвитку поліфонічних звуків. Дослідження показує, що музичний інтервал залежить від інтонації. Динамізм звучання досягається завдяки архаїчним інтонаціям, які сходять в октавний унісон і утворюють пасаж. Інтонація містить октавні репліки в нижньому регістрі та пасажі у верхньому регістрі. Інтонація використовується як сполучна ланка між музичними формами та сучасними і яскравими звуковими моделями, характерними для європейського музичного стилю. Сучасне виконання виявляється у використанні широкої тональності, складних акордів, мелодичних рухів.

Результати показали, що п'єса «То Е» містить фольклорні мотиви, такі як поліфонія та ритмічні звукові схеми. Унікальні китайські традиції проявляються в імітації звуків гонгу та барабанів. Вільний ритм знаходимо в зміні та динаміці європейської музичної культури. Друга частина звучить яскравіше і відображає неофольклорні мотиви, насичена інтонаційними змінами. Водночас змішані ритми створюють семимірні та п'ятимірні музичні колективи, впливаючи на яскравість мелодичних малюнків.

Змішання східної та західної фортепіанних традицій має великий вплив на розвиток творчого мислення, стрижень неофольклорних мотивів. Розвиток творчого мислення формує музичну прозорість і яскравість образів. Такий підхід сприяє розвитку композиторської техніки, прогресу національної культури та збагаченню національної культури. Акустичний звук має великий вплив на музичну виразність, під впливом глобального розуміння китайського фортепіанного мистецтва. Змішання фортепіанної музики різних культур впливає на естетику звучання, тональність і ритмічні моделі. Інтонаційне різноманіття впливає на унікальність звуку та популяризацію філософських ідей і музичного виконання. Акцент на стилістичних особливостях музичних

творів фортепіанного виконання підвищує звукову складність. Художні варіації та зміни звукових ефектів додають емоційного забарвлення та впливають на сприйняття слухачів.

Композиційно-виразні елементи сприяють поєднанню європейських і азійських традицій. Вплив різних культур збагачує музичні традиції. У цьому дослідженні наголошується на таких ознаках неофольклоризму, як новаторство в музиці, змішання різних національних культур, інтонаційна гнучкість, художнє вдосконалення фольклору, різноманітність техніко-стилістичних прийомів.

Розвиток традиційної китайської музики та її злиття з фольклором викликано змінами музичних елементів (ритму, техніки та тональності), що сприяє залученню більшої кількості слухачів до музичних вистав. Акцент на образності, інтонації та зміні фактури впливає на якість сприйняття та допомагає трансформувати музичні техніки. Акустичні особливості музичного інструменту мають великий вплив на якість мелодій, оскільки впливають на звукову та просторову неоднорідність. Якість звуку досягається зміною деревини. Під час виконання музики музикант додає емоційної напруги та виразності, пов'язаної з думкою, хорошим музичним слухом та рухами. Імпровізація призводить до зміни музичного простору та сприяє розвитку натуралістичного звучання. Динамізм у музиці сприймається через звуки та почуття.

Сучасна музика ініціює пошук нових тембрів, унікального поєднання звуків, що допомагає керувати емоційною виразністю. У східній музиці милозвучність виявляється у використанні пентатоніки, яка характеризується своєрідними музичними ладами і ритмічними малюнками. Унікальне поєднання народної музики та музичних традицій інших країн впливає на художню інтерпретацію мелодій, синтез різних культур, їх філософії та їхніх мелодичних моделей

3.2. Звернення до архаїчних витоків китайської культури в фортепіанних п'єсах Чжоу Луна

Чжоу Лун народився 8 липня 1953 р. у Пекіні. Автор оркестрових, камерних, вокальних та фортепіанних творів. У дитинстві навчався фортепіанного мистецтва у Китаї, але Культурна Революція перервала процес навчання у 1966 року. Пізніше він вивчав композицію у Вузу Ксяна (Wu Zu-Qiang) у Центральній Консерваторії Музики в Пекіні в 1977-83. Пізніше навчався у Шу Вен Чана (Chou Wen-Chung) і Маріо Davidovsky в Колумбійському Університеті (США) і там же став доктором музики (Doctor of Musical Arts) в 1993 році.

Чжоу Лонг лауреат перших премій у фестивалях ансамблевої музики на Мюнхенгладбах (Mönchengladbach, 1990) за “Дзвін”, Де Аврей (d'Avray, 1991) Франція, за “Dhyana”, конкурсів у Барлоу (9a та MasterPrize (1998) за “Дві поеми від Танга”, а також багато ранніх нагород за національні конкурси в Китаї. Він отримав "Нагороду за підприємливість" від асоціації ASCAP (1999, для музики з Китаю), нагороду "Греммі" за CD, записаний корпорацією Teldec (1999, за "Слова Сонця" та спільні роботи з іншими композиторами) та "Довічну Нагороду Академії" від Американської Академії Мистецтв та Літератури (2003). Чжоу Лонг – стипендіат фондів Рокфеллера та Гуггенхайма, а також лауреат численних грантів. Його творчість представляють численні ансамблі, оркестри та організації у Китаї, Німеччині, Ірландії, Японії, Великій Британії та США.

