

ЖАНР КОНЦЕРТУ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ У ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ 2010-х РОКІВ

Енджі Пань Хунь, аспірант кафедри композиції і теорії музики, Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів, e-mail: engi_pan_hun@ukr.net

Жанр концерту для фортепіано з оркестром у творчості китайських композиторів 2010-х років.

У статті вперше аналізовано Концерт для фортепіано з оркестром ор. 56 китайського композитора Ван Сіліна (Wang Xilin), написаного у 2010 р. Твір мав успішну світову прем'єру, проте в Україні ще не виконувався. Головним аспектом дослідження є виявлення стилєвих запозичень та визначення їхнього впливу на музичну мову та драматургію концерту.

Концерт наслідує ознаки однієї з найпоширеніших жанрових моделей сольного інструментального концерту – великого симфонізованого концерту. На це вказують склад оркестру, особливості трактування партії соліста (як віртуозної, і як однієї з «інструментів» оркестру), а також форма твору – тричастинний цикл зі стрімкими крайніми і повільною середньою частинами.

Вказаний жанровий різновид виявився найпридатнішим для стилєвих запозичень. Вони відбуваються двома шляхами: 1) через засвоєння кращих світових здобутків у жанрі фортепіанного концерту; 2) через вплив жанру симфонії, в якому стилєві новації індивідуальної музичної мови виявляються набагато яскравіше.

Основою драматургії Концерту стає симбіоз досягнень музики ХХ століття на рівні індивідуальних стилєвих показників і загальних технічних новацій. Інтонаційною основою твору є розширена ладотональність, широко застосовані алеаторика, сонористика, мікрополіфонія, поліфонія пластів, присутні елементи технічної музики, спостерігаються й процеси передачі функцій музичної теми компонентам фактури.

Ключові слова: Ван Сілін, китайський фортепіанний концерт, інструментальна драматургія, стилєві алюзії, сучасні техніки композиції.

Актуальність теми. Жанр фортепіанного концерту є надзвичайно поширеним у сучасному музичному мистецтві. Протягом тривалого часу він займає провідні позиції у жанровій системі інструментальної музики. Діалогічна природа жанру надає можливості для втілення різноманітних концепцій, музично-стильових та виконавських ідей, що є особливо актуальним у музиці ХХ століття, відзначеної мовностильовими новаціями. Зазначене можна прослідкувати на прикладі розвитку жанру фортепіанного концерту в музичній культурі Китаю. Інтерес китайських митців до цього жанру виник у другій половині ХХ ст. [1], тоді ж були написані перші фортепіанні концерти, а на сьогоднішній день їхня кількість суттєво збільшилася. В Україні, незважаючи на значне зростання кількості наукових досліджень, пов'язаних із вивченням китайської музики, здобутки китайських композиторів у жанрі сольного фортепіанного концерту маловідомі, а самі твори практично не досліджені.

Тому в статті ми ставимо за мету представити один із них – Концерт для фортепіано з оркестром оп. 56 Ван Сіліна (нар. 1936). Концерт був написаний 2010 р. і мав успішну світову прем'єру в межах Х Швейцарського Міжнародного мистецького фестивалю (солістка – китайська піаністка Са Чен, диригент – Франческо Пратт) [4, с. 3]. Твір присвячено учителю композитора з фортепіано, нині – диригенту Шанхайського симфонічного оркестру Лю Хонгу. Згодом цей концерт декілька разів виконувався в Китаї, проте в Україні поки що не звучав. Написаний у кращих традиціях жанру фортепіанного концерту, цей твір цікавий перевтіленням багатьох стильових тенденцій, відомих за творчістю провідних європейських митців ХІХ–ХХ ст., і під цим оглядом заслуговує на особливу увагу з боку дослідників і виконавців. Головним завданням статті є виявлення стильових запозичень та визначення їхнього впливу на музичну мову та драматургію концерту.

Виклад основного матеріалу. Ван Сілін є відомим сучасним китайським композитором, автором симфонічних, камерно-інструментальних, камерно-вокальних і хорових творів (у тому числі шести симфоній і трьох концертів – хорового, скрипкового та фортепіанного), музики до кінофільмів і телевізійних постановок та ін., які виконуються в Австралії, Франції, Німеччині, Швейцарії та США [3]. Він здобув фахову музичну освіту у Китаї, композицію вивчав у Шанхайській консерваторії, яку закінчив у 1962 році по класу композиції та фортепіано (Лю Хонга – Лю Чжуан, Дін Шанде і Цюй Вей).

