

Лу Цзе

ТИПИ ПРОГРАМНОСТІ В КИТАЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

В поданій статті зроблена спроба систематизувати та узагальнити найважливіші тематичні групи програмності в китайській фортеп'яній музиці, вказавши причини тих чи інших пріоритетів у виборі програмної образності. В цьому руслі виділяються три основні тематичні концепти, які переважають у програмних назвах фортеп'яних творів китайських композиторів: образи природи, ритуально-обрядові концепти, які здебільшого мають дидактичну спрямованість, та казково-міфологічні концепти, нерідко пов'язані також з літературно-містичними та історично сформованими релігійними переконаннями китайців. Розглядаються приклади з творчості Дінь Шанде, Хан Ху Вея, Шань де Іня, Хо Лутина.

Ключові слова: *китайська фортеп'янна музика, даосизм, образи природи, ритуально-обрядові концепти, казково-міфологічна тематика.*

Китайська фортеп'янна музика формувалась у тісній взаємодії двох суттєво відмінних між собою пластів: національної духовно-культурної традиції та європейської інструментальної моделі. Оскільки процес згаданої взаємодії не є надто тривалим, бо фортеп'яно – інструмент відносно новий в китайському мистецькому просторі і припадає лише на початок ХХ ст., то для успішної інтеграції в композиторське, виконавське, а головне – у слухачське середовище необхідно було знайти ту «точку золотого перетину», в якій би гармонійно співіснували питомі і запозичені елементи.

Відомо також, що фортеп'янну школу – композиторську і виконавську – в Китаї засновували або вихідці з Європи, головно з Росії, або національні митці, які навчалися в провідних європейських музичних осередках Парижа, Лондона та ін., або у США. Серед піонерів фортеп'янного мистецтва у Піднебесній вартують першочерговою згадки випускник Петербурзької консерваторії Олександр Черепнін (1899–1977), учень Анни Єсіпової у тій же консерваторії Борис Захаров, випускник Лейпцігської консерваторії Щао Юмей, Ян Цунчжі, який навчався у Франції, та ряд інших. Тому синтез і конвергенція питомих духовно-музичних традицій з привнесеними з європейського культурного континууму відбувались доволі органічно й приносили значний художній результат.

В утворенні художньо цілісного і переконливого національного фортеп'янного стилю значну роль відіграла ідея програмності. Адже з одного боку, програмні пояснення, стисліші чи розгорнутіші, виявляються суттєвим чинником, який допомагає композиторові та виконавцеві обґрунтувати і вияснити шляхи пристосування європейської системи виразовості до китайської художньої традиції. З іншого ж, вона дозволяє пояснити авторський задум, вказати на джерело інспірації, спрямувати асоціативну діяльність реципієнта у бажане для композитора русло, особливо ж конкретизувати образний задум для некитайського слухача.

На переважно програмний характер китайської фортеп'яної музики вказують всі дослідники даної теми, зокрема Чжао Сяошен, Чжоу Цінь, Чен Чжен, Бянь

Мен, Ван Юйхе, Ван Ін, У На, Лі Хуанчжи, Цінь Тянь, Чен Жуньсюань та багато інших. Проте попри доволі значний корпус літератури, присвяченої фортепіанному мистецтву Китаю загалом та програмним творам зокрема, не були диференційовані і типізовані основні тематичні групи програмності, що утворились внаслідок інтеграції національної традиції в європейську модель. А проте саме вони утворюють специфічні програмні концепти, покладені в основу музично-естетичного світогляду китайських митців і своєрідно втілені ними у фортепіанних композиціях.

Відтак основною метою поданої статті є прагнення систематизувати та узагальнити найважливіші тематичні групи програмності в китайській фортепіанній музиці, вказавши причини тих чи інших пріоритетів у виборі програмної образності.