Чжоу Лонг – штатний композитор Національного радіомовного симфонічного оркестру Китаю в 1983-85, позаштатний професор Університету штату Міссурі в Канзас-Сіті, позаштатний професор Бруклінського Коледжу та Університету Мемфіса. Він читає лекції і дає майстер класи в університетах Китаю та США. Крім того, він зараз є художнім керівником ансамблю “Музика з Китаю” в Нью-Йорку. Постійно проживає у США з 1985 року.

Композитор створив два танці на фортепіано, у яких широкого поширення набув образ барабана. Фортепіанна п'єса "Wu Kui" була написана у 1983 році. Її дебют відбувся у США (Берклі) у виконанні американської піаністки Стефанії Варрози 18 березня 1985 року. "Wu Kui" - народний танець північно-східного Китаю. Одягаючи маски п'яти тварин - тигра, леопарда, ведмедя, оленя та козулі - танцівники, а це, як правило, справжні мисливці, відображають у грі свою роботу та життя. Танець відрізняється захоплюючою, вогненною образністю. Цей сольний фортепіанний твір відкривається натхненними ритмічними образами, переходить у більш повільний, тягучий і ліричний рух середньої частини і закінчується поверненням до шалених тріумфальних ритмів і лейтмотивів початку.

Друга п'єса Чжоу Лонга "Барабан Тайпінгу" (1983) вперше прозвучала на пекінському радіо. Барабан Тайпінгу (ден гу) - ударний інструмент, що походить із північно-східного Китаю часів династії Танга. Зроблений з єдиної мембрани круглої форми (діаметром 40 – 50 см), барабан тримається в лівій руці із залізними дзвінками, пов'язаними під ручкою, тоді як права рука б'є по ньому шматком ротанга (пальмовий палиця). Спочатку інструмент використовувався шаманами на полюванні та при жертвних обрядах. "Барабан Тайпінгу" став назвою популярної народної пісні та однойменного танцю в провінції Ханьшуй, а також у монгольських етнічних груп. Поки грає барабан, виповнюється народний ритуальний танець.

Чжоу Лун створив п'єсу «Барабан Тайпінгу» для скрипки та фортепіано, ґрунтуючись на народній пісні та на одному танці, популярному у північно-східному Китаї. Музика у формі рондо, в її основі – пентатонний лад. П'єса відкривається енергійним вступом фортепіано, що імітує барабан, що "проламає" вільний темп; соло скрипки імітує ритмічні удари барабана із сильними акордами піццикато. У першому епізоді панує лірична мелодія, що утворює верхній голос Арпеджио. Другий епізод поєднує дві теми разом у скрипки та фортепіано. Під час повернення першої теми музика динамізується,

звучать потужні акорди, експресивні паузи у скрипки, доки музика не досягає свого кульмінаційного висновку.

На китайську фортепіанну творчість впливає традиційна та сучасна музика, що допомагає відобразити реалії музичної культури. Китайська професійна фортепіанна школа почалася в 1910-х роках і вважається відправною точкою сучасної китайської фортепіанної музики. Фортепіанна творчість – це суміш національних та європейських традицій, що проявляється у змінах гри та різноманітності репертуару.

Однією з ключових особливостей є гра правою рукою, заснована на тональному мисленні та розвитку атональної техніки (висотна гра, що характеризується нелогічними послідовними нотними послідовностями, які використовуються для створення гармонійних звукових ефектів) за допомогою лівої руки. Міжкультурний вплив на китайську фортепіанну музику також призвів до перегляду музичної теорії та написання фортепіанних композицій.

Важливою особливістю фортепіанної музики є змішання народних традицій, що вплинуло на розвиток різних аранжувань, які впливають на артистичність, виразність, фактуру та якість звуку. Народні традиції у фортепіанній музиці проявляються у тонкому звучанні, живому темпі та унікальних ритмічних малюнках. Китайська фортепіанна музика базується на підвищеній якості звучання, продуманій інтонації та яскравих мелодичних малюнках, які відображають національну унікальність. Жваві мелодичні моделі сприяють композиційним змінам і полегшують розвиток сучасних мелодій. Внутрішнє значення фортепіанної музики дозволяє композиторам розвивати давньокитайську поетичну думку з художнім ефектом. Фортепіанні композиції на основі класичної поезії збільшують популярність музики серед широкої цільової аудиторії.

Висновки до Розділу 3

Особливо в китайській фортепіанній музиці 1980-х років слід підкреслити значення неофольклорних тенденцій (головним чином, у творчості Чень І, Чжоу Луна), які поєднали в собі традицію (звернення до архаїчних витоків рідної культури) і сучасні композиційні техніки.

Важливою особливістю втілення неофольклорних тенденцій в китайській фортепіанній музиці 1980-х років стає синтез з прийомами, використовуваними в західних композиціях другої половини ХХ століття (від розширеної тональності, складних акордових і метроритмічних комплексів до сонорних і алеаторних прийомів).