Згодом він постраждав під час т. зв. Культурної революції, проте від кінця 1970-х років отримав можливість повернутися до улюбленої професії й невдовзі відкрив для себе музику відомих західних митців ХХ століття – Бели Бартока, Ігоря Стравинського, Арнольда Шенберга, Кшиштофа Пендереського, Вітольда Лютославського, Дмитра Шостаковича, Альфреда Шнітке та ін., які вплинули на формування його нової творчої манери [3]. Протягом усього творчого шляху Ван Сілін перебував під впливом китайської народної музики, що так само позначилося на його музичних композиціях. Отже, звернення Ван Сіліна до жанру сольного інструментального концерту, поширеного в сучасній європейській музиці, було не випадковим, а жанрові ознаки, відповідно до основних тенденцій розвитку цього жанру в творчості композиторів ХХ ст., виявлені надзвичайно яскраво. Розглянемо більш детально, як це відбувається на композиційному рівні і проявляється у мовностильових засобах.

За традиціями концертного жанру, що формувалися в інструментальних концертах доби Бароко і згодом утвердилися в сольних інструментальних концертах епохи Класицизму, Концерт ор. 56 Ван Сіліна (далі за текстом – Концерт) складається з трьох частин (*Allegro minaccioso – Adagio*, має підзаголовок «*Passacaria*» – *Allegretto*), які слідують одна за одною та об'єднуються в цикл за принципом образно-емоційного і темпового контрасту (швидко – повільно – швидко). Цю класичну європейську структурну модель композитор наповнює новим змістом, що можна прослідкувати на рівні мовностильових засобів, які відображають принципи музичного мислення, властиві сучасному мистецтву.

Перша частина (*Allegro Minaccioso Aspro*) за насиченістю звучання інструментів оркестру, характером викладу головних тем і трактуванням партії соліста більше нагадує монументальні симфонічні полотна, тоді як риси діалогічності, властиві концертному жанру, виявляються доволі опосередковано. Соло і оркестр не змагаються між собою, а об'єднуються в єдиному емоційному пориві, утворюючи надзвичайно ущільнену й багатотемброву звукову масу.

У першій частині немає очікуваних образно-емоційних контрастів, проте вона надзвичайно динамізована, а виклад музичного матеріалу відображає високий емоційний тонус музичного висловлювання. Сонатна форма суттєво модифікована, що відповідає тенденціям формотворення європейської інструментальної музики ХХ ст., в тому числі в жанрі сольного інструментального концерту.

Перша частина розпочинається різкими ударами усього оркестру, до яких долучаються остинатні глісандо деяких ударних (від т. 5), арфи (від т. 15), тріольний рух і трелі дерев'яних духових, а також сигнальні мотиви міді (від ц. 1). Стрімке динамічне нагнітання призводить до обриву на найвищій точці емоційного напруження. Це не є головна тема частини, а тільки вступ до неї, однак вже з перших тактів музика вражає своєю надзвичайною енергією й одразу приваблює пружною, впевненою ходою.

Після яскравого вступу, більше подібного на кульмінацію музичного твору, ніж на його початок, ми очікуємо ще більшого емоційного піднесення в основній темі. Це тема головної партії, виклад якої доручається солістові (ц. 2). Витримана у традиціях тематизму інструментальних концертів епохи романтизму (Ф. Ліст, С. Рахманінов, П. Чайковський) та першої половини ХХ ст. (С. Прокоф'єв), вона є блискучим концертно-віртуозним монологом і за способом подачі матеріалу більше нагадує нам каденцію соліста, що у класичних концертах імпровізувалася виконавцями і знаходилася не на початку, а в кінці першої частини.

Партія соліста у темі головної партії насичена короткими закличними фразами, з акцентами на кожному звуці, і октавами через всю клавіатуру, переважно від вершини-джерела. Внаслідок надзвичайної емоційної насиченості та за особливостями інтонаційної будови, ритміки й артикуляції початкова тема першої частини Концерту сприймається як монолог Людини-переможця, сповненої сили для подолання усіх життєвих перешкод.

Оркестровий супровід після яскравого початкового *tutti* зводиться до мінімальної, символічної підтримки піаніста. Залишаються тільки інструменти струнної групи, яким доручено поодинокі виконання ритмізованих акордів. Ця риса також надає початковому викладу теми головної партії ознак сольної каденції.