В цьому руслі вважаємо доцільним виділити три основні тематичні концепти, які переважають у програмних назвах фортепіанних творів: образи природи, ритуально-обрядові концепти, які здебільшого мають дидактичну спрямованість, та казково-міфологічні концепти, нерідко пов'язані також з літературно-містичними та релігійними переконаннями китайців, сформованими в давнину.

Образи природи. Однією з основних образних сфер, яка в китайській духовній традиції займає основоположне місце, є природа. Ставлення до природи у національній філософії й естетиці є винятковим і складає один з основоположних постулатів світосприйняття в трьох основних філософсько-релігійних вченнях: буддизмі, конфуціанстві і даосизмі. Наприклад, для послідовників буддистського філософсько-релігійного напрямку природа є не просто «оточуючим» світом, який для автономного європейського homo sapiens є джерелом життєдайності, але також взірцем гармонії і досконалості¹. До такого ж розширеного тлумачення природи як першопочатку й завершення всього суцього тяжіє і даосизм. Основний постулат даосизму – дао, що перекладається як «дорога», «шлях», засновник цього релігійно-етичного вчення Лао-цзи трактує широко, узагальнено, як шлях, визначений як природі, так і людині, що його належить правильно знайти і гідно пройти.

Слід наголосити винятково шанобливий стосунок давніх китайських філософів до природи, яку вони ставлять безмежно вище від людської істоти, останню ж вважають невід'ємною часткою природного універсуму. Як слушно окреслює англійський культуролог Майкл Томпсон, схиляння перед природою знаходить вираз у «миттєвому усвідомленні власної безособовості, тобто втрати відчуття особистого «Я» в цілісній картині світобудови. Особливий вплив концепція вплинула на творчість китайських пейзажистів і поетів. Чітке бачення перспективи ландшафту та простота і природність образної мови китайських художників і поетів в певному сенсі відображають принципи вчення Чжуан-цзи. Ідея природної

¹ Така позиція притаманна багатьом європейським мислителям, зокрема Й. В. Гете з його концепцією єдності природних процесів чи одному з провідних французьких енциклопедистів-просвітників Жан-Жаку Руссо, засновнику новітньої концепції виховання людини, котрий постулював досконалість життя, а відтак виховання дітей лише на лоні природи, в натуральному середовищі, протиставляючи цьому ідеальному образіві вади сучасного цивілізованого суспільства. Тільки природне життя, гармонія з оточуючим світом здатна відвернути людей від зла і ворожнечі.

гармонії втілена в багатьох аспектах китайського мистецтва. Наприклад, в картинах пейзажистів гори (ян) як правило врівноважені якоюсь водоймою (інь). Іноді художники умисно створюють враження динамічності своїх сюжетів (процес перемін); так, під натиском коріння дерев скеля покривається тріщинами. Як правило, люди і житлові будови займають на картині певне місце і в порівнянні з оточуючим їх величним ландшафтом видаються мізерними².

Можна переконливо стверджувати, що як буддизм, так і даосизм і конфуціанство, в різних формах постулювали єдину ідею: органічну і нерозривну єдність людини з природою, аж до самоідентифікації з якоюсь природною силою чи живою істотою і неможливістю розрізнити, що в цьому зв'язку первинне, а що – вторинне. На це звертає увагу М. Еліаде: «Знаменита притча ілюструє релятивістські погляди Чжуан-цзи³ на відносність станів свідомості: «Одного разу мені, Чжоу Чжоу, приснилось, що я метелик; метелик, який пурхає, і я був щасливим, я не знав, що я – Чжоу. Раптом я прокинувся, і я був справжнім Чжоу. І я не знав, чи Чжоу я, котрому сниться, що він метелик, чи я метелик, котрому сниться, що він – Чжоу». Дійсно, в колообігу дао стани свідомості легко переходять один в інший⁴.

