

РОЗДІЛ X. ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО НАВЧАННЯ

УДК 781.7:785.7(510)/78.08

Олена Афоніна

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

OCID ID 0000-0003-1627-6362

Ольга Зав'ялова

Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка

OCID ID 0000-0002-9483-5871

Олександр Стахевич

Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка

OCID ID 0000-0001-9261-4023

DOI 10.24139/2312-5993/2023.05-06/271-282

ФОРТЕПІАННА МУЗИКА КИТАЮ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ КОНОТАЦІЇ

Мета статті – висвітлити жанрово-стильові конотації китайської фортепіанної музики шляхом аналізу фортепіанних творів китайських композиторів. **Методологія роботи** включає наукові методи (аналізу, синтезу, узагальнення), музикознавчий аналіз, прийоми порівняльного аналізу для розкриття специфіки жанрово-стильових конотацій. **Наукова новизна** полягає в музикознавчому аналізі фортепіанних творів китайських композиторів. Висвітлено жанрово-стильові конотації фортепіанних творів (Дін Шанде, Он Лютінг, Сунь Іцян, Ван Цзяньчжун) за наявністю в тексті характерних мелодичних, метроритмічних, фактурних побудов, які відповідають національним рисам і європейським традиціям у музичному мистецтві. **Висновки.** Відзначено, що китайські композитори глибоко занурюються в образно-змістовну сферу твору з виразною назвою, що виявляє зв'язки з іншими видами мистецтва (живопис, поезія, каліграфія). Для втілення змісту відповідної назви композитори поєднують засоби музичної виразності, притаманні культурі Китаю та європейським культурам. На прикладі аналізу творів визначено, що для композиторської творчості характерні: близькість до народної творчості Китаю (Он Лютінга «Колискова»), специфіка мелодійно-інтонаційного розвитку (Дін Шанде «Сіньцзянський танець 1»; Сунь Іцян «Весняний танок»); колористичні, звукообразальні прийоми від народного інструментарію (Ван Цзяньчжун «Птахи злітаються до Фенікса»). Вплив європейських традицій і композиторської освіти відчутний у структурно-композиційних формах, гармонічних послідовностях, фактурі (Ван Цзяньчжун «Варіації на тему маленької сосни», Дін Шанде «Сіньцзянський танець 1»).

Ключові слова: фортепіанна музика, фортепіанна творчість китайських композиторів, жанрово-стильові конотації, засоби музичної виразності, міжкультурні взаємовпливи, національні виміри, європейські традиції.

Постановка проблеми. Пізнання іншої культури крізь розуміння своєї дозволяє зануритися у конотаційну сферу жанру і стилю, образу та ідеалу. Тут набуває значення досвід від інтерпретації того, що оточувало митця в дитинстві, чи ті здобутки, які він адаптував у своїй творчості. Композитор є яскравим прикладом комунікаційного зв'язку

між суспільством і творчістю, тому завжди є актуальним вивчення його спадщини.

У XIX столітті фортепіанну музику інколи називали «творчою лабораторією» композиторських пошуків. Стиль майстрів поступово відточувався в мініатюрах, або так і залишався єдиним важливим для композитора. Китайські композитори почали писати для фортепіано тільки у XX столітті, але мають вагомні здобутки у цьому напрямі.

Оскільки творчість є індивідуальним процесом з центральною фігурою митця, здатного до усвідомлення логіки складних зв'язків і передачі їх засобами музичної виразності, актуальним виявляється вивчення специфіки таких поєднань як жанр, стиль та їхні додаткові значення на прикладі фортепіанних творів китайських композиторів.

Аналіз актуальних досліджень. Сучасні українські музикознавці активно досліджують теоретичні та виконавські аспекти фортепіанної музики (Д. Андросова, О. Фрайт, Л. Шевченко). Наукові роботи молодих дослідників присвячені фортепіанній музиці українських композиторів (Л. Бучок, К. Івахова, О. Копелюк, К. Моцаренко, М. Рудик).