Згодом починається повторний, дещо змінений виклад початкового матеріалу: звучить скорочений до 10 тактів оркестровий вступ (ц. 3), варіантно змінена тема головної партії у соліста, характер якої поки що лишається незмінним (ц. 4), і коротке 5-тактове завершення на бадьорих маршових інтонаціях вступу (ц. 5). Повторення початкового тематизму надає утвореній музичній побудові ознак другого речення класичного періоду повторної структури.

Від ц. 6 починається зона сполучної теми. Вона заснована на вже відомих нам інтонаціях теми головної партії, які знову доручаються

солістові, однак дещо трансформуються, оскільки музичний виклад здобуває більшу нестійкість, що властиво таким побудовам [2]. Однак надалі сполучна партія безпосередньо переходить у розробку, а тема побічної партії так і не з'являється. Саме цим сонатна форма першої частини даного Концерту принципово відрізняється від загальновідомої форми-схеми. Практично весь наступний матеріал першої частини ми мусимо віднести вже не до експозиційного, а до розробкового. На це вказує не тільки відсутність нових яскраво індивідуалізованих музичних тем. Головною ознакою розробковості стає характер музичного викладу, з безупинними емоційно-динамічними нагнітаннями, постійними змаганнями між солістом та оркестром, насиченістю сольної партії віртуозно-технічними елементами, зверненням до сучасних технік композиції, зокрема алеаторики, та ін.

Початок розробкового розділу визначити доволі складно, позаяк перехід від сполучної теми до розробки відбувається без чіткої цезури. До того ж, ми очікуємо на появу теми побічної партії, і тільки з часом розуміємо, що вже давно розпочалася і триває розробка, і що саме вона у першій частині даного Концерту є центральною і найбільш масштабною (наперед вкажемо й на те, що риси репризного повторення матеріалу експозиції у формі цієї частини також є розмитими, виявляючись опосередковано). Цілком умовно можна наголосити, що сполучна тема триває до того часу, поки в партії соліста звучать, хоча й перевтілені, чітко впізнавані репліки з теми головної партії (до ц. 11). Участь оркестру стає все вагомішою і вже не зводиться лише до супроводу соліста інструментами струнної групи. Важливе колористичне навантаження здобувають контрапункти до теми, наприклад, кількаразове проведення шестиголосої імітації у флейт і кларнетів (ц. 6–7), або напружені ходи з низхідними секундовими інтонаціями в партіях мідних духових – валторн і тромбонів (ц. 8).

Увесь подальший матеріал має ознаки розробковості, а музичний виклад має кілька хвиль емоційно-динамічного нагнітання, що є типовою ознакою сонатної розробки. Емоційно-динамічні спалахи засновані на застосуванні сучасних технік композиції, а багатоконпонентність оркестрової фактури, із протиставленням окремих груп інструментів, яким доручається виконання різного, іноді доволі контрастного матеріалу, побудованого на загальних формах мелодичного руху, сприяє утворенню ущільненої маси звуку, яка в наданих темпово-динамічних умовах сприймається як засіб розкриття внут-

рішнього змісту музики, картини світу, посеред якого живе головний герой – Людина-переможець, чий образ уособлює тема головної партії першої частини Концерту.

У розробці партія соліста поступово втрачає якості лідера. Замість монологу, як було в темі головної партії, тут розпочинаються і тривають численні діалоги між солістом та оркестром. Партія соліста також втрачає тематичну індивідуальність, проте суттєво збагачується технічними складнощами і стає ще більш віртуозною, ніж на початку частини. Технічними труднощами також збагачуються партії інструментів оркестру, тож можемо констатувати, що це – загальна тенденція, що підкреслює розробкові якості матеріалу. В цьому сенсі партія соліста урівноважується в правах з оркестровими партіями, а фортепіано сприймається як один з інструментів великого симфонічного оркестру.