Зрозуміло, що й програмна тематика китайської інструментальної музики не тільки не могла поминути цього кола образів, як одного з фундаментальних для національного світогляду, але й більше – розкривала з допомогою музичної інтонації стан абсолютного єднання людини з природним оточуючим світом. У багатьох мислителів – особливо у конфуціанців і даосистів – не раз зустрічаються розмірковування про космологічне значення музики, її вплив на природу і, відповідно, про відображення природи в музиці. Тож закономірно, що саме ця тематика стала вельми поширеною і знайшла своє відображення в численних фортепіанних п'єсах з програмними поясненнями. Розглянемо кілька характерних прикладів.

Першою п'єсою обрано мініатюру «Метелики пурхають» з циклу «Веселі канікули» Дінь Шанде. Взагалі образ барвистого метелика, що ширяє у височині, – дуже популярний в європейській програмній тематиці, особливо в творах для дітей: від А. Діабеллі до Р. Шумана, від Е. Гріга до О. Майкапара. Цикл Дінь Шанде загалом теж має дидактичне спрямування, призначений для юних піаністів. Варто врахувати, що творчість Дінь Шанде, як вказують дослідники, виявилась винятково важливою для педагогічного репертуару, оскільки він не лише був сам добрим піаністом-педагогом – одним із провідних професорів фортепіано в ХХ ст., відтак прекрасно орієнтувався у виконавських можливостях юних музикантів, але

² Томпсон М. *Восточная философия*. Пер. с англ. Ю. Бондарева. – МОСКВА: ФИАР-ПРЕСС, 2000. – С. 268.

³ Чжуан-цзи (кит. 莊子, Мудрець Чжуан, або Чжуан Чжоу, 369 – 286 рр. до н. е.) – філософ періоду Чжаньго – воюючих країн, автор однойменного даоського трактату «Чжуан-цзи», або «Наньхуа чжень цзин» – «Істинний канон країни Південних Квітів».

⁴ Цит. За: Еліаде М. *История веры и религиозных идей*. Том второй: от Гаутамы Будды до триумфа христианства. – Режим доступу в Інтернеті: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/Eliad_3/index.php

й природно поєднував питомі китайські музичні джерела з елементами сучасної композиторської техніки провідних європейських шкіл⁵.

Та якщо зіставити трактування образу метелика в європейській і сучасній китайській музиці, виявляються відмінності європейської та східної мистецьких традицій. У всіх згаданих європейських композиторів (як і в багатьох інших) асоціативний ряд, пов'язаний з метеликом, насамперед зосереджується у безупинному русі, часто умисне розкиданому по різних регістрах, в об'ємній фактурі. Рельєф мелодичної лінії примхливий і нерівномірний, наче відтворює траєкторію польоту метелика. Такий підхід втілює звукообразальну природу картинної програмності, тим більше спрямованої на дитяче сприйняття.

Дещо іншими музичними засобами передає пурхання метеликів китайський композитор. В його трактуванні європейському слухачеві може видатись незвичним остинатність повторення тривуків, тривале перебування в доволі вузькому діапазоні, щільність фактури, значна градація динаміки з кількома кульмінаційними підйомами до *f* і неодноразовими спалахами *sf* – все це не надто природно в'яжеться з легким помахом крил метелика. Проте в китайській філософсько-мистецькій традиції цей символ зі світу природи сприймається інакше, як було вище вказано в цитаті з притчі Чжуан-цзи. Звідси походить більша «матеріальність» його музичного втілення (світ природи і людина – єдині, тому легкість метелика може дещо «ущільнюватись» в людській уяві), а опора на пентатонний звукоряд безперечно вказує на національну природу інтонації.

Ще одним прикладом своєрідного відтворення образів природи в китайській фортепіанній музиці може служити п'єса «Долина відлуння» Хан Ху Вея. Ефекти відлуння теж постійно зустрічаються в європейській музиці ще від знаного хорового твору Орlando ді Лассо «Відлуння». Проте і в цьому випадку китайський автор своєрідно підходить до очевидного звуконаслідувального ефекту.