Звичайно, що музичне мистецтво Китаю, зокрема фортепіанне, особливо і аспекти взаємозв'язків з європейською музикою висвітлюються у роботах китайських дослідників. Музично-історичні паралелі розвитку мистецтва Китаю і Європи досліджено у монографії Лю Бінцяна. Розвідник Янь Чжихао зосередився на вивченні розвитку китайської композиторської творчості у культурному діалозі Сходу і Заходу при характеристиці жанру фортепіанних транскрипцій. Специфіка ладової організації китайської музики на прикладі творчості китайського композитора Сюй Чанцзюн розглядається у роботі Лі Хуасінь. Автор зазначає про важливість «Нової хвилі» у китайській музичній культурі, про період підвищення активності у сфері фортепіанної музики зі здатністю до суттєвих стильових і стилістичних контамінацій.

У дослідженні Жао Джін про давні даоські пісні в опрацюванні китайськими композиторами XX – початку XXI століття дізнаємося про особливості аранжування пісень у супроводі фортепіано. На прикладі пісні Ван Жень (1922-2019) «Вейченської пісні», яка звучала у супроводі гуциня, композитор аранжував її для фортепіано. Дослідник детально розкриває особливості втілення поетичного тексту, збереження основної ритмічної формули поетичного тексту. Але дуже важливим є виклад музичного матеріалу з імпровізаційністю. Композитор майстерно наслідує гру гуцині, зберігає повільний темп. Для нашого аналізу

фортепіанних творів китайських композиторів корисними є спостереження щодо наслідування у фортепіанній партії сонорних звучань різних регістрів народного інструменту виконавськими прийомами і засобами фортепіано. Яскраво відтворені ефекти флажолетів і гліссандування струнами, які були характерні для низького, середнього регістрів гуциня. Звичайно, що таке відтворення малює перед слухачами автентичну картину народного виконання і художньої ситуації (Жао Джін, 2023, с. 165).

Аналіз опрацьованих публікацій дозволив узагальнити інформацію про розвиток сучасної китайської композиторської школи, але й виявив необхідність розгляду окремих творів представників цієї культури.

Матеріал і методи дослідження. Матеріалом вивчення стала наукова література з проблем фортепіанної музики і твори для фортепіано китайських композиторів: Дін Шанде «Сіньцзянський танець № 1» (Seow Yitkin, 2017); Он Лютінг «Колискова» (He Luting, 2023); Сунь Іцян «Весняний танок» (Sun Yi-Qiang, 2022); Ван Цзяньчжун «Варіації на тему маленької сосни» (Wang Jianzhong, 2022), «Птахи злітаються до Фенікса» (Wang Jianzhong, 2022), Юань Сянь «Мелодія води» (Yuan Xian, 2023). Цей вибір обумовлений метою і завданнями роботи.

У дослідженні застосовано **наукові методи**, зокрема, загальнонаукові – метод аналізу – для вивчення специфіки фортепіанної творчості китайських композиторів; метод синтезу – для поєднання аналізу фортепіанних творів і встановлення специфіки жанрово-стилістичних конотацій у зазначених творах; узагальнення – для фіксації висновків щодо особливостей фортепіанних творів китайських композиторів в аспекті жанрово-стилістичних конотацій; музикознавчий аналіз – з метою вивчення характерних особливостей фортепіанних творів і визначення їхньої близькості до народної творчості Китаю, мелодійно-інтонаційного розвитку, прийомів народного музикування для ефектів колористики, звукозображальності; порівняльного аналізу – для встановлення зв'язків між традиціями.

Виклад основного матеріалу. Тематично-технічні різновиди фортепіанних творів китайських композиторів доволі широкі. Кожному жанру притаманна своя специфіка із сукупністю змістових і формальних відносин. Музична творчість часто знаходилася під впливом різних видів мистецтва. І це можемо спостерігати на назвах творів, які дозволяють визначити їхню відносну класифікацію жанрово-стильових конотацій (Санг Тонг «У тому далекому

минулому», Цзянь Вен «Колекція Пекіна Ваньхуа», «Поетична поезія: місячне світло Ліянга»); умовами виконання і сприймання (Цзянь Дінсянь «Колискова», Хе Лутінг «Колискова»); змістом (Лао Чжичен «Музика пастуха», Дін Шанде «Весняна подорож», Цюй Вей «Квітковий барабан», Сунь Іцян «Весняний танок»); структурою (Ю. Бяньмін «Незначні варіації», Чень Тяньхе «Увертюра», Дін Шанде «Варіації на тему китайської народної пісні»).