Перша хвиля розробки є безпосереднім продовженням сполучної партії (триває до ц. 15). У звучання оркестру відчуваються інтонаційні зв'язки з матеріалом вступу – це удари всього оркестру, однак вони суттєво доповнені мелодизованими або технічно-віртуозними нашаруваннями в інструментальних партіях, в тому числі у соліста. Партії інструментів виписані надзвичайно деталізовано, або з точною фіксацією тексту, або з елементами алеаторики, коли виконавець повинен імпровізувати у межах наданих параметрів. Яскравим виражальним засобом стає стрімке *crescendo* від *pp* до *ff* протягом двох тактів у дерев'яних духових (ц. 14) і низхідні синкоповані лінії мідних духових звуками хроматичної гами, що з'являються на гребені кульмінації «прорізаючи» весь оркестр.

Інтонаційно-динамічне нагнітання першої хвилі розробки, в ритмо-інтонаціях якої відчутна чітка маршова хода, раптово й доволі несподівано обривається, поступаючись місцем наступній, другій хвилі (від ц. 16). На початку виклад є більш прозорим і фактурно нагадує нам початок теми головної партії в експозиції, оскільки тут наявні тільки соліст та струнна група оркестру. Однак солістові доручається не тема, а гостро-ритмізовані, остинатні репетиції на одному звуці. І тільки у зміні цих звуків, що переміщаються регістрами фортепіанного діапазону, з виписаними акцентами на деяких із них, можна виявити інтонаційні контури певної мелодичної лінії. Контрапунктом до цієї «теми» слугують гліссандо в партіях струнних, короткі, проте надзвичайно динамічні мотиви у партіях мідних

духових, і більш тривалі, протяглі звуки та побудовані на них пасажі, переважно низхідного руху, в партіях дерев'яних духових.

Друга хвиля має кілька етапів динамічного наростання (ц. 15, 16, 17–19), і за кожним разом усе ніби починається від самого початку. Раптові спалахи трелей і тремоло на *ff* зі спадом на *pp* в партіях різних інструментів оркестру вже від її початку створюють атмосферу тривожного очікування: воно проявляється у наступній, третій хвилі (від ц. 20). До звучання оркестру долучається дріб малого барабану, а дерев'яні духові й струнні починають грати у високому регістрі акцентований п'ятизвуківий мотив тонами зменшеної квінти (*gis – a – h – cis – d*). До остинатно повторюваного мотиву додаються мелодичні контрапункти в партіях інших інструментів, фактура стрімко ущільнюється, а оркестр раптово починає звучати надзвичайно загрозливо. Особливо виділяються свистячі трелі у флейт і лякливі сингали на гліссандо у тромбонів, які в сукупності з дробом малого барабана викликають слухові асоціації з військовою символікою. Стрімкі пасажі в септиму у низькому регістрі, що звучать у партії соліста, нагадують грізне рокотання, створюючи гнітючу атмосферу очікування майбутньої катастрофи. Підключення до свистячих остинато флейт (та інших дерев'яних духових) хаотичних алеаторних пасажів інструментів струнної групи (ц. 22) створює враження остаточної втрати контролю над перебігом подій.

Однак таке зловісне емоційно-динамічне нагнітання не призводить до трагічної кульмінації. Остання, четверта хвиля (ц. 23), на початку якої знову з'являється маршова хода, свідчить, що на мить досягнута перемога; проте вона ще доволі крихка, тому її потрібно закріпити. Це відбуватиметься у двох наступних частинах Концерту. Наприкінці першої частини, як алюзія на репризу, у соліста виникає відгомін теми головної партії (ц. 26–27).

Друга частина Концерту (*Lento Adagio*), що має програмний підзаголовок «Passacalia», і третя частина (*Allegretto*) слідує *attacca*. У другій частині використовується полегшений склад оркестру, а в партії соліста знову відчутною є тенденція до трактування фортепіано як ударного інструмента.

Частина побудована за принципом емоційного нагнітання. У ліричних темах прихована внутрішня потаємна сила, тому тематизм позбавлений наспівності, традиційної для повільних частин.

Підзаголовок «Passacalia» викликає алюзію до барокового жанру, відродженого у музиці ХХ століття (І. Стравинський, П. Гіндеміт,

Д. Шостакович, Б. Бріттен). Його семантика передбачає високу, узагальнену трагедійність змісту музики й багаторазове проведення початкової теми, що утворює варіаційний цикл. У другій частині Концерту обидві ці риси присутні в завуальованому вигляді:

1) трагедійність не є наявною, проте вона дуже добре відчувається у мужньому стриманому характері музичного висловлювання; 2) початкова тема не повторюється, а змінюється іншими темами, проте всі вони мають спільні інтонації, отже, їх можна умовно визначити як інтонаційні варіанти початкової.

