

УДК 78.071.1(510)(092):780.616.432.082.4

DOI 10.34064/khnum1-77.17

Ван Сяо

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: 785646176@qq.com

ORCID iD: 0009-0003-9232-6234

Втілення програмності у фортепіанному концерті Лю Дуньнаня «Гірський ліс»

У статті обґрунтовано роль програмності у фортепіанному концерті «Гірський ліс» китайського композитора Лю Дуньнаня, оскільки це питання досі залишилося не дослідженим. Процес реалізації специфіки програмного мислення розглядається через загальну програмну складову назви твору, кожної з його частин та інші чинники, що розкривають художній зміст і авторський задум Концерту. Звертаючись до західної моделі тричастинного концерту для фортепіано з оркестром, композитор утілює принцип програмності як важливу рису національного мислення та естетики. Це відбувається на декількох взаємопов'язаних рівнях – драматургічному, тематичному, гармонічно-фактурному та виконавському. Усі зазначені рівні взаємодіють у межах єдиного програмного задуму, який забезпечує національну самобутність західного концертного жанру симфонічного масштабу.

Ключові слова: фортепіанний концерт; програмність; композитор; китайська музика; національна специфіка.

Постановка проблеми.

Видатний китайський композитор Лю Даньнань (Dun-nan Liu, 劉敦南) є автором таких відомих у світі творів, як фортепіанний концерт «Гірський ліс» (1979), оркестрова сюїта «Поєма-фантазія» (1982), ансамблева музика – «П'ять п'єс для фортепіано, скрипки та віолончелі» (1987), симфонічна поема «Плач» (1990), балет «Лян Шань-Бо та Чжу Ін-Тай» (1997), дві сюїти для фортепіано (2002) та ін.

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



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

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

Серед найбільш значущих композицій митця – Концерт «Гірський ліс» для фортепіано з оркестром, який здобув перше місце на Першому національному конкурсі симфонічних творів у Китаї у 1981 році (Dunnap Liu, n.d.), а у 1993 році був включений до переліку «Китайських класичних музичних творів ХХ століття» «як один із національних шедеврів» (Лю Те, 刘特, 2015: 3). З того часу Концерт є об'єктом постійної уваги виконавців і музикознавців. Водночас за своїм художнім рівнем «Гірський ліс» має право на збільшення кола слухачів і виконавців за межами Китаю, оскільки «включення сучасних фортепіанних творів до репертуару сприяє розширенню і збагаченню виконавських прийомів, розвитку творчого потенціалу піаніста» (Чернявська, Тимофєєва, 2022: 53).

Звертаючись до західної моделі тричастинного концерту для фортепіано з оркестром, композитор дає назву не лише твору загалом, а й наділяє назвою кожен його частину. Проте питання втілення принципу програмності в Концерті «Гірський ліс» залишається майже недослідженим. Отже, виникає необхідність розгляду Концерту в аспекті реалізації автором специфіки програмного мислення через загальну програмну складову назви твору, кожної його частини та інші чинники, що розкривають його художній зміст і авторський задум.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Фортепіанний концерт «Гірський ліс» Лю Дуньняня – твір, який у останні десятиліття викликає постійний інтерес китайських музикознавців. Серед основних ракурсів досліджень Концерту – структура твору (Лю Цзінцин, 刘菁菁, 2018), його композиційні особливості в проєкції на виконавський аспект (Хао Фейфей, 郝菲菲, 2008; Лю Те, 刘特, 2015; Чжен Юйту, 郑雨桐, 2024), специфіка симфонічного мислення його автора (Лі Ці, 李琪, 2004а), комплекс засобів музичної виразності (Фу Даньдань, 付丹丹, 2019), вивчення національного компоненту художнього змісту композиції (Лі Ці, 李琪, 2004б; Цзі Годун, 纪国栋, 2018). Як бачимо, жоден із дослідників не розглядає принцип програмності в Концерті.

Мета цього дослідження – обґрунтування ролі програмності у фортепіанному концерті «Гірський ліс» Лю Дуньнаня.

Наукова новизна статті полягає в тому, що принцип втілення програмності в концерті «Гірський ліс». досліджується *вперше*.