Якщо зазирнути в історію музики, то перший, кого згадуємо – це Клод Дебюссі з поетичними назвами творів, в яких розкриваються живописні музичні полотна. А основним центром музичного розгортання стають враження, імпресіоністське вираження гармонії з незафіксованими законами побудов, частими змінами в композиціях модальності, використання складних і не завжди класичних акордів. Для розкриття змістів таких творів композитори використовують поетичні назви з провокуючими до фантазій колористичними структурами. Інколи тільки із назв творів простежуємо синтез мистецтв, їхній взаємовплив: від поезії, живопису до каліграфії чи скульптури. Це просто характерна особливість китайської музики, що перегукується з французьким імпресіонізмом.

Цікаво, що цей взаємовплив розповсюджується не лише на естетику, ідеї творів, а й на їхню стилістику. Тому твори аналізуються з урахуванням різних аспектів, які можуть мати різні конотації. Приміром, твір китайського композитора, піаніста і викладача Ван Цзяньчжун «Варіації на тему маленької сосни» (Wang Jianzhong, 2023). З назви твору відчувається вплив живопису і поезії. Свої враження від простого споглядання композитор передає у формі варіацій. При чому, тільки вступ є суто колористичним, а далі кожна варіація жанрово оформлена: різні танці з чергуванням більш пісенного матеріалу. Такі чергування є натяком на досить тонкий контраст, Цікавими є закінчення окремих варіацій, коли перше речення складається з восьми тактів, а друге речення з семи. Такий не квадратний період викликає відчуття прискорення руху, особливої проникливості.

Багато колористичних прийомів, характерних для китайського живопису, каліграфії, можна відмітити у п'єсі Ван Цзяньчжун «Сто птахів славлять Фенікса» (Wang Jianzhong, 2023) (інший варіант назви «Птахи злітаються до Фенікса», 1973). Основою твору стала виконувана на весіллях мелодія. Вона звучить у дерев'яного духового інструмента соні. Інструмент має різкий звук, широкий діапазон, що

дозволяє виконавцю наслідувати голоси птахів. Тому й в авторській п'єсі проілюстровано екзотичні звуки. Композитор спирався на мелодії провінцій Східного Китаю: Шаньдун, Аньхой, Хенань і Хебей, але народна творчість майстерно поєднана з його професійним володінням фортепіано.

Свіжі гармонії на фортепіано формуються злиттям обертонів. Згадуючи про те, що композитор звертався до мелодій з провінцій, дізнаємося, що вони виконувалися на китайській народній трубі. Тому у фортепіанній музиці композитор ніби відтворюються звучання і технічні можливості народного інструменту. Звідти ж і віртуозність композиції, її святковий характер – пісні-то були весільні. Яскраву декоративність передано численними мелізмами, яким особливої характерності додає звучання у різних регістрах. Всі прийоми, включаючи модуляції, розвиток фактури, оригінальні ритмічні поєднання покликані передати дійство з картинами природного свята, звукообразальність пташиних ігор.

У відносну класифікацію складно включити засоби музичної виразності, потрібний деталізований аналіз для їхнього визначення. Власне параметри музичної виразності є проміжною ланкою, взаємозв'язком між музичними характеристиками твору і стосунками композитора зі своїм середовищем, відношенням до фольклору, народної творчості та тими взаєминами, які вплинули на музичні характеристики твору: жанрово-стилістичні конотації. Так, в п'єсі Юань Сянь «Мелодія води» (Yuan Xian, 2023) використані складніші технічні прийоми подвійних нот, завдяки яким передано колорит китайської народної музики із надзвичайно вишуканими тембровими фарбами. П'єса демонструє фортепіанний стиль композитора, і одночасно національні особливості музики.

Твір Он Лютінга «Колискова» (1934) (He Luting, 2023) має і схожість, і відмінність у передачі національного і європейського. За назвою твору зрозуміло, що композитор передає прості настрої – спокою і оповідальності. Звукові образи, відтворені композитором, вишукані та ясні. На фоні рівномірного похитування супроводу розгортається суто національно забарвлена мелодія. Витонченість супроводу дозволяє зануритися в звукову палітру, відчуваючи в музиці алюзії від фактурної графіки. Наступна тема також народна. Вона формує контраст до першої, що є логічним для колискової: поява тривоги – чи-то сон, чи-то казка на ніч зі згадкою про щось таємне. Але повертається перша тема – реприза.