Ця мініатюра (вона містить лише 23 такти в темпі *Moderato*) побудована за принципом послідовного нанизування дво- і три-тактових мотивів, попарно з'єднаних так, що являють собою «звуковий сигнал – відлуння». Імітація природного відлуння досягається тими ж засобами, що й у європейській музиці, проте цікаво, **що** саме імітується і в якій послідовності. Традиційно всі мотиви та їх «ехо-версії» побудовані на пентатонному звукоряді, він і сприймається як наскрізний об'єднуючий стрижень. Проте самі мотиви в їх ланцюговій послідовності утворюють дуже цікавий додатковий ефект, який метафорично можна назвати «переміщенням звукового сигналу в просторі, його ілюзією». Тобто, у розвитку музичного матеріалу отримується не тільки ефект безпосереднього відлуння – коли другий, четвертий, шостий і т.д. дво- чи тритакт точно повторює перший, третій, п'ятий, але в значно тихшій гучності *ppp*, до того ж *una corda*, – але й ефект мультиплікованого відлуння: початковий мотив вдруге проходить у злегка видозмінений

⁵ Див. зокрема: У На. *Фортепианная музыка Дин Шан Дэ: сопряжение китайской национальной традиции с современными приемами европейского письма*. Автореф. канд. дисс. 17.00.02 – Музыкальное искусство. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская гос. конс. им. Н. А. Римского-Корсакова 2009 – 20 с.

версії (такти 5–7), піддається перенесенню до вищого на октаву регістру (такти 11–12), на завершення з'являється у ще одному перевтіленні, з більшою подрібненістю тривалостей (такти 15–17).

Головний виразовий ефект такого відлуння – мінливість основного звукового сигналу, його ілюзія, чи в гучнішому, чи в тихшому «ехо-варіанті». Ілюзорність, ірреальність образу підкреслюється і завершенням п'єси: в останніх тактах пасаж по звуках тієї ж пентатонної гами, на якій будувались всі мотиви, стрімко злітає вгору і розчиняється. В такому музичному прочитанні «відлуння» криється не просто імітація природного явища, а весь спектр прихованих асоціативних підтекстів, пов'язаних в китайській філософії і поезії з відлунням, – швидкоплинний спогад про минуле, яке не повернеш, межа між сном і дійсністю, тощо.

Другу групу програмної тематики фортепіанних творів китайських композиторів складають **ритуали й обряди** (нерідко спрямовані на моральне виховання молодого музиканта). На важливість обрядовості і утверджених в національній традиції ритуалів як запоруки успішної держави передусім наголошував Конфуцій, причому роль музики в них він розглядав як вельми важливу складову і ніколи не мислив її як самодостатню цінність, спрямовану на виключно естетичне чи емоційне сприйняття (хоча, звісно, не заперечував ні одного, ні іншого). Мислитель наголошує, що музика відіграє надто суттєву роль у вихованні і прищепленні правильних поглядів на суспільство, оскільки є частиною ритуалу. Наведемо також дещо докладніший і, з точки зору європейського читача, незвичний фрагмент розмірковувань про зв'язок музики з суспільством і політикою, вміщених в книзі «Юе цзи»⁶:

«Перша нота гами (*гун*) означає властителя, друга (*шан*) – його слуг, третя (*цзюе*) – народ, четверта (*чжі*) – трудову повинність, п'ята (*юй*) – речі. Коли правильними є ці п'ять звуків, то музика гармонічна. Коли ж перша нота розстроєна, то звук грубий. Значить, князь зарозумілий. Коли розстроєна друга нота, то звук нерівний. Значить, чиновники недобросовісні. Коли розстроєна третя нота, звук сумовитий – народ незадоволений. Коли розстроєна четверта нота, звук жалісливий – трудова повинність надто важка. Коли розстроєна п'ята нота, звук обірваний – речей не вистачає. Коли ж розстроєні всі п'ять звуків, наступає всезагальна байдужість. Коли дійшло до цього, держава може загинути з дня на день»⁷.