Методологія дослідження. Жанрово-семантичний метод, застосований у роботі, націлений на розкриття специфіки взаємодії національного та європейського у жанрі концерту; системний метод – на досягнення художньої цілісності композиції; виконавсько-інтерпретологічний – на виявлення особливостей виконавської реалізації твору. Для розкриття теми дослідження необхідне залучення теоретичного апарату основних наукових праць, присвячених питанням програмності в музиці (Han Kuo-Huang, 1978; Floros, 1982; Kregor, 2015; Лу Цзе, 2017) та жанру фортепіанного концерту у творчості композиторів різних країн (Keefe, 2011; Бурган, 2018; Стахевич, 2018; Дашак, 2021; Решетілов, 2021; Гасратов, 2025; Шестеренко, 2025; Цінь Юйхан, 2025).

Виклад основного матеріалу дослідження.

Історія створення фортепіанного концерту «Гірський ліс» пов'язана із півднем Китаю – місцем, де народився композитор¹. З дитинства

¹ Лю Дуньнань народився 1940 року у м. Чунцинь провінції Сичуань. З 1957 року вивчав композицію у середній школі при Шанхайській консерваторії, 1966 року закінчив композиторський факультет Шанхайської консерваторії, де почав викладати (1974), одночасно працюючи штатним композитором Шанхайського симфонічного оркестру. 1983 року виїхав до США для подальшого навчання; 1987-го, відмінно закінчивши магістратуру Університету Індіани, отримав стипендію аспірантури Чиказького університету, де навчався в композитора та піаніста Іслі Блеквуда. У 1993 році здобув докторський ступінь. Нині мешкає у США. Лю Дуньнань створив власну систему композиції – «тональний дванадцятитоновий агрегат» (Dun-nan Liu, n.d.), яка є унікальною та має власний стиль. Твори композитора високо цінуються. Крім фортепіанного концерту «Гірський ліс», його сольну «Фантазію» для арфи, написану на замовлення відомої арфістки Сюзанни Макдональд для II Всесвітнього конгресу арфи (Ізраїль, 1985), критики схвалили як «один з небагатьох чудових творів для арфи останнього часу» (там само). Фортепіанна сюїта «Дитячі ритми – для піаніста XXI століття» (2002), обрана як обов'язкова для Програми гри на фортепіано (2007), отримала Почесну грамоту Асоціації вчителів музики Каліфорнії (там само).

Лю Дуньнань захоплювався природою і народними звичаями свого рідного регіону. У 1978 році музикант почав збирати фольклорний матеріал на своїй батьківщині; особливо його приваблювали «летючі пісні» *фейге* (飞歌) народу *мяо*. У травні 1979 року композитор завершив створення фортепіанного концерту «Гірський ліс», у якому втілює всю поетичну красу свого рідного краю. У червні того ж року Концерт був вперше виконаний у Шанхаї місцевим симфонічним оркестром, яким керував диригент Хуан Іцзюнь; виконавцем фортепіанної партії став Лу Саньцін (Лю Дуньнань, 1980). Твір швидко набув великої популярності у Китаї, особливо по отриманні вищої нагороди Першого Всекитайського конкурсу симфонічних творів (1981).

У фортепіанному концерті «Гірський ліс» Лю Дуньнаня домінує «прагнення до єдності художнього цілого, у якому національний стиль постає не як сукупність окремих етнічних ознак, а як цілісна система музичного мислення» (Лі Ці, 2004а: 32). Твір складається із трьох частин: перша – «Весна в гірському лісі», друга – «Нічна бесіда в гірському лісі», третя – «Свято в гірському лісі». Таким чином, композитор не обмежується формальним наслідуванням західноєвропейської жанрової моделі концерту «швидко–повільно–швидко», а прагне створити цілісний художній образ, у якому музичний матеріал, форма та драматургія підпорядковані єдиному смислому задуму. Важливо, що цей образ є не ілюстративним «описом природи», а своєрідною музичною репрезентацією особливого типу світовідчуття, властивого традиційній китайській естетиці, де природа, людина й час перебувають у стані гармонійної взаємодії. Саме тому програмність у «Гірському лісі» виявляється в логіці розгортання музичної форми. Драматургія циклу стає його програмним сценарієм, що дозволяє на рівні великої форми простежити, як образний задум трансформується в архітектоніку Концерту. Ця настанова безпосередньо впливає на трактування форми: конфліктна драматургія поступається місцем послідовному розгортанню образу, а симфонічний розвиток – образно-смісловій еволюції.