Невеличка кода затверджує спокій і сон. Абсолютно простими і зрозумілими засобами сформована вся композиція. Композитор поєднав національне – дві пісні, побудовані на пентатоніці та оформив це у класично-традиційну форму.

Інший взірець поєднання народного і професійного, національного і загальноєвропейського можна простежити на прикладі твору одного із яскравих представників китайської музичної культури, композитора Дін Шанде (1911-1995). Його твір «Сіньцзянський танець 1» був написаний у 1949 році та опублікований у 1950 році. Він не втрачає актуальності для аналізу синтезу китайської народної музики і тих композиторських навичок, які композитор здобув під час навчання у Парижі.

«Сіньцзянський танець 1» Дін Шанде має складну тричастинну форму. Крайні частини двочастинні (AB) з народними танцювальними мелодіями, середня – коротка, контрастна, авторська (C), яка і розкриває його як композитора своєї епохи. Одна з двох мелодій першої частини (A) – уйгурська народна мелодія з провінції Сіньцзян на заході Китаю – «Пісня кучера». Мелодія проста, хоча музична культура регіону зазнала впливу арабської модальної системи. Популярність і характерність цієї мелодії викликала її неодноразово використання різними авторами, зокрема Дай Айлянь.

Твір «Сіньцзянський танець 1» (Seow Yitkin, 2017) починається з невеличкого вступу, характерного як для народної танцювальної традиції з налаштуванням музикантів і танцюристів до виступу, так і для класичної традиції – танцювальної і вокальної: необхідність вступу у якість підготовки.

Вступ побудований на висхідних інтонаціях зі стрибками, які заповнюються низхідним рухом. Інтервали збільшеної кварта і септими весь час знаходяться в ритмічному русі: вони то акцентовані, то безакцентовані. Такий ритмічний поступ формує додатковий внутрішній рух, вирізняючи особливе тяжіння до фольклору. Здається, що змінюється розмір, але в нотному тексті присутнє абсолютно точне відтворення розміру 4/4. Відсутня квадратна структура. Симетрія є, але вона не квадратна. Будова вступу: 3 такти + 3 такти. Перші три такти – одноголосний супровід в партії лівої руки. Четвертий такт починається з басової партії, а на слабкій долі з'являється тема в правій руці. Вона є натяком на дзеркальне відтворення басової партії.

Якщо порівнювати з музикою європейських композиторів XIX століття, то перший, хто приходить на згадку, – це Едвард Гріг, у творах якого елементи норвезької народної музики – відкриті квінти, гостро підкреслені танцювальні ритми, ладові зміни – поєднувалися з композиційно-технічними акцентами пізнього романтизму, на межі та передбаченні імпресіонізму.

У вступі до твору «Сіньцзянський танець 1» закладено потенціал для розвитку першої і третьої частин. Після вступу з'являється основна тема. Вона досить проста. Це наспівна народно-танцювальна мелодія «Пісня кучера». Композитор закладає її в квадратну чотиритактову структуру на відміну від вступу. Закладається перспектива перемінного розміру, який буде активно проявляти себе у середній частині твору.

На основі цієї мелодії вибудовуються 16 тактів (8+8). При чому з появою мелодії додається середній (альтовий) голос. Вертикаль поступово заповнюється. Це характерно як для народної музики, так і для класичної. Композитор проводить тему, яка нагадує пісню, спочатку в регістрі, який імітує голос. Потім ця мелодія звучить октавою вище, що передає перерву ніби у вокальному звучанні на користь інструментального. Повтор мелодії через октаву абсолютно ідентичний. Несуттєво змінюється супровід, що спостерігаємо тільки в запису. На слух ці зміни не відіграють якісної зміни характеру супроводу як мелодичного акомпанементу.

Перша розспівна мелодія невеликого діапазону у межах квінти з одноразовим захватом у перший раз – септими, у другий раз – на завершенні фрази – октави. Мелодичні мотивні повтори урізноманітнюються одним-єдиним хроматизмом і ритмом – тріолями. Але ритмічна орнаментика дуже скромна, вона вкладається в долі розміру, не порушуючи його.