Застосування найдавніших комплексів метроритмічної організації матеріалу зближують композицію Чень І з серійними творами Ло Чжунжуна. Таким чином, ідея «обряду» в композиції Чень І реалізується не тільки через цитати (в творі використовується лише один справжній наспів «До-Е»), а й через особливі, архаїчні ритмокомплекси.

Вельми близький до Чень І підхід виявляють твори її чоловіка, китайсько-американського композитора Чжоу Луна. З фортепіанних творів, наявних в його творчому портфелі, – «Варіації на монгольські народні теми» (1980), «Pianogongs» (2007). Найбільшою популярністю користується п'єса «У Куй» (1982), створена в останні роки навчання в Центральній консерваторії.

Підводячи підсумок аналізу ранніх фортепіанних творів Чень І та Чжоу Луна, слід підкреслити такі неофольклорні ознаки, що їх характеризують: ідея обряду як змістовна основа музичної композиції; проникнення мовного начала в інструментальний тематизм; змішання елементів, що належать до різних історичних періодів китайської музики; поспівочна будова тематизму; використання малооб'ємних звукорядів, які в ході розвитку поміщаються в складний хроматичний контекст; переважання метричної змінності і асиметричних ритмічних комплексів; з'єднання фольклорних елементів з

прийомами, характерними для музичних творів європейського імпресіонізму, сонорних і мінімалістичних композицій.

Неофольклоризм – це спосіб модернізації творчих засад різних культур і технік виконання. Крім того, це впливає на складність репертуару, як сольного, так і спільного репертуару. Різноманітність навичок гри на фортепіано допомагає музикантам створити позитивну атмосферу, яка приваблює слухачів. Дослідницький аналіз п'єси «То Е» показує, що її друга частина має яскравіші музичні образи, ніж інші частини, має унікальні неофольклорні елементи (інтонаційну гнучкість, новизну, змішання різних культур).

Аналіз наукової літератури показав, що виразність фортепіанної музики досягається використанням неофольклорних мотивів. У цьому дослідженні на прикладі То Е Чень І було виявлено та досліджено ключові риси неофольклоризму.

Фортепіанне виконання базується на художніх елементах і виконавській майстерності, які допомагають композитору вводити дивовижні звуки, що впливають на емоції слухачів. Музичне напруження та експресія впливають на яскравість музичного виконання та створюють насичене художнє виконання. Фольклорні елементи, такі як ладова система та інтонація, впливають на трансформацію мелодій і музичного виконання. Розвиток музичного репертуару безпосередньо впливає на міжкультурні відносини, які відображають ідентичність композиторів, виконавців і теоретиків. Міжкультурна спрямованість зумовлює зміну репертуару, естетики, виражальних засобів. Фольклорні елементи віддзеркалюють унікальні традиції народної культури, які можуть проявлятися в яскравих та артистичних фортепіанних техніках (вібрато, глісандо, звукові ефекти дзвону тощо). Фортепіанна музика Чень І має унікальну композиційно-естетичну практичну основу, яка проявляється в музично-перформативних імпульсах у сучасному мистецтві.

Музична фактура розвивається під впливом неемоційних особливостей, що впливають на сприйняття. У музиці багато довгих патернів і перехідних рухів, які викликають різні асоціації та переживання. Змінена стилістика впливає на сприйняття та стилістичну прозорість. Фортепіанне соло китайських композиторів, які здобули освіту в інших країнах, наприклад Чень І, було сповнене перетворень народних мелодій і мелодій. Для мелодійного виконання використовуються ритмічні зміни, імітація тембру та висоти. Використання посттональних структур призводить до порушення лінійної безперервності та вносить зміни в ритмічні процеси.

ВИСНОВКИ

Фортепіанна музика китайських композиторів являє собою найбільш благодатний матеріал для вивчення теми по ряду причин. По-перше, на сьогодні накопичено досить значний її обсяг (це обумовлено столітньою історією фортепіанної музики в Китаї, починаючи з 1915 року – часу появи першого твору китайського композитора для цього інструменту), який дозволяє виявити певні стильові спільності. По-друге, на прикладі музики для європейського фортепіано найяскравіше простежуються особливості творчого методу китайських композиторів в роботі з національним і інонаціональним матеріалом. Вплив традицій китайської музики зумовив особливі риси фортепіанного стилю композиторів Китаю. По-третє, дослідження стильових напрямків – це ще один спосіб популяризації фортепіанної спадщини національних композиторів. Поглиблене вивчення різних його аспектів, безсумнівно, буде сприяти більшому розумінню музики слухачами і проникненню в її образний світ.

Формування стильових напрямків китайської фортепіанної музики ХХ - початку ХХІ століть йшло в руслі взаємодії різних музичних традицій - азіатських і західних (головним чином, європейських і американських). Складна картина їх взаємодій зумовлена соціально-політичними установками того чи іншого періоду, впливом на композиторів різних естетичних концепцій.