Образ мудрого правителя, що наділяє своїх підданих найнеобхіднішим – в тому числі й музикою – представляє і Лао Цзи: «До того, хто представляє собою великий образ істини, приходять весь народ. Люди приходять, і він їм не заподіює

⁶ Хоча в сінології існують надто різні думки про походження і авторство цієї книги, вважається, що її автентична версія втрачена, все ж важко заперечувати, що вона знаходиться в руслі конфуціанства та його етико-філософських постулатів.

⁷ Юе Цзи. Цит. за: В. А. Рубин. *Личность и власть в древнем Китае*: Собрание трудов. – Москва: Восточная литература. 1999. – Режим доступу в Інтернеті: http://www.indostan.ru/biblioteka/3_3210_0.html

шкоди. Він приносить їм мир, спокій, музику та їжу. Навіть мандрівник у нього зупиняється»⁸.

Наведені фрагменти свідчать, що музика мала велике виховне значення в давній китайській традиції, і навіть великі історичні та політичні перемири не могли порушити цього ментально закоріненого світогляду, в якому естетичні та етичні цінності музичного мистецтва поєднуються в єдину нерозривну цілість. В сучасному культурно-мистецькому просторі Китаю ритуальні корені національної музики і надалі залишаються надто важливими і відтак, перевтілюються також в програмних концептах фортепіанної творчості сучасних композиторів.

Як характерний приклад ритуально-традиційної програмної тематики у фортепіанній музиці варто стисло представити п'єсу, пов'язану з т. зв. «трудовою діяльністю» – не лише як із необхідною для життя, але й як виконанням ритуальної чинності, що відображено у вищенаведеній цитаті з «Юе-цзи». Це «Свято (або привітання) урожаю» Шань де Іня. П'єса доволі розгорнута та віртуозна, картина всезагального свята й урочистості втілена розмаїтими виразовими засобами. За формою «Свято урожаю» має контрастно-складену форму, наближену до сюїти, де зіставляються чотири епізоди, не пов'язані між собою тематично. Кожен з епізодів немовби ілюструє ритуальне дійство.

Перший епізод побудований на повторенні пружної танцювальної ритмоформули, що супроводжує характерний активний мотив та ілюструє радісний танець на честь збору урожаю. В другому епізоді рух поступово ущільнюється, немовби захоплює у вихор танцю більше учасників, і завершується урочистими акордовими вигуками на *ff* в широкому просторовому діапазоні (від великої до третьої октави). Цей епізод плавно перетікає в наступний, який за семантикою і слідуванням обрядовій традиції має представляти театралізоване дійство виходу міфологічних героїв – покровителів урожаю і селянства, тих сил природи, яких люди повинні задобрити, щоби отримати багатий урожай, і водночас прогнати, відлякати ті темні сили, які можуть принести нещастя і неврожай. Композитор використовує тут як імітацію китайського народного ударного інструменту – гонгу, так і зображення різних типів руху: стрибків, стрімкої перебіжки тощо. Завдяки цим звукообразальним ефектам досягається доволі яскравий картинно-сюжетний образ.

Останній епізод, позначений як *Andantino cantabile*, завершує всю композицію умиротвореною подячною піснею. Фортепіанний виклад чітко розподіляється на виразну мелодію у верхньому регістрі – і супровід, який імітує звучання ще одного національного струнного інструменту – піпи, яким найчастіше і супроводжували спів. Таким чином, фортепіанна п'єса опосередковано відображає усе обрядове дійство, і незважаючи на узагальненість програмної назви, за драматургічним розвитком сприймається як сюжетна послідовність.