У наступних 8 тактах додається четвертий голос (тенор). Якщо альт був витриманим протягом двох з половиною тактів, то тенор вже більш розвинений. Якщо басова і сопранова партії майже не відрізняються від попередніх восьми тактів, то альт і тенор все більше і більше оформлюють звучання п'єси в чотириголосся, додаючи гармонічний розвиток твору, що не є народною традицією. Тим більше, що весь час тональний план однорідний, без жодних змін і натяків на них. У сюжетному розвитку це може означати додавання учасників загального дійства як в оркестрі, так і в танці, оскільки твір має у назві дефініцію «танець». Від народного звучання є перетин близьких тонів (одночасне

звучання основного тону та його альтерованої форми). Такий прийом часто використовується композиторами для передачі ефекту погано налаштованого інструменту, інколи народного. Розкладені акорди нетерцієвої структури викликають в пам'яті перебори струн на народних інструментах, приміром китайського ерху, або прийомів гри на струнно-смічкових інструментах. В останньому чотиритакті все більше додається дисонансів, підготовлюючи слух до сприйняття другого розділу першої частини.

Другий розділ першої частини (8+8) починається зміною мелодії, ритму, фактури. Після активного руху, в якому приймали участь всі присутні, тут ніби солюють жінки. Мелодія складається з невеличких повторних мотивів, які у першій фразі затверджують тоніку, а наприкінці фрази виявляється, що ці затверджуючі повтори завуальовували дорійський лад – VI підвищений ступінь. Основна тональність мі-мінор (e-moll). Друга фраза мелодійно починається з цього підвищеного ступеня, додаючи активності і жартівливості. Після двох проведень теми у високому регістрі вона звучить октавою нижче. У першій частині було навпаки – тема проходила в середньому регістрі, а у повторі – у високому.

Супровід мелодії у високому регістрі досить прозорий, що й передає відчуття легкого жіночого поступу. В другому проведенні теми, тепер вже октавою нижче, супровід легкий. Він містить короткі (восьмі тривалості) акорди на слабких долях: тоніка – третій ступінь – у першому такті і кокетливі секунди – у другому такті – також восьмими тривалостями на слабких долях. Від початку першого проведення теми (7 такт) кожен чотиритакт активно фіксує тоніку, дублюючи її в октаву. Цей прийом сильно дробить чотиритактову фразу, але він характерний для танцювальної музики (для чіткого вступу і завершення рухів танцівників). Загальний рух формується інтонаційно-ритмічною повторністю, типовою для народної музики. Останній чотиритакт другого розділу насичений ритмічним (шістнадцяті тривалості) супроводом. Він має завершальний характер і контрастує до середньої частини.

Отже, перша частина з двох підрозділів має дві пісенно-танцювальні теми, одна з яких народна, друга тема її більше доповнює (невеликим діапазоном, багаторазовими повторами), ніж контрастує. Хоча вона має свою ладову специфіку – дорійський лад. Метроритм першого і другого підрозділу схожі, за виключенням

останнього періоду – він стає більш активним, передаючи настрої загального свята, включенням всіх до дійства.

Середня частина (С) є контрастною у всьому. На перший погляд, цей епізод нічим не пов'язаний з першою частиною. Це - авторська музика Дін Шаньде як учня французької школи першої третини ХХ століття. Частина має 18 тактів з перемінним розміром (4/4, 3/4, 5/4). Тонально та інтонаційно контрасту немає (e-moll), контраст стосується фактури і метроритму.

Інтонаційно частина починається з мотиву другого підрозділу (В), який знаходиться в інших метроритмічних умовах. Починаючись так само, як у другому підрозділі, він отримує інший мелодичний і метроритмічний розвиток. Мотивна структура (1,5+1+1,5+3 тактів) приводить до нестійкого акорду і фермати. Далі є інтонаційні перегукування з темою (В), але вже у розширеному варіанті та мажорному забарвленні. Тепер тут не тільки дорійський лад, а й змінний лад – у мі-мінорі підвищуються III і VII ступені, які виявляють тяжіння до мажорного ладу (E-dur), а підвищення IV ступеня до лідійського ладу.