Різкий підйом фортепіанного мистецтва в третьому періоді (з 1980-х років) викликаний сприятливою для розвитку культури соціально-політичною обстановкою. Динаміка фортепіанної творчості китайських композиторів в цей період відбила процес «поглинання» і переробки досвіду минулої епохи. У ньому різні компоненти західних і східних культур синтезуються і постають в нових художніх формах.

Активізація китайського авангарду спостерігається з 1980-х років, але спроби виходу за межі тональної музики і тенденції посилення її сонорних

якостей характерні лише для фортепіанної творчості Сан Туна 1950-х років і композитора-емігранта Чжоу Венчжуна.

У 1980-х-2000-х роках з'являються нові для китайської культури стильові напрями. Час висуває імена композиторів Чень І, Чжоу Луна, Тан Дуна, Ченя Цигана, Цао Гуанпіна, Яо Хенлі, Лян Лея, Чень Сяюна, Гао Піна та ін. Вони представляють напрями і тенденції, націлені на діалог з попередніми традиціями (європейськими, китайськими) : неофольклорні тенденції (в творах Чень І та Чжоу Луна), поставангардні явища (в творчості Ченя Цигана); і різні авангардні течії, що активно використовують серійну і серіальну техніки, сонорику, алеаторику.

Найбільшу популярність в Китаї набуває серійна композиція, втілена в фортепіанній творчості 1980-х-2000-х років Ло Чжунжуна, Чень Мінчжу, Лю Дуньнаня, Яо Хенлі, Чжао Сяошена, Лян Лея.

Апробовувалися нові для китайської музики методи: серійна техніка нерідко синтезувалася з поліфонічними прийомами (Ло Чжунжун, Чень Мінчжу), розроблялися серійні системи («44 шестизвучних груп» Ло Чжунжуна, «тональний дванадцятитоновий ряд» Лю Дуньнаня), які спираються на принципи роботи в цій техніці західних композиторів.

«Національний» компонент у творах цього роду проявляється у використанні серій, близьких за структурою до китайським ладів, в їх особливій символічній «навантаженості» (Чжао Сяошен), мелодійної благозвучності (Чень Мінчжу, Ло Чжунжун). Раціональність мислення в авангардній творчості китайських композиторів знаходить вираз у застосуванні «нумерологічного» методу, дотриманні суворої симетрії в побудові музичних форм (Яо Хенлі).

Характерне явище сучасної творчості китайських композиторів – змішання в одному творі різних авангардних технік. В опусах Лян Лея містяться ознаки серійної, серіальної і сонорної технік, в творчості Цао Гуанпіна і Тан Дуна – синтез сонорних і алеаторних прийомів.

Прагненням до пошуку нових тембрових можливостей фортепіано обумовлений інтенсивний розвиток сонористичних напрямків китайської фортепіанної музики межі ХХ-ХХІ століть (Тан Дун, Лян Лей, Чень Сяююн).

Фортепіанні твори французького та китайського композитора Чень Цигана виявляють стильову багатоплановість: вона виражається в синтезі сонорних прийомів, елементів національного мистецтва, неоромантичного віяння. Композитор відмовляється від кардинальних авангардних технологій і шукає концептуальні рішення за допомогою традиційних засобів вираження. Це свідчить про поставангардні тенденції в китайській фортепіанній музиці 2000-х років.

Незважаючи на те, що музичний мінімалізм тісно пов'язаний з мистецтвом і філософією Сходу, його ознаки в китайській фортепіанній музиці межі ХХ-ХХІ століть виявляються лише в небагатьох зразках. З цією течією частково стикнулася фортепіанна творчість Чжоу Луна, Тан Дуна, Лян Лея, Чень Сяююна: в ряді їх творів відображені медитативні стани, спрощено музичну мову, широко використовуються можливості остінато. Аналіз наявного матеріалу поки не дає достатньо підстав виділити мінімалізм в самостійну область фортепіанної творчості китайських композиторів.

Яскравою стилістичною тенденцією у фортепіанній творчості є неофольклоризм, який проявляється в нових співвідношеннях між фольклором і творчістю. Неофольклоризм у фортепіанній музиці відображає цілісну музичну структуру, очевидну в динамічному переживанні, що піддається впливу, окрім інтонації, модальної структури, ритму та мелодії. Неофольклоризм пропагує змішання музичних жанрів, зокрема ліричної та ритмічної музики. Крім того, вільне схрещування жанрів сприяє оновленій інтерпретації мелодій і виявляє в музиці виразність та образність. Неофольклоризм також підтримує змішування європейських традицій у фортепіанній музиці. Зміни в метроритмічних моделях, модальній структурі, енергії та яскравості є загальними рисами цього типу музики.

Своєрідність неофольклоризму пов'язана з національним музичним

мисленням, відображеним у фортепіанній музиці. Популяризація китайської фортепіанної музики досягається використанням сучасних музичних елементів, які дозволяють музиканту варіювати тембр, ритм і мелодію. Національна своєрідність – результат запозичення народних пісенних мелодій. Контраст між темами та звуками додає виставі яскравості та емоційного забарвлення.