Перша частина Концерту, «Весна в гірському лісі», пов'язана із символами нового життєвого циклу, надії на світле майбутнє. Через

пристрасне оспівування природної краси Південного Китаю композитор яскраво відображає відродження рідного краю після суворої зими, радість місцевих жителів через початок теплої, життєдайної пори року. Частина написана в сонатній формі з розгорнутим вступом. Твір починається із потужного звучання мідних духових інструментів, що створюють музичний образ величезної країни з рядами гір. На відміну від класичного європейського концерту, де сонатна форма першої частини зазвичай ґрунтується на контрастному зіставленні тем, у «Гірському лісі» тематичні образи співвідносяться як різні стани одного художнього цілого. Така відсутність вираженої драматичної напруги свідчить про ліричний тип сонатної форми, де переважає поступове розгортання пейзажних образів, де музичний рух віддзеркалює зміну станів споглядання.

Друга частина Концерту, «Нічна бесіда в гірському лісі», – лірико-поетична, фантазійна та внутрішньо зосереджена. Вона відіграє особливу роль у загальній драматургії циклу, оскільки її образний зміст асоціюється зі спогадами, молитвою, внутрішніми діалогами, що робить її своєрідним смисловим центром циклу. У цьому контексті повільна частина, написана у складній тричастинній формі зі скороченою репризою, перестає бути лише контрастом до крайніх і набуває значення внутрішнього простору, у якому осмислюється попередній і готується наступний музичний розвиток. Образ ночі в китайській культурі асоціюється зі спокоєм, часом роздумів та сімейної єдності – невід’ємними складовими національного художнього світогляду: «... досконало гармонійний світ природи тим яскравіше виявляє швидкоплинність і мізерність людських переживань у порівнянні з вічністю. Людина зі своїми внутрішніми конфліктами немовби розчиняється у вищій красі натури» (Лу Цзе, 2017: 169).

Найбільш виразно програмний характер драматургії виявляється у фіналі Концерту, «Святі в гірському лісі», що зображує жваву картину народного гуляння. Тут яскраво втілюється ритуально-обрядова (за Лу Цзе) концептосфера китайської програмної музики, що «розкривається через жанрові знаки-символи національного фольклору

<...>, акцентується здебільшого найрізноманітнішими типами рухової активності» (Лу Цзе, 2017: 169). Третя частина, написана у формі рондо-сонати, має чітко окреслений «сценарій» послідовності образів: святковий танець, гуляння, урочиста церемонія, піднесення та концентрація духовно-емоційного стану. Композитор «застосовує прийом поєднання реального та уявного» (Лю Те, 刘特, 2015: 25), яскраво відтворюючи звукову картину святкового видовища, безпосередньо апелюючи до позамузичних уявлень – народного свята, ритуалу, колективної дії. Національний характер пісень і танців народу *мяо* яскраво змальовують особливості музичного ритму, заснованого на синкопах із затриманою сильною часткою.

Однією з ключових ознак програмності фортепіанного концерту «Гірський ліс» є специфічний тип тематизму, інтонаційна структура якого безпосередньо пов'язана з образним задумом твору. Теми Концерту не є нейтральними з погляду смислу: вони від початку несуть у собі чітко окреслені культурні та пейзажні асоціації, що зумовлює як характер їх викладу, так і способи їх подальшого розвитку. Походження основного тематичного матеріалу Концерту вказує на народну музичну традицію *мяо*, зокрема вже згадувані так звані «летючі пісні» *фейге* (飞歌), що побутують у гірських районах (там само: 23). Однак композитор інтегрує народний матеріал у симфонічний твір не шляхом прямого цитування, а через глибинну інтонаційну спорідненість з ним власного музичного матеріалу, що забезпечує єдність циклу й національну ідентичність музичної мови.