Перемінний розмір доповнюється складним метроритмом у мелодії та супроводі. Змінний розмір і ритм формують відчуття джазових побудов, але настільки тонких і фрагментарних, що не встигаєш їх осягнути. У мелодії інколи з'являються форшлагги, які не властиві вокальній чи інструментальній китайській музиці, хоча наприкінці побудови вони ритмічно збільшуються та переходять у синкопований ритм. Тож, тут скоріше домінує європейська традиція. Типові риси національної китайської музики у середній частині твору дуже опосередковані. Як мелодико-гармонійні, так і інші засоби виразності згладжені традиційною європейською гармонізацією ХХ століття з романтичною фактурою.

Середня частина цього твору, як і характерно для складної тричастинної форми, заснована на новому матеріалі (у цьому творі є певна подібність, але вона досить фрагментарна), експонує нові споглядальні, віддалені в часі образи. Завдяки структурі та тональному плану – це епізод. Він починається як контраст до першої частини, а закінчується відкритим питанням (з пониженням V ступенем), випереджаючи репризу.

Щодо жанрової семантики цієї частини, то вона розмаїта. За оповідальним характером з постромантичними конотаціями може розглядати як варіант балади. Інструментальними засобами в епізоді

розгортається картина-розповідь. Або можемо згадати німецькі балади з похмурим характером і епізодичним розвитком дії, що спрямовує слухачів до вільної фантазії. Складна тричастинна форма цілком є формою жанрової музики, зокрема танців. Оскільки танцювальна тематика краще розкривається контрастами із цілісним розвитком, і можливістю розвитку всередині частин.

Реприза твору не точна. Тема А повторюється з невеличкими змінами – це стосується супроводу, в якому більше дисонуючих акордів та інтервалів. Композиційно нічого не змінюється. Побудова з музичним матеріалом В суттєво змінюється. Мелодичні контури прослуховуються, але все полотно заповнюється дрібними тривалостями, насичуючи слух колористичною картиною з образами пташок, струмочків. Цим враженням сприяють інтервал збільшеної квінти, зменшеного тризвуку, акордові повтори на сусідніх ступенях (I, VII). Після закінчення першого речення (8 тактів), наступне речення повертає нам тему В у октавному подвоєнні з активним, моторним супроводом. Семантично музичний рух відправляє слухачів до народного танцю у супроводі автентичного інструментарію. При всьому розмаїтті супроводу: щільної фактури, неакордових звуків – квадратність побудови зберігається непохитно, не порушуючи швидкий, практично безперервний рух. Тільки кода зупиняє рух повторами тонічних тризвуків без опори на тоніку в басу. Останній акорд з басом ре, при чому ще й підкресленим форшлагом – при тональності мі-мінор.

Отже, аналіз оригінального фортепіанного твору Дін Шанде «Сіньцзянський танець 1» дозволив визначити жанрово-стильові конотації на рівні асоціативних зв'язків між типовими рисами національної китайської та європейської академічної музики. У цьому творі, не дивлячись на використання мелодії танцю Сіньцзянської провінції, народне начало і зв'язки з ним дуже опосередковані та згладжені традиційним європейським розвитком, приміром, у квадратності побудов, логічному мелодійно-ритмічному розвитку, фактурі. Для відтворення колориту і збагачення тембрової палітри фортепіано композитор експериментував з поєднанням звукозображальних ефектів від інтонаційних і акордових комбінацій.

Вплив від картин вишуканого танцювального свята з надтонкими градаціями відчутний у фортепіанному творі Сунь Іцян «Весняний танок» (1980) (Sun Yi-Qiang, 2022). Він складається з трьох

частин і кожна з них пропонує свою картину. Крайні частини – танець в іспанському ритмі з мелодичними китайськими інтонаціями. Середня частина схожа на швидкий китайський танок. Якщо у крайніх частинах домінує підкреслено витончений ритм, то середня частина вражає тонкістю і швидкості звукової атмосфери.

Висновки. Відзначено, що китайські композитори глибоко занурюються в образно-змістовну сферу твору з виразною назвою, що виявляє зв'язки з іншими видами мистецтва (живопис, поезія, каліграфія). Для втілення змісту відповідної назви композитори поєднують засоби музичної виразності, притаманні культурі Китаю та європейським культурам. На прикладі аналізу творів визначено, що для композиторської творчості характерні: близькість до народної творчості Китаю (Он Лютінг «Колискова»), специфіка мелодійно-інтонаційного розвитку (Дін Шанде «Сіньцзянський танець 1»; Сунь Іцян «Весняний танок»); колористичні, звукозображальні прийоми від народного інструментарію (Ван Цзяньчжун «Птахи злітаються до Фенікса»). Вплив європейських традицій і композиторської освіти відчутний у структурно-композиційних формах, гармонічних послідовностях, фактурі (Ван Цзяньчжун «Варіації на тему маленької сосни», Дін Шанде «Сіньцзянський танець 1»).