Фольклор у професійній фортепіанній музиці впливає на створення неофольклорних мотивів. Цілісний музичний образ позитивно впливає на виразність звучання. Запозичення композиторської техніки з різних країн удосконалює західну ладову манеру виконання та зберігає національні традиції. Музичне оформлення підтримує художні навички, модифікацію та збагачення мелодій. Культурно-історичні фактори впливають на інтерес до фортепіанної музики та музичного мислення. Багатонаціональний характер змінює розуміння фортепіанної музики та виконавських моделей. Змішування національних і китайських елементів впливає на майстерність виконання та звукові образи в результаті розуміння звукових моделей.

Фортепіанна творчість відзначається яскравістю інтерпретації та поліфонічними жанрами, що сформувалися в результаті еволюції музичного мислення. Неофольклоризм збагачує музичні твори різними настроями, переживаннями, образами. Творча індивідуальність проявляється в музичній стихії. Імітація звуків інших музичних інструментів впливає на створення фактурних елементів, яскравих і виразних інструментальних можливостей.

Змішання європейських традицій з китайським фортепіанним мистецтвом зазнало глобальних змін. Музична виразність впливає на жанр і манеру музичного виконання. Різноманітність творчості фортепіанного виконавства виявляється в змістовно-тематичних закономірностях. Різноманітність музичних ладів, метричних і ритмічних систем впливає на оригінальність і неповторність вираження. Фортепіанні твори Лі Інхя засновані на європейських і західних традиціях, які викликають зміну композиційних прийомів. У творах відображена поліфонічна манера

виконання, досягнута в результаті зіставлення самостійних мелодичних ліній. На основі звукового спокою, лаконічності образів і ритмічних музичних моделей пов'язують різні музичні елементи, запозичені в різних країнах. На основі літературних джерел науковці проаналізували своєрідність неофольклорних мотивів, зміну композиційних прийомів та поєднання міжкультурних музичних традицій.

Процес поглинання досвіду минулого культурної епохи особливо яскраво проявився в неофольклорних творах для фортепіано раннього періоду творчості Чень І та Чжоу Луна. Їм властиве використання елементів національної музики архаїчного періоду (мовних, поспівкового тематизму, малооб'ємних звукорядів, специфічних ритмокомплексів та ін.). Особливою ознакою неофольклорної композиції стає синтезування фольклорних елементів з прийомами, характерними для творів європейського імпресіонізму, сонористичних і частково мінімалістичних композицій.

Дослідження виявило ключові риси неофольклорних мотивів у китайській фортепіанній музиці. Отримані результати свідчать, що найсуттєвішою рисою неофольклоризму є новаторство, пов'язане зі зміною музичної культури. Виявлено також поєднання різних культур, оскільки міжкультурний підхід спрямований на розширення мелодичної лінії, що впливає на трансформацію інтонацій.

Інтонаційна гнучкість значною мірою впливає на звукову виразність і зміну ритму, тембру, тональності. Різноманітність техніко-стилістичних прийомів, художнє вдосконалення фольклору також є ознаками неофольклоризму, що досягається в результаті експериментування з новими тембровими, колористичними та художніми прийомами.

Результати дослідження показали, що основними рисами неофольклору у фортепіанній творчості Чень І То Е, яка була об'єктом дослідження, є інтонаційна гнучкість, новаторство в музиці, змішання різних культур. Ці висновки були зроблені на основі аналізу композиції та її зв'язку з китайською та європейською музикою.

Дослідження виявило ключові риси То Е Чень І та їхню схожість із неофольклорними мотивами. Результати показали, що унікальність першої частини (основної теми) полягала в різноманітності музичних записів і нот. Прискорення та уповільнення темпу підтримують мелодійність виконання. Основний контраст заснований на поєднанні пісні Донг (Кам) і звичайних для Пекінської опери мелодій. Середня частина характеризується різноманітністю тематичних візерунків та імітацією ударних інструментів. Фінальна частина фортепіанного твору То Е характеризується багатьма октавними репліками, що є результатом інтонаційних змін різних музичних форм. Результати показали, що друга частина п'єси є більш мелодійною, базується на ключових неофольклорних мотивах, що проявляється в інтонаційних змінах усієї частини.

Значущість дослідження полягає в можливості застосування ключових особливостей музичної композиції То Е до фортепіанної гри з орієнтацією на неофольклорні мотиви. Потрібне подальше дослідження, щоб проаналізувати кілька фортепіанних композицій, а також визначити та порівняти ключові неофольклорні елементи в кожному музичному творі.

Об'єднуючим фактором для різних напрямків сучасного фортепіанного мистецтва Китаю стає невичерпне джерело оновлення змісту і мовних засобів творів – це традиції національної культури. Серійні, серіальні та сонористичні фортепіанні опуси китайських композиторів можна розглядати як специфічну форму трактування ідеї «національного» в сучасному музичному мистецтві. Особливо переконливо це доводить творчість композиторів-емігрантів - Тан Дуна, Чень І, Лян Лея, Чень Сяюна.