Народні мелодії *мяо* поділяються на два типи: любовні пісні, які в східному Гуйчжоу називаються «летючими», та оповідні, які визначають як «рівнинний звук» (там само: 22). Ці пісні вирізняються широкими інтервальними ходами, спрямованістю мелодичної лінії вгору та особливою манерою інтонування, пов'язаною з виконанням у відкритому просторі. Метроритмічна організація музичного фольклору *мяо* в основному характеризується «вільною безрозмірністю» та «постійною мінливістю» (там само), тобто, за європейською термінологією, змінністю початкового розміру; форма мелодії вибудовується

спільним зусиллям звуковисотної лінії та ритму і є основним елементом, що демонструє різноманітний та мінливий стиль пісень.

Дослідниця Лі Ці стверджує, що інтонації народних пісень *фейге* народу *мяо* мали великий вплив на музичний стиль «Гірського лісу», «ставши його фундаментом» (Лі Ці, 李琪, 2004a: 9). Особливістю звукоряду *фейге* є пентатоніка зі «співіснуванням» різновидів терцієвого тону, що «ковзає» від «звичайного» до зниженого. Ця характерна ладова особливість відтворена в Концерті: композитор використовує тональну основу Сі-бемоль мажору, створюючи восьмиступеневий звукоряд із двома терцієвими тонами.

Показовим є початок Концерту, де тема відкривається октавним рухом у висхідному напрямі. Така інтонаційна модель безпосередньо відповідає вокальній традиції гірської пісні, спрямованої «вдалечінь», що створює відчуття простору та відлуння. У цьому контексті октава набуває образної функції лейтінтонації гірського ландшафту. Важливо, що із цього первинного інтонаційного зерна вибудовується тематизм усього циклу, оскільки музичний матеріал наступних частин споріднений з темою вступу та може бути зведений до спільної інтонаційної основи. Таке тематичне споріднення забезпечує єдність циклу і цілісність образного розвитку.

Процес симфонічного розгортання тем у Концерті характеризується переважно варіаційним типом: замість конфліктного зіставлення композитор використовує регістрові зміни, ритмічні модифікації та перетворення фактурного малюнка тощо. При цьому кожна трансформація супроводжується новими звукозображальними прийомами та образними асоціаціями, які можна характеризувати як «відлуння», «пташиний спів», «легкий подих вітру», «аромат квітів» тощо. Таким чином, тематизм у творі виконує функцію інтонаційного носія програми. Музичний розвиток є водночас і розвитком образу, а симфонічна логіка спрямована на поступове розкриття єдиного художнього простору.

Гармонічна мова фортепіанного концерту «Гірський ліс» є одним із найважливіших чинників формування програмної образності. Вона

поєднує елементи тональної системи з ладовими принципами, притаманними народній музиці *мяо*, що створює особливе колористичне забарвлення звучання. У гармонічному мисленні композитора важливу роль відіграють «ковзання» тонів та допоміжні звуки, що використовуються переважно як колористичні елементи. У результаті гармонія набуває «живописного» характеру, змінюючи світлотінь і емоційний фон без різких функціональних зламів.

Не менш значущою є роль фактури. Масивні октавні комплекси, зіставлення крайніх регістрів і широкі акордові побудови створюють ефект просторового розгортання та акустичного відлуння. Такі піаністичні прийоми викликають асоціації з гірськими масивами та ущелинами, що природно вписується в образну концепцію твору. У другій частині особливого значення набувають тонкі фактурні нашарування, хроматизовані лінії та плавні темброві переходи. Ці епізоди створюють атмосферу нічного спокою, внутрішнього зосередження та медитативного споглядання, де фактура функціонує не тільки як супровід мелодії, а й як самостійний носій образного змісту. Таким чином, гармонія і фактура в концерті «Гірський ліс» виконують функцію звукового живопису – музичні засоби замінюють словесний опис. Музична просторова перспектива передається через регістри, тембри, щільність / розрідженість звучання та гармонічні відхилення, що підкреслює програмний зміст твору.