У другій частині також присутні алюзії на музичний матеріал, що прозвучав у першій частині Концерту і був пов'язаний із темою військової навали. Це також засвідчує зв'язок із семантикою пасакалії.

Загалом частина складається з кількох побудов. Кожна з них має власну тему, виконання якої доручене солістові, між ними можна виявити інтонаційні зв'язки. Тема першої побудови (ц. 1–4) заснована на зчепленні інтонацій чистої квати і великої секунди (див. тт. 18–20 і далі). Нагадаємо, що тематизм першої частини Концерту був заснований на інтонації тритону, яка пронизувала партії всіх виконавців. Оркестровий вступ другої частини так само розпочинається з тритону (тт. 1, 2, 3 та ін.): цей інтервал постійно з'являється в інструментальних партіях, що супроводжують тему. Сама ж партія соліста цієї інтонації позбавлена, в ній превалує діатоніка. Тема викладається в партії фортепіано і є емоційно стриманою, тому її проведення не призводить до динамічної кульмінації, хоча деякі фрази не позбавлені мовної виразності. Композитор створює відвертий стривожений монолог-роздум.

Тема другої побудови (ц. 5–9) має у своїй основі висхідну й низхідну квалту, які подаються у комбінаціях із секундами. На цьому зв'язок з темою першої побудови фактично вичерпується, оскільки в образно-емоційному відношенні ця тема є принципово іншою. Вона має характер токати. Її стрімкий стакатний рух доволі швидко призводить до більш потужного способу викладення, зі значним регістровим обсягом, контрастними протиставленнями могутніх басових октав акордовим побудовам у середньому та високому регістрах, які так само не позбавлені мовної виразності (вказане фактурне розшарування потребувало запису тексту партії соліста на трирядковій аколаді).

Розвиток теми призводить до раптового вторгнення тематизму, який є алюзією на «військовий» епізод з першої частини Концерту

(ц. 7). Тут знову з'являється дріб малого барабана, свистячі тембри флейт, а крізь чітку, загрозливу маршову ходу оркестру пробивається стривожений біг пасажів у партії фортепіано.

Несподівано марш змінює граціозне скерцо (ц. 8), проте дуже скоро відбувається поновлення тимчасово перерваного емоційно-динамічного нагнітання (ц. 9), що призводить до широкого кульмінаційного спалаху (ц. 10), так само викликаючи асоціації з музикою першої частини Концерту.

Динамізація викладу фактично відбувається у самій партії фортепіано, до якої зі своїм матеріалом почергово приєднуються або дерев'яні духові, або інструменти струнної групи, й нарешті, обидві групи разом. Це відбувається в кульмінації, коли солістові доручено виконання стрімких віртуозних пасажів-арпеджіо через половину клавіатури.

На завершення частини (ц. 11–12), після показу усіх жахливих реалій земного життя, відбувається відхід у світ Ідеального й Недосяжного. Уособленням цього світу стає тембр челести, до якої додається партія соліста у високому регістрі і легкий шелест гліссандо струнних у динаміці *pp*. Проте й сюди грубо втручається «реальне життя», нагадуючи про себе кількома різкими акордами на *ff* (тт. 126–127).

Третя частина Концерту (*Allegretto Belebti*), що слідує *attacca* після попередньої, несподівано продовжує образність, яка була пов'язана зі світом недосяжної мрії і вперше з'явилася наприкінці другої частини. Тут задіяні ті самі тембри (челеста, високі струнні, фортепіано) і засоби музичної мови (високий регістр, протяглі звуки, динаміка *pp*, повільний темп та ін.). Цей образ стає тлом для теми, яку починає виконувати кларнет-соло (ц. 1). Він викладає спокійну, ніжну й невибагливу народну пісню, яка уособлює ідеал вічної простоти, краси й гармонії, ту недосяжну мрію, яку можна знайти і на землі. Але досягти її непросто, потрібно пройти через численні випробування.