Отже, китайське фортепіанне мистецтво на межі ХХ-ХХІ століть являє собою складний синтез традиційного і новаторського передбачає опору на різні культурні шари, оперування смисловими категоріями, виробленими в ході історичної еволюції світової культури, втілення етичних і релігійних ідей Сходу і Заходу в сучасному звуковому контексті, об'єднання фольклорних, класичних і авангардних засобів.

Розгляд фортепіанної творчості китайських композиторів в аспекті виявлення стилєвих напрямків – лише початкова стадія освоєння глобальної теми, в руслі якої можуть бути досліджені різні області симфонічної, інструментальної та вокальної музики.

Останнім часом китайські композитори і їх музика отримують в західних країнах широке визнання і популярність. Західні музиканти і слухачі сьогодні проявляють досить глибоку обізнаність про музику таких китайських композиторів, як Чен І, Тан Дун, і Брайт Шенг, яких знають, як провідних композиторів сучасності. В останні роки швидко завойовують популярність і молодші китайські композитори, такі як Хуан Руо, Лян Лей і Гао Пін. Музика, створена ними, глибоко впливає на публіку і викликає величезний інтерес у професійних музикантів. Їх твори часто виконуються знаменитими оркестрами і всесвітньо відомими солістами в найпрестижніших концертних залах, як Європи і Азії, так і Америки. Провідні звукозаписні компанії випускають диски з музикою цих авторів.

Композитори, які виїхали з Китаю на початку 1980-х, витратили чималу кількість часу і сил на навчання, пошуки і дослідження. Результатом цієї праці стало створення власного композиторського стилю, в якому легко змішалися традиційні китайські культурні елементи, включаючи народну музику, традиційні інструменти, давні філософські вчення, такі як даосизм і буддизм, а також західні композиційні методи та ідеї.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бай Є. Фортепіанна творчість Чен І у контексті світового процесу глобалізації мистецтва. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2013. Вип. 39. С. 171—180.
2. Бай Е. Фортепіанна творчість Чен Циганг у контексті світового процесу глобалізації мистецтва. Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр. / Луганська держ. акад. культури і мистец. Луганськ, 2013. Вип. 26. С. 5—15.
3. Білоус В. П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : автореф. дис... канд. мистецтвознав. К., 2005. 17 с.
4. Ван Те. Явище національного стилю в контексті музичної поетики опери проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : Одеса, 2008. 17 с.
5. Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : М., 2008. 20 с.
6. Вей Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 17 с.
7. Веркіна Т.Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. Одеса, 2008. 20 с.
8. Дерев'янченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: динаміка розвитку в першій половині ХХ століття: автореф. канд.. дис..... – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ, 2005. 18 с.
9. Касьяненко Л. О. Работа пианиста над фактурой : пособие по изуч. исполн. интерпретации фактуры фортеп. произведения. К., 2003. 168 с.
10. Катрич О. Стиль музиканта виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). К. ; Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.

11. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: Навч. посібник. Тернопіль: СМП “АСТОН”, 1998. 300 с., нот.
12. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ ст.: дисертація кандидата мистецтвознавства. Львів, 2017. 244 с.
13. Лю Бинцян. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Одесса : Астропринт, 2014. 440 с.
14. Лю Ї. Персоніфікація музичного вислову як виконавська проблема (на матеріалі камерно-вокальної музики китайських композиторів ХХ століття): дисертація кандидата мистецтвознавства. Харків, 2018. 246 с.
15. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: Одеса, 2004. 16 с.
16. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.: дис. канд. мистецтвознав. Харків, 2018. 218 с.
17. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. Концептуальні питання сучасного музикознавства. К. : НМАУ, 2009. С. 106—111.
18. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учебное пособие. Киев : Клякса, 2013. 272 с.
19. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации: исследование. Київ : Киев. гос. консерватория, 1994. 197 с.
20. Опарик Л.М. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Л., 2007. 20 с.
URL: https://revolution.allbest.ru/music/00637099_0.html
21. Приходько В.И. Музыкальная фактура и исполнитель. – Х. : Фолио, 1997. 206, [2] с. Библиогр.: с. 202–207.
22. Пэн Чэн. Китайская традиционная ладовая система и ее применение в ХХ веке : исследование. М. : МПГУ, 2006. 104 с.