⁸ *Старий Учитель. Українське Дао. Вчення про істину і благодать / Переклад «Дао Де Цзін» на українську мову. – Переклад і комент. В. Дідик. – Львів: Академічний Експрес, 2013. – С. 26.*

Врешті третя група програмності – **казково-міфологічні концепти** – у китайській фортепіанній музиці є почасти похідною від попередніх двох. Її пов'язаність з тематикою природи і ритуалу слід розуміти в тому сенсі, що китайська філософсько-етична і поетична традиція міфологізує музику в космогонічно-природному просторі і вписує її в процес осягнення дао, тобто в шлях універсуму – людини. Міфологічний концепт музики поетично описує давньокитайський філософський трактат «Люйши Чуньцю» («Весни і осені пана Люя»):

«Джерела музичного звуку надзвичайно далекі-глибокі. Він народжується з тією висотою-інтенсивністю, яка розчиняється в не явленому великому єдиному дао. Велике єдине дао задає двоїстість праобразів – лян і, двоїстість прообразів задає співвідношення – інь – янь. Змінюючись, це співвідношення посилюється за рахунок поляризації сил інь і янь, утворюючи індивідуальний звуковий образ. Змішуючись як хуньдунь, звукові образи розпадаються і знову утворюються, утворюються і знову розпадаються – все це ми визначаємо як постійний закон неба-природи»⁹.

В китайській міфології теж постійно зустрічаються музичні алегорії, алюзії, символи тощо. Адже враховуючи ту позицію, яку китайська культурна традиція відводила музиці, не викликає сумніву її вписаність у ту побудову світопорядку, яка сформувалась в національних архетипах і концептах. В рамках стислої статті можна навести лише один вельми показовий міф про трьох музикальних братів: «Жили колись три брати, старшого звали Дянь Юаньшуай, середнього – Дянь Хун І, молодшого – Дянь Чжі-бяо. Всі троє були неперевершеними флейтистами. В період Гайюань (713–742 гг. н. е.) імператор Сюань Цзун з династії Тан призначив їх своїми придворними музикантами. Почувши чудові звуки їх флейт, хмарини сповільнювали свій біг по небу. Мелодичні пісні братів змушували взимку розпускатися квіти і наповнювати все дивовижним ароматом. У співі і танцях брати перевершували всіх»¹⁰.

Цей міф звертає увагу на ще одну властивість трактування інструментів у китайській культурі: вони сприймаються не просто як носії певного музичного тембру, але вельми часто – як міфологічний образ. Вельми розмаїтого тлумачення в міфах набуває флейта, яка і в ритуалах відігравала особливу роль. В китайському інструментарії прийняті кілька різновидів флейти – повздовжні флейти *гуань* і *сяо*, різновиди поперечної флейти *ді* (*ді-цзи*). Невипадково також, що і у програмній фортепіанній музиці часто зустрічаються п'єси, в назвах яких фігурує флейта. Але програма передбачає не просто імітацію одним інструментом звучання іншого, а здебільшого має на увазі вказаний міфологічний підтекст.

⁹ Люйши Чуньцю. Цит. за: Ткаченко Г. А. *Космос, музика, ритуал. Миф и эстетика в «Люйши Чуньцю»*. – Москва: Наука, 1990. – С. 41.

¹⁰ Цит. за: Эдвард Вернер. *Мифы и легенды Китая*. – Москва: Издательство Центр-полиграф, 2007. – Режим доступу в Интернеті: <http://you-books.com/book/E-Verner/Mify-i-legendy-Kitaya>

Звертає на себе увагу схожість в описі надзвичайної сили музики, що здатна підкоряти все живе довкола себе, природу, а навіть вищі сили, з європейськими міфами, зокрема з міфом про Орфея.