Логічним продовженням розгляду програмних аспектів Концерту видається звернення до виконавського виміру, оскільки саме у фортепіанно-оркестровому відтворенні гармонічні й фактурні образи набувають конкретного акустичного втілення. Програмний характер фортепіанного концерту «Гірський ліс» виявляється у процесі звукового образотворення. У першій і третій частинах одним із центральних елементів фортепіанної партії стає октавна техніка, що утворює єдину монументальну мелодичну лінію і разом із щільною оркестровою фактурою сприяє формуванню відчуття безкінечного простору гірського ландшафту. Артикуляція безпосередньо впливає на реалізацію звукової концепції твору, сприяючи виявленню народнопісенного характеру

тематизму. Наприклад, у головній темі першої частини поєднання *staccato* та *legato* у соліста й оркестру дозволяють зберегти співучість ліній навіть у розділеній відповідними штрихами вимові. У швидких розділах фіналу значної уваги з погляду ритмічної та образної ясності потребують синкоповані фігури, октавні *martellato* та віртуозні пасажі як носії національно-характерного пісенно-танцювального начала. Фортепіанна педалізація формує темброву палітру Концерту, збагачуючи звуковий колорит, подовжуючи та пом'якшуючи звучання сольного інструмента. Особливо це відчувається у другій частині твору, де завдяки педалі виникають ефекти відлуння, просторової глибини та імпресіоністичної розмитості звукового колориту.

Висновки.

Фортепіанний концерт Лю Дуньняня «Гірський ліс» демонструє специфічний тип програмності, який не тільки характеризує загальний сюжет, а й функціонує як внутрішній метод організації музичної форми та системоутворювальний принцип, що забезпечує органічний синтез структури, художнього образу та національного змісту. Завдяки програмному мисленню композитору вдається поєднати західну жанрову модель фортепіанного концерту з традиційними естетичними уявленнями китайської культури. Таким чином, звертаючись до західної моделі тричастинного концерту для фортепіано з оркестром, Лю Дуньнянь втілює принцип програмності, реалізуючи його як важливу рису національного мислення та естетики.

У цілому принцип програмності у фортепіанному концерті «Гірський ліс» реалізується на декількох взаємопов'язаних рівнях – драматургічному, тематичному, гармонічно-фактурному і виконавському. Усі зазначені рівні взаємодіють у межах єдиного програмного задуму, який забезпечує національну самобутність західного концертного жанру без втрати його симфонічної масштабності. Так, на рівні циклу програмність виявляється у драматургічній організації частин, які можна трактувати як розвиток єдиного сюжетного сценарію: від життєрадісного руху – через внутрішнє споглядання – до колективного святкового узагальнення. На рівні тематизму реалізація відбувається через

використання інтонаційного ядра, пов'язаного з народною музикою *мяо*, – своєрідного ментального коду, що пронизує всі частини циклу й забезпечує його образну і структурну єдність. Гармонія і фактура відображають процес відтворення звукового живопису й просторового мислення, безпосередньо беруть участь у формуванні музичного образу як культурного символу. Виконавська техніка у концерті «Гірський ліс» постає як невід'ємна складова програмного мислення: через артикуляцію, педалізацію, динаміку й агогіку виконавець відтворює просторові, пейзажні та емоційні образи, закладені автором.

Таким чином, програмність у «Гірському лісі» Лю Дуньняня стає ефективним інструментом втілення національних ідей у жанрі фортепіанного концерту, дозволяючи відтворити у монументальній симфонічній композиції глибинні культурні традиції Китаю.

Перспективою вивчення теми можуть стати програмні концерти для фортепіано з оркестром композиторів Ду Мінсіна, Чу Ванхуа, Чжао Сяошена та інших китайських митців.

ЛІТЕРАТУРА

- Бурган, І. (2018). «Діалог-концертування» і комунікативна складова в культурі: концерти для двох фортепіано з оркестром Фелікса Мендельсона-Бартольді. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 3(40), 95–110. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(40\).2018.143811](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(40).2018.143811)
- Гасратов, Р. (2025). Жанр концерту для фортепіано й оркестру Дьордя Лігеті в контексті поставангарду. *Київське музикознавство*, 3, 265–273. <https://doi.org/10.33643/kmus.2025.03.35>
- Дашак, Є. Л. (2021) «Романтичний концерт» для фортепіано з оркестром Йозефа Маркса в аспекті естетики пізнього романтизму. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 130, 69–88. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231198>.
- Лу Цзе. (2017). *Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ ст.* (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Решетілов, Б. Ю. (2021). *Концерт для фортепіано зі струнним оркестром у ХХ столітті: генезис, еволюція, специфіка трактовки камерності.* (Дис. ... д-ра філософії). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