Увесь подальший матеріал фінальної частини (ц. 2–19, до т. 295) стає тим випробуванням, які має подолати Людина на шляху до досягнення своєї мрії. Він розпадається на дві хвили динамічного наростання, кожна з яких обривається на найвищій точці емоційного напруження. Після першої хвили починається доволі тривалий епізод за участі самих ударних інструментів (ц. 9). Але це не та реальність, до якої прагне Герой, тому пошуки поновлюються, а випробування стають ще страшнішими. Вкажемо на те, що в тематизмі першої хвили динамічного наростання відчувається токатність, а в тематизмі

другої хвилі – скерцозність. Обидві ці жанрово-інтонаційні сфери були наявними у матеріалі другої частини, тож між другою частиною і фіналом Концерту також виявляються певні алюзії, що надає великій циклічній композиції цілісності, скріплює тематизм її окремих частин. Риси подібності між частинами також можна виявити, порівнюючи специфіку побудови хвиль емоційно-динамічного наростання у розробці першої частини Концерту та у фіналі.

Завершується фінал повторенням початкової теми-пісні, яка тепер звучить у партії соліста (ц. 19, від т. 296). Це стає символом того, що Герой пройшов через усі життєві випробування і досяг гармонії із самим собою. В композиції фіналу повернення початкової теми виконує функцію репризного проведення, однак його можна узагальнено трактувати у сенсі коди-висновку усього концертного циклу.

Ретельне вивчення композиційно-драматургічних прикмет Концерту, у проєкції на його музичну мову та особливості трактування партії соліста, показало, що композитор обрав одну з найпоширеніших жанрових моделей сучасного сольного інструментального концерту – великий симфонізований концерт. На це вказують: 1) склад оркестру (великий симфонічний оркестр з потрійним складом дерев'яних духових, повною групою мідних та значною кількістю різноманітних ударних інструментів); 2) функції оркестру (провідна роль у діалозі з солістом, переважання tutti, концентрація тематичних побудов, симфонізація музичної тканини); 3) особливості трактування партії соліста (як віртуоза, що протиставляється звучанню усього оркестру, і як одного з інструментів оркестру); 4) форма твору – тричастинний цикл зі стрімкими крайніми частинами і повільною середньою («Passacalia»).

Вказаний жанровий різновид виявився найпридатнішим для стильових запозичень. Вони відбуваються двома шляхами:

- 1) через засвоєння кращих світових здобутків у жанрі фортепіанного концерту;
- 2) через вплив жанру симфонії, в якому стильові новації індивідуальної музичної мови виявляються набагато яскравіше.

Щодо першого напрямку, який позначився на трактуванні партії соліста, можемо констатувати, що в Концерті виявлено впливи романтичного піанізму лістівсько-рахманіновського типу, що вплинув на розвиток жанру фортепіанного концерту ХХ століття в цілому і знайшов відображення у китайській фортепіанній та симфонічній

музиці. Також яскраво відчуються впливи ударного трактування фортепіано, що йдуть від І. Стравінського, С. Прокоф'єва та Б. Бартока.

Другий напрямок виявляється через індивідуальну музичну мову. І тут ми можемо відзначити стильові алюзії на музику багатьох відомих композиторів ХХ століття – І. Стравінського, П. Гіндеміта, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича. Деякі сторінки партитури викликають асоціації з творами українських композиторів, зокрема Б. Лятошинського, Є. Станковича, М. Скорика.

Музична мова Концерту виявляє чудову обізнаність Ван Сіліна з сучасними техніками композиції. Ладовою основою твору є розширена ладотональність, широко застосовані алеаторика, сонористика, мікрополіфонія, поліфонія пластів, присутні елементи технічної музики, спостерігаються й процеси передачі функцій музичної теми компонентам фактури. Симбіоз досягнень музики ХХ століття на рівні індивідуальних стильових показників і загальних технічних новацій стає основою музичної драматургії аналізованого Концерту.

Перспективи подальшого дослідження теми полягають у необхідності вивчення великої кількості творів, написаних сучасними китайськими композиторами у жанрі концерту для фортепіано з оркестром, та виявленні спільних і відмінних тенденцій у розвитку цього жанру у творчості представників китайської та української національної композиторської школи.

Література

1. Го Х. Концерты для фортепиано с оркестром в творчестве китайских композиторов: основные типологические черты / Х. Го // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 2–3. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=23925> (дата звернення: 16.10.2016).
2. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке / Т. Чернова. – М.: Музыка, 1984. – 144 с.
3. Wang Xiling. [Електронний ресурс]. – URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Wang_Xilin (дата звернення 16.10.2016)
4. Words from the Publishers // Wang Xiling. Concerto for Piano and Orchestra. Op. 56/ Score. Peoples Music Publishing House, 2012. – 121 p.