Однією з таких п'єс є «Флейта пастуха» Хо Лутина, одного з найвідоміших китайських композиторів. У тлумаченні програми цієї п'єси слід враховувати, що й «пастух» для мешканців Піднебесної не просто професія, а в міфологічному світі – ще й один з вельми важливих символів даосизму, пов'язаний з одним із восьми китайських безсмертних Лю Дун Бінем. Як зауважує Е. Вернер, «Лю Дун-бін виявився вельми майстерним у фехтуванні і часто зображується вражаючим демона своїм чарівним мечем. В іншій руці він тримає літаючу мітелку – «пастуха хмарин» – популярний даоський символ. Він вказує на здатність переміщення повітрям і вільного проходження небесними хмарами»¹¹.

«Флейта пастуха» написана в тричастинній репризній формі, головна тема експозиційного розділу імітує гру пастушої флейти (в європейській музиці можна навести аналогію до теми «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі), за діапазоном природного для виконання на ді – найпоширенішому в музичному побуті різновиді цього інструменту. Сама тема виразно передає тембральні ефекти духового інструменту засобами фортепіано, композитор цілеспрямовано вибудовує її таким чином, щоби досягнути переконливого художнього результату і наблизити до звучання ді.

Адже, «основними виконавськими перевагами поперечної флейти є її здатність до яскравого проведення мелодичної лінії, чітка артикуляція, великі можливості модуляцій і широкий діапазон нюансування. Названі характеристики визначають значний виразовий потенціал цього інструменту. Поперечна флейта незамінна при виконанні розгорнутих народних мелодій широкого дихання, пожвавлених танцювальних п'єс і ніжних, печальних наспівів»¹². Саме такий виразовий комплекс притаманний поданій темі. Її розвиток відбувається за принципом варіантно-варіаційних змін двотактової фрази-зерна, її повторення, регістрового переміщення, орнаментального обплітання опорних звуків тощо.

Фактура п'єси – контрастно-поліфонічна, другий голос, викладений у малій октаві (за діапазоном відповідає нижньому регістру флейти ді-цзи), таким чином створюється враження перегуку двох флейт. В образно-символічному плані його можна пояснити як діалог «земної» і «небесної» флейт, тим більше, що у завершенні експозиції мелодія правої руки підноситься догори, немовби зникаючи у висотах. В середньому епізоді мелодичний голос правої руки залишається у третій октаві, змінючись передусім ритмічно. В партії лівої руки вводиться типова танцювальна ритмоформула акомпанементу, пришвидшується темп (*Vivace*), а сама мелодична лінія сповнюється плавними коливальними рухами, асоціюючись з помахами «небесної мітелки – пастуха хмарин» Лю Дун-біня.

В репризі ж знову повертається пасторальний образ з неспішним (у темпі *Commodo*) перегуком двох віддалених у просторі голосів інструментів – флейт, що

¹¹ Эдвард Вернер. *Мифы и легенды Китая*. – Москва: Издательство: Центрполиграф, 2007. – Режим доступу в Інтернеті: <http://you-books.com/book/E-Verner/Mify-i-legendy-Kitaya>

¹² Ван Ин. *Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков*: Автореф. канд. дис. 17.00.02. – Музыкальное искусство. – Санкт-Петербург. Российский государственный педагогический университет: 2009. – С. 9.

поступово зливаються в єдиному потоці і на найтихішій гучності *pp* завершують свій рух у гармонічному співзвуччі – єдиному у всій п'єсі вертикальному акорді.

Наведені приклади програмних фортепіанних творів китайських композиторів свідчать про активну і дуже успішну адаптацію одного з чільних європейських інструментів у східному культурному континуумі, його природне входження в музичне життя й освіту країни, створення імпонуючої панорами національних артефактів. Водночас сприйняття європейських засад композиторської техніки не означало для митців відмови від власних традицій, а лише їх синтез і активну творчу взаємодію. Тому для розуміння образного задуму китайських фортепіанних творів необхідно збагнути ті філософсько-естетичні, фольклорні, звичаєві, міфологічні передумови, які становлять стрижень їх програмного змісту, асоціацій та символів, що в ньому закладені. Це спостереження слухне навіть тоді, коли видаватиметься, що програмні назви ідентичні з західними і переймають не лише деякі елементи виразової системи, але й семантичний вербальний код, втілений в музиці. Зовнішні аналогії природно виникатимуть у європейського слухача, який буде сприймати китайську фортепіанну музику з урахуванням свого культурного досвіду, але для адекватного її розуміння слід врахувати і специфічну музичну традицію та естетичні пріоритети Китаю, що складались протягом тисячоліть.