23. Роменець В. Психологія творчості : навч. посіб. 2-ге вид., доп. Київ : Либідь, 2001. 288 с.
24. Садовенко С. Неофольклоризм у контексті музичної культури України другої половини ХХ - початку ХІХ століття. – <http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/338-neofolklorizm-u-konteksti-muzichnoyi-kulturi-ukrayini-drugoyi-polovini-hh-pochatku-hhi-stolittja.html>
25. Сяо Ин. Обработка народной музыки в фортепианном творчестве композиторов Китая : автореферат дис. ... канд. искусствовед. : Минск, 2010. 25 с.
26. Тан Ке. Вклад китайских пианистов в развитие фортепианного исполнительства и педагогики ХХ века : магистер. работа; Харьк. гос. университет искусств им.И. П. Котляревского. Харьков : ХГУИ им. И. П. Котляревского, 2007. 73 с.
27. У Ся. Фортепіанна музика Китаю: генезис, стильові напрями ХХ ст.: магістерська робота. Х.,: ХДУМ ім. І.П.Котляревського, 2006. 96 с.
28. Фекете О. В. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2010. 20 с.
29. Чень Жуаньсюань. Імпресіонізм у фортепіанній музиці китайських композиторів: дисертація ... канд. мистецтвознавства: Харків. 2014. 262 с.
30. Шаповалова Л.В. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра. Київ, 2008. 34 с.
31. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю. К. : Заповіт, 1998. 368 с.
32. Ян Веньян. О значении национального стиля в развитии музыкального исполнительства: к постановке вопроса . Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2011. Вип. 12. С. 362 —371.
33. Bain, Jennifer. Introduction: The Music of Chen Yi. Music Theory Online 26 (3): 2020. P.1-4.

34. Baolu, Chen M. M. *Tan Dun's Eight Memories in Watercolor, Op. 1. Strategies for Pianists and a Version*. D. M. A. Document. The Ohio State University, 2016. 84 p.
35. Bright Sheng's biography: <http://www-personal.umich.edu/~cyoungk/shengbio.htm>
36. Bright Sheng. *Piano works. Full Score by edition Hong Mai Lu*. New York, 1996. 67 p.
37. Cheng, Mengwei, Botian Pang, Xiaoxuan Zeng, Weifeng Xu, and Yuan Chang. *Integration of the Traditions of Folk-Instrumental Art into the Works of Chinese Composers of the 20th and 21st Centuries*. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities* 14 (2) : 2022. P. 1-16.
38. Chen Yi. *Tradition and Creation*. *Current Musicology*. Columbia University in the City of New York, 2002. Special Issue. P. 6.
39. Djalilova, Natalia. *The Neo-Folklore Style in a Rotaru's Trio for Violin, Piano and Cello "INO-2"*. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi* 5 (2): 2019. P. 85-91.
40. Everett, U. Yayoi. *From Exoticism to Interculturalism: Counterframing the East-West Binary*. *Music Theory Spectrum* 43 (2): 2021. P. 330-338.
41. Huang Ruo. *Tree Without Wind [Note]*. New York, 2005. 31 p.
42. Gibbs, S. Levi. *Going Beyond the Western Pass: Chinese Folk Models of Danger and Abandonment in Songs of Separation*. *Modern China* 47 (2): 2021. P.178-207.
43. Goryacheva T.V. *Folklore, folklorism and neofolklorism in music: Typology issues*. *Azerbaijan State Pedagogical University Actual problems of the science, culture and education of music №2*, 2018. P. 91-97.
44. Kielian-Gilbert, Marianne. *Experiencing Chen Yi's Music: Local and Cosmopolitan Reciprocities in Ning for Pipa, Violin and Cello (2002)*. *Music Theory Online* 26 (3): 2020. P. 1-14.
45. Qiao J. *Chinese Music*. Beijing : Culture and Art Pub. House, 1999. 75 p.

46. Lam J. Chinese Music and its Globalized Past and Present. URL: <http://digitalcommons.macalester.edu/macintl/vol21/iss1/9>.
47. Liang Lei. Program notes for Garden Eight [Note]. Boston, 1996. 17 p.
48. Li, Sicong, and Jane Southcott. The meaning of Learning Piano Keyboard in the Lives of Older Chinese People. *International Journal of Lifelong Education* 34 (3): 2015.P. 316-333.
49. Lei Weng. Influences of Chinese Traditional Cultures on Chinese Composers in the United States since the 1980s, as Exemplified in Their Piano Works: D.M.A. diss. ; Division of Graduate Studies and Research of the University of Cincinnati [USA], 2008. 76 p.
50. Lu, Dong. Inheritance and Promotion of Chinese Traditional Music Culture in College Piano Education. *Heritage Science* 10 (1): 2022. P. 75.
51. Ma, Li. Traditional Music Protection System from the ecological Perspective Based on Big Data Analysis. *Ekoloji* 28 (107): 2019. P. 3667-3676.
52. Mittler Barbara. *Dangerous Tunes: The Politics of Music in Hong Kong, Taiwan, and the PRC since 1949/* Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1997. 136 p.
53. Pecháček, Stanislav. Neofolklorismus jako styl hudby 20. Století. https://konference.osu.cz/khv/2009_3/file.php?fid=7
54. Peihong Yang. Neo-Folklore Motifs in a Chen Yi's Piano Work. *Revista de etnografie și folclor. Journal of ethnography and folklore. New series* 1-2, 2023. P.184-197.
55. Piñeiro John de Clef. An Interview with Chen Yi, 7/26/2001, *New Music Connoisseur*, New York, 2002. Website available at http://www.newmusicon.org/v9n4/v94chen_yi.htm.
56. Roeder, John. "Interactions of Folk Melody and Transformational (Dis)Continuities in Chen Yi's *ba Ban* (1999)." *Music Theory Online* 26 (3): 2020. P. 1-9.
57. Schnierer, M. *Český a východoevropský neofolklorismus v artificiální hudbě 20. stol.* Brno : Editio Moravia, 2007. 263 s.