References

1. Go, H. (2015). Contserty dlia fortepiano s orkiestrom v tvorchestvie kitaiskikh kompozitorov: osnovnyie tipologicheskiye cherty. *Sovremennyye problemy nauki i obrazovaniya*. 2–3; URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=23925> (16.10.2016) [In Russian].
2. Chernova T. (1984) *Dramaturgiya v instrumentalnoi muzykie* Moscow: Muzyka. [in Russian].
3. Wang Xiling. URL (2016, October 16): <https://en.wikipedia.org/wiki> [in English].
4. Wang Xiling (2012). Words from the Publishers. In *Concerto for Piano and Orchestra. Op. 56. Score*. Peoples Music Publishing House. [in English].

Енджи Пань Хунь, аспирант кафедры теории музыки, Львовской национальной музыкальной академии имени Н. В. Лысенко, г. Львов, e-mail: engi_pan_hun@ukr.net

Жанр концерта для фортепиано с оркестром в творчестве китайских композиторов 2010-х годов.

В предлагаемой статье впервые предпринята попытка исследования Концерта для фортепиано с оркестром оп. 56 известного современного китайского композитора Ван Силина (Wang Xilin), созданного в 2010 г. Мировая премьера состоялась в Швейцарии (2010), в Украине сочинение пока не исполнялось. Главным аспектом анализа является выявление стилевых заимствований и определения их влияния на музыкальный язык и драматургию концерта.

Сочинение отражает признаки одной из наиболее распространенных жанровых моделей сольного инструментального концерта – большого симфонизированного концерта. На это указывают состав оркестра, особенности трактовки партии солиста (как виртуозной и в качестве одной из «инструментов» оркестра), а также форма сочинения – трехчастный цикл со стремительными крайними и медленной средней частями.

Указанная жанровая разновидность оказалась наиболее приспособленной к воплощению стилевых заимствований. Они происходят двумя путями: 1) путем освоения лучших мировых достижений в жанре фортепианного концерта; 2) через влияние жанра симфонии, в котором намного ярче обнаруживаются стилевые новации в сфере индивидуального музыкального языка.

Основой драматургии Концерта является симбиоз достижений музыки XX века на уровне индивидуальных стилевых показателей и общих технических новаций. Интонационная основа произведения – расши-

ренная ладотональность, широко употребляется алеаторика, сонористика, микрополифония, полифония пластов, присутствуют элементы технической музыки, наблюдаются процессы передачи функций музыкальной темы компонентам фактуры.

Ключевые слова: Ван Силин, китайский фортепианный концерт, инструментальная драматургия, стилевые аллюзии, современные техники композиции.

Engi Pan Hun, postgraduate student of the Department of Music Theory of the Mykola Lysenko Lviv National Musical Academy (Ukraine, Lviv);
e-mail: engi_pan_hun@ukr.net

Concerto for piano and orchestra genre in oeuvre of the Chinese composers of 2010ies.

The article analysis for the first time the Wang Xilin's concerto or. 56 for piano and orchestra written in 2010. The work had a successful world premiere; however, it has not yet been performed in Ukraine. The main aspect of the analysis is the identification of stylistic borrowings and their impact determination on the concerto musical language and dramaturgy.

Concerto inherits the signs of one of the most popular genre model of a solo instrumental concert – major concerto arranged for symphony orchestra. This is indicated by the composition of the orchestra, the peculiarities of the soloist party construction (both as a virtuoso, and as one of the orchestra “instruments” as well), as well as the work form – a three-part cycle with rapid extreme and slow middle parts.

The specified genre type turned out to be the most suitable for style borrowings. They occur in two ways, through: 1) assimilation of the best world achievements in the concerto for piano genre; 2) symphony genre influence, where the style innovations of the individual musical language appear much brighter.

The symbiosis of XX century music achievements at the level of individual stylistic indicators and general technical innovations becomes the basis of the work's musical dramaturgy. The intonational basis of the work is the extended tuning mode, widely used aleatory, sonorism, micropolyphony, polyphony of layers, the elements are present of technical music, and the processes are observed of transferring musical theme functions to the texture components.

Key words: Wang Xilin, Chinese concerto for piano, instrumental dramaturgy, style allusions, modern techniques of composition.

Стаття поступила до редакції 4.10.2017 р.