Lu Jie. In the submitted article attempts to organize and summarize important thematic programmatic groups in Chinese piano music, stating the reasons for certain priorities in choosing software imagery. However, despite all innovations and the powerful process of "Europeanization" that significantly influence the directions of development of Far East art, including that of China, the mental foundation is uniquely and artistically integrated in the theme and expressive devices used by Chinese artists. Let us provide one of the generalizing comparative definitions of the specific features of the Chinese world perception as compared to the European one: "the key specific features of the traditional Chinese system of philosophy in all its modifications (from legitimism and Confucianism to Daoism and Chinese Buddhism) consists in the fact that they do not focus on the individual and personal perception, realization of the problem of existence and the place of the human being in it, but rather on the socially significant behavior of people determined by external forces (the Heaven, Dao), i.e. social ethics and policy that are of major and exceptional importance in society The national unique intonation is especially organically synthesized with the work it expresses and it will be differently decoded by a European and a representative of the Chinese cultural tradition. This is a very important prerequisite for the correct understanding of the content of music works of various genres composed outside of the European cultural continuum. This very understanding pertains to the image and sense load of their interaction with the word, ritual and symbolism of the timbral sound and other elements of the integral artistic image, as well as the intonation complex itself underlying the music work.

In this vein, there are three main thematic concepts that prevail in software titles piano works by Chinese composers: images of nature, ritual and ceremonial concepts are mostly didactic orientation and fantasy-mythological concepts also often associated with literary, mystical and historically formed the Chinese religious beliefs. In article provides examples of works of Dinh Shandy, Han Wei Hu, Shan De Yin, Ho Lutyn.

Key words: *Chinese piano music, Taoism, images of nature, ritual and ceremonial concepts, fantasy-mythological themes.*

Література

- Ван Ин. *Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX-XXI веков*: Автореф. канд. дис. 17.00.02-Музыкальное искусство. – Санкт-Петербург Российский государственный педагогический университет: 2009.
- Вернер Э. *Мифы и легенды Китая*. – Москва: Издательство: Центрполиграф, 2007. – Режим доступа в Интернеті: <http://you-books.com/book/E-Verner/Mify-i-legendy-Kitaya>
- Рубин В. А. *Личность и власть в древнем Китае*: Собрание трудов. – Москва: Восточная литература, 1999. – Режим доступа в Интернеті: http://www.indostan.ru/biblioteka/3_3210_0.html
- Старий Учитель. Українське Дао. Вчення про істину і благодать*. Переклад «Дао Де Цзін» на українську мову. – Переклад і комент. В. Дідик. – Львів: Академічний Експрес, 2013.
- Ткаченко Г. А. *Космос, музыка, ритуал. Миф и эстетика в «Люйши Чуньцю»*. – Москва: Наука, 1990.
- Томпсон М. *Восточная философия*. Пер. с англ. Ю. Бондарева. – Москва: ФИАР-ПРЕСС, 2000. – С. 268.
- У На. *Фортепианная музыка Дин Шан Дэ: сопряжение китайской национальной традиции с современными приёмами европейского письма*. Автореф. канд. дисс. 17.00.02-Музыкальное искусство. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская гос. конс. им. Н. А. Римского-Корсакова, 2009.
- Элиаде М. *История веры и религиозных идей*. Том второй: от Гаутамы Будды до триумфа христианства. – Режим доступа в Интернеті: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/Eliad_3/index.php