58. Schwartz, L. Bennet, Zehra F. Peynircioğlu, and Joshua R. Tatz. Effect of Processing Fluency on Metamemory for Written Music in Piano Players. *Psychology of Music* 48 (5): 2020. P. 693-706.
59. Shen Sin-Yan. *Chinese Music in the 20th Century*. Chicago : Chinese Music Society of North America, 2001. 284 p.
60. Shen, Chia-Ching. *Asian Inspiration: Chinese Influences in the Solo Piano Music of Chen Yi*. The Florida State University. <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:253994/datastream/PDF/view>.
61. Sit, Alison, Anita S. Mak, and James T. Neill. Does Cross-Cultural Training in Tertiary Education Enhance Cross-Cultural Adjustment? A Systematic Review. *International Journal of Intercultural Relations* 57: 2017. P. 1-18.
62. Yannan Li. *Cross-Cultural Synthesis in Chen Qigang's Piano Composition Instants d'un Opéra de Pékin* : D.M.A. diss. / Yannan Li ; The Univ. of North Carolina at Greensboroin Partial Fulfillment. USA, 2012. 62 p.
63. Xiaole Li. *Chen Yi's Piano Music: Chinese Aesthetics and Western Models* : D.M.A. dis. ; Univ. of Hawai Library. [USA], 2003. 380 p.
64. Xu Keli. *Piano Teaching in China during the Twentieth Century* : D.M.A. dis.; Univ. of Illinois at Urbana-Champaign. [USA], 2001. 125 p.
65. Xue, Ke, and Fing Yung Loo. Transcoding the I Ching as Composition Techniques in Chou Wen Chung, Zhao Xiaosheng and Chung Yiu Kwong. *Musica Hodie* 19: 2019. P. 52-73.
66. Wendy Wan-ki Lee. *Western Compositional Techniques in Chen Yi's Duo Ye: A performer's Perspective*. New York : Heinrichshofen Editionn, 2001, 45 p.
67. Ye, Bai. *Conceptual Models of Chinese Piano Music Integration into the Space of Modern Music*. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 49 (1): 2018.P. 137-147.
68. Zhou Long. *Chinese Folk Songs*. [UK]: Oxford University Press, 1998. 56 p.
69. Zheng, Yuan, and Bo-Wah Leung. *Cultivating Music Students' Creativity in Piano Performance: A multiple-case Study in China*. *Music Education Research* 23 (5): 2021. P. 594-608.

70. 卞萌. 中国钢琴文化之形成与发展 . 北京 : 华乐, 1996. 399页. (Бянг Менг. Формування та розвиток фортепіанної культури в Китаї. Пекін : Хуа Юе. 1996. 399 с.)
71. 王振. 中国作曲技法改革 / 王振. — 北京出版社, 2004年. — 36—41页. (Ван Чженья. Еволюція композиційної техніки в Китаї. Пекін, 2004. С. 36—41.)
72. 郭定昌. 中国钢琴音乐的民族风格 — 一个基于语言学的阐释// 人民音乐. 2009年. 82—83页. (Го Дінг Чжан. Національний стиль фортепіанної музики в Китаї: виклад з урахуванням лінгвістики. Національна музика. 2009. С. 82—83).
73. 李焕之. 当代中国音乐 / 李焕之. 北京 : 当代中国, 1997. 189页. (Лі Хуанчжи. Сучасна китайська музика. Пекін : Сучасний Китай, 1997. 189 с.)
74. 聂娜. 谭盾和他的钢琴组曲 《忆》 . The new voice of YUE-FU : 乐府新声 (学报) . 沈音, 2009 年. 第4期. 169—173页. (Не На, Лі Вей. Тан Дун та його сюїта «Згадування». Новий голос Е-Фу : науч. сб. Шеньянської консерваторії. Шеньян, 2009. Вип. 4. С. 169—173.)
75. 赵晓生. 通向音乐圣殿 . 上海 : 上海音乐出版社, 2006. 342 页 (Чжао Сяошен. Шлях до музичного світу. Шанхай : Музика Шанхая, 2006. 342 с.)
76. 石映照. 古典音乐笔记. 成都 : 四川文艺, 2001. 307页. (Ши Інчжао. Музичні звуки століття. Чен Ду : Культура і мистецтво Си Чуань, 2001. 307 с.)
77. 杨洪斌. 中国钢琴音乐艺术. 北京, 2010 年. 356 页. (Ян Хунбін. Китайське фортепіанне музичне мистецтво. Пекін, 2010. 356 с.)