Аналіз фортепіанних творів китайських композиторів має перспективи розкриття теми жанрово-стильових конотацій у творчості українських митців. Так, твір Сунь Іцяна «Весняний танок» ритмо-інтонаційною основою викликав алюзії на композицію української композиторки Юлії Гомельської «Гуцулка-денс», окремих частин циклу Золтана Алмаші «Пори року»; твори Дін Шанде «Сіньцзянський танець 1», Ван Цзяньчжун «Птахи злітаються до Фенікса» колористичними побудовами нагадали про «Танок птахів» Світлани Азарової. Таким чином, тема виявлення і фіксації жанрово-стильових конотацій у композиторській творчості може охопити не тільки фортепіанну музику китайських авторів, а у подальшому торкнутися й камерно-інструментальних творів як китайських, так і українських композиторів.

ЛІТЕРАТУРА

- Жао, Джін (2023). Опрацювання давніх даоських пісень китайськими композиторами XX – початку XXI століття. *Мистецтвознавчі записки*, 43, 163–168.
- Barbara Mittler: Ding Shande. In: *Ludwig Finscher* (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite Ausgabe, Personenteil, Band 5 (Covell – Dzurov).

- Bärenreiter/Metzler, Kassel u. a. 2001, ISBN 3-7618-1115-2 (Online-Ausgabe, für Vollzugriff Abonnement erforderlich).
- He, Luting (2023). *Lullaby*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TiN4QEt3t2w>
- Seow, Yitkin. (2017). *Plays Popular Chinese Piano Pieces. Xinjiang Dance, 1*, Op. 6. 2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FrUjqDp7Rao>
- Sun, Yi-Qiang (2022). *Spring Dance*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ObEs5Zahh8c>
- Wang, Jianzhong (2022). *A Hundred Birds Pay Homage to the Phoenix*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=z2Pp9-LDhzE>
- Wang, Jianzhong (2023). *Variations on the Small Pine Tree*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hThJrDf3WTE>
- Yuan, Xian (2023). *Water Melody*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Sz_wb2poCAg

SUMMARY

Afonina Olena, Zavalova Olha, Stakhevych Oleksandr. Piano music of china: genre and style connotations.

The purpose of the article is to highlight the genre and style connotations of Chinese piano music by analyzing the piano works of Chinese composers. The methodology of the work includes scientific methods (analysis, synthesis, generalization), musicological analysis, comparative analysis techniques to reveal the specifics of genre and style connotations. The scientific novelty of the work lies in the analysis of piano works by Chinese composers with an emphasis on genre and style connotations in works (Ding Shande, He Liuting, Sun Yiqiang, Wang Jianzhong) by the presence in the text of characteristic melodic, meter-rhythmic, textural structures that correspond to national features and methods of development characteristic of the music of the European tradition. Conclusions. It is noted that Chinese composers are deeply immersed in the figurative and meaningful sphere of works with expressive titles. The name often refers to other forms of art (painting, poetry, calligraphy). To translate the corresponding title into a work, composers combine means of musical expression inherent in Chinese and European cultures. Based on the example of the analysis of works, it was determined that the composer's creativity is characterized by: proximity to Chinese folk art (He Liuting's "Lullaby"), specificity of melodic and intonation development (Ding Shande "Xinjiang Dance 1"; Sun Yiqiang "Spring Dance"); coloristic, sound-generating techniques from folk instruments (Wang Jianzhong "Birds Flock to the Phoenix"). The influence of European traditions and composer education is noticeable in structural and compositional forms, harmonic sequences, texture (Wang Jianzhong "Variations on the Theme of a Little Pine", Ding Shande "Xinjiang Dance 1").

Key words: piano music, piano works of Chinese composers, genre and style connotations, means of musical expression, intercultural influences, national dimensions, European traditions.