- Стахевич, Г. (2018). Фортепіанний концерт у творчості Фердінанда Ріса. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 3(40), 39–50. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(40\).2018.143739](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(40).2018.143739)
- Цінь Юйхан. (2025). Фортепіанні концерти Ду Мінсіна в контексті еволюції його творчості. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 74, 82–99. <https://doi.org/10.34064/khnum1-74.04>
- Чернявська, М., Тимофеева, К. (2022). Вектори оновлення фортепіанного репертуару сучасного виконавця. *Аспекти історичного музикознавства*, 29 (XXIX), 43–67. <https://doi.org/10.34064/khnum2-29.03>
- Шестеренко, І. (2025). Національно-романтичне трактування жанру концерту для фортепіано з оркестром у творчості Віталія Кирейка. *Українська музика*, 3(54), 116–123. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-12>
- Dun-nan Liu. (n.d.). Composer Dr. Dun-nan Liu, 作曲家 劉敦南博士. <https://www.dun-nanliu.com/gallery>
- Floros, Constantin. (1982). *Verschwiegene Programm Musik*. Vienna: Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaft.
- Han, Kuo-Huang. (1978). The Chinese Concept of Program Music. *Asian Music*, X (January), 17–38.
- Keefe, Simon P. (2011). The nineteenth-century piano concerto. In *The Cambridge Companion to the Concerto*, (pp. 93–117). Cambridge University Press, <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521834834.008>
- Kregor, Jonathan. (2015). *Program Music*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- 付丹丹. (2019). 钢琴协奏曲《山林》第三乐章《山林的节日》的艺术特色及演奏技法分析. (硕士学位论文). 西华师范大学音乐学院, 32页. [Фу Даньдань. (2019). *Аналіз художніх особливостей та виконавської техніки третьої частини «Свято гірського лісу» з фортепіанного концерту «Гірський ліс»*. (Магістерська робота). Музичний коледж Університету Січуа].
- 刘特. (2015). 刘敦南钢琴协奏曲《山林》的创作及演奏探析. (硕士学位论文). 云南艺术学院, 中国云南昆明. [Лю Те. (2015). *Дослідження композиції та виконання фортепіанного концерту Лю Дуньнаня «Гірський ліс»* (Магістерська робота). Юньнанський університет мистецтв. Куньмін, Юньнань].
- 刘菁菁. (2018). 钢琴协奏曲《山林》的音乐本体分析. *黄河之声* 2018年第5期 总第506期, 28–29页. [Лю Цзінцзін. (2018). Музичний аналіз фортепіанного концерту «Гірський ліс». *Голос Жовтої Ріки*, вип. 5, серійний № 506, 28–29].
- 刘敦南. (1980). 降B大调钢琴协奏曲《山林》. 作曲 陆三庆钢琴独奏 上海交响乐团协奏 黄贻钧指挥 1980/1981年录音. [Лю Дуньнань. (1980). Концерт для фортепіано з оркестром Сі-бемоль мажор, «Гірський ліс». Соліст Лу Саныцін, Шан-

- хайський симфонічний оркестр, диригент – Хуан Іцзюнь. Записано в 1980/1981 роках]. <https://www.youtube.com/watch?v=eSdkUTiG7ZA>
- 纪国栋. (2018). 从《山林》看中国钢琴协奏曲之民族化. *戏剧之家*, (8), 72页. [Цзі Годун. (2018). Націоналізація китайського фортепіанного концерту на прикладі твору «Гірський ліс». *Будинок драми*, 8, 72].
- 李琪. (2004a). 钢琴协奏曲《山林》和《春之采》之分析研究. (硕士学位论文). 西北师范大学敦煌艺术学院 [Лі Ці. (2004a). *Дослідження та аналіз фортепіанних концертів «Гірський ліс» та «Весняні барви»*. (Магістерська робота). Художній коледж Дуньхуана Північно-Західного педагогічного університету].
- 李琪. (2004b). 从《山林》看中国钢琴协奏曲之民族化. *甘肃高师学报*, 9(3), 100–102页. [Лі Ці. (2004b). Про націоналізацію китайського фортепіанного концерту на прикладі «Гірського лісу», *Журнал Вищої нормальної школи Ганьсу*, 9(3), 100–102].
- 郑雨桐. (2024). 钢琴协奏曲《山林》. 的演奏研究 (硕士学位论文). 闽咖上甯. 38页. [Чжен Юйтун. (2024). *Дослідження виконання фортепіанного концерту «Гірський ліс»*. (Магістерська робота). *Музичний журнал провінції Фуцзянь*, 38 с.].
- 郝菲菲. (2008). 钢琴协奏曲《山林》第一乐章《山林的春天》的演奏与分析. *艺术教育*, (7), 86–88页. [Хао Фейфей. (2008). Виконання та аналіз першої частини «Весна гірського лісу» з фортепіанного концерту «Гірський ліс». *Мистецька освіта*, 7, 86–88].

REFERENCES

- Burgan, I. (2018). “Dialogue-concert” and the communicative component in culture: concertos for two pianos with orchestra by Felix Mendelssohn-Bartholdy. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 3(40), 95–110. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(40\).2018.143811](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(40).2018.143811) [in Ukrainian].
- Chernyavska, M., Timofeyeva, K. (2022). Vectors for updating the piano repertoire of a modern performer. *Aspects of Historical Musicology*, XXIX (29), 43–67. <https://doi.org/10.34064/khnum2-29.03> [in Ukrainian].
- Dashak, Ye. (2021) “Romantic Concert” for Piano and Orchestra by Joseph Marx in the Aspect of Aesthetics of Late Romanticism. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 130, 69–88. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231198> [in Ukrainian].
- Dun-nan Liu. (n.d.). Composer Dr. Dun-nan Liu. <https://www.dunnanliu.com/gallery> [in English].

- Floros, Constantin. (1982). *Verschwiegene Programmusik [Discreet program music]*. Vienna: Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaft [in German].
- Fu Dandan. (2019). *Analysis of the artistic features and performance techniques of the third movement of "Mountain Forest Festival" from the Piano Concerto "Mountain Forest"*. (Master's thesis). Xihua University College of Music [in Chinese].
- Han, Kuo-Huang. (1978). The Chinese Concept of Program Music. *Asian Music*, X (January), 17–38 [in English].
- Hao Feifei. (2008). Performance and analysis of the first movement of "Mountain Forest Spring" from the Piano Concerto "Mountain Forest". *Art Education*, 7, 86–88 [in Chinese].
- Hasratov, R. (2025). The Genre of György Ligeti's Concerto for Piano and Orchestra in the Context of the Post-Avant-Garde. *Kyiv Musicology*, 3, 265–273. <https://doi.org/10.33643/kmus.2025.03.35> [in Ukrainian].
- Ji Guodong. (2018). Nationalization of the Chinese piano concerto using the example of the "Mountain Forest". *Drama House*, 8, 72 [in Chinese].
- Keefe, Simon P. (2011). The nineteenth-century piano concerto. In *The Cambridge Companion to the Concerto*, (pp. 93–117). Cambridge University Press, <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521834834.008> [in English].
- Kregor, Jonathan. (2015). *Program Music*. Cambridge, UK: Cambridge University Press [in English].
- Li Qi. (2004a). *Research and analysis of the Piano Concertos "Mountain Forest" and "Spring Colors"*. (Master's thesis). Dunhuang College of Art, Northwest Normal University [in Chinese].
- Li Qi. (2004b). On the nationalization of Chinese piano concertos as seen in "Mountain Forest". *Journal of Gansu Higher Normal School*, 9(3), 100–102 [in Chinese].
- Liu Dunnan. (1980). Piano Concerto in B Flat Major, "Mountain Forest". Soloist Lu Sanqing, Shanghai Symphony Orchestra, conductor Huang Yijun. Recorded in 1980/1981. <https://www.youtube.com/watch?v=eSdkUTiG7ZA> [in Chinese].
- Liu Jingjing. (2018). Musical analysis of the Piano Concerto "Mountain Forest". *Voice of the Yellow River*, Iss. 5, Serial No. 506, 28–29 [in Chinese].
- Liu Te. (2015). *Research on the composition and performance of Liu Dunnan's Piano Concerto "Mountain Forest"*. (Master's thesis). Yunnan University of the Arts. Kunming, Yunnan [in Chinese].
- Lu Jie. (2017). *Conceptual spheres of Chinese program piano music of the 20th – early 21st centuries*. (PhD diss.). Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music. Lviv [in Ukrainian].

- Qin Yuhan. (2025). Du Mingxin's piano concertos in the context of the evolution of his creativity. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 74, 82–99. <https://doi.org/10.34064/khnum1-74.04> [in Ukrainian].
- Reshetilov, B. Yu. (2021). *Concerto for piano with string orchestra in the 20th century: genesis, evolution, specifics of the interpretation of chamber music*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Shesterenko, I. (2025). National-romantic interpretation of the genre of concerto for piano and orchestra in the works of Vitalii Kyreiko. *Ukrainian Music*, 3(54), 116–123. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-12> [in Ukrainian].
- Stakhevych, H. (2018). Piano concerto in the works of Ferdinand Ries. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 3(40), 39–50. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(40\).2018.143739](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(40).2018.143739) [in Ukrainian].
- Zheng Yutong. (2024). *Research on the performance of the Piano Concerto "Mountain Forest"*. (Master's thesis). *Fujian Journal of Music*, 38 p. [in Chinese].

Wang Xiao

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

The embodiment of program principle in Liu Dunnan's Piano Concerto "Mountain Forest"

Statement of the problem. *The Piano Concerto "Mountain Forest" (1979) by Liu Dunnan is one of the iconic works of Chinese musical culture of the 20th century. Meanwhile, the issue of the implementation of the program principle in this work remains almost unexplored. In this regard, there is a need to consider this work in terms of the author's implementation of the specifics of programmatic thinking through the general program component of the title of the Concerto, each part of it, and other factors that reveal the artistic content and author's intention.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the study is to justify the role of program principle in Liu Dunnan's Piano Concerto "Mountain Forest". Such research methods were used in the study: genre and semantic,*

for revealing the specifics of the interaction of national and European in the concerto genre; systemic – to contribute in understanding the artistic integrity of the composition; performance and interpretative – to disclose the features of the performance realization of the work. The scientific novelty of the article lies in the fact that the principle of embodying programmatic in the Concerto “Mountain Forest” is investigated for the first time.

Research results. *Turning to the Western model of a three-part concerto for piano and orchestra, the composer embodies the program principle, realizing it as an important feature of national thinking and aesthetics. In general, the program principle in the Piano Concerto “Mountain Forest” is realized at several interconnected levels – at the dramaturgical, thematic, at the levels of harmony, texture, and performance. All of these levels interact within a single program concept that ensures the national identity of the Western concert genre of the symphonic scale. Thus, at the level of the cycle, programmability is manifested in the dramaturgical organization of parts, which can be interpreted as the development of a single plot scenario: from cheerful movement – through internal contemplation – to collective festive generalization. At the level of thematicism, the implementation occurs through the use of an intonation core associated with folk music of Miao – a kind of mental code that permeates all parts of the cycle and ensures imaginative and structural unity. Harmony and texture reflect the process of reproducing sound painting and spatial thinking, directly participating in the formation of a musical image as a cultural symbol. Performance technique in the Concert “Mountain Forest” becomes an integral part of program thinking: through articulation, pedaling, dynamics and agogics, the performer reproduces spatial, landscape and emotional images laid down by the author.*

Conclusion. *The program nature of Liu Dunnan’s Piano Concerto “Mountain Forest” becomes an effective tool for embodying national ideas in the piano concerto genre, allowing the deep cultural traditions of China to be recreated in a symphonic composition.*

Keywords: *piano concerto; program principle; composer; Chinese music; national specificity.*

*Стаття надійшла до редакції 21.11.2025,
рекомендована до друку 5.12.2025, оприлюднена 26.12.2025.*