

УДК 787.3

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-2-9>**Янь ЛЕ,***orcid.org/0009-0001-5672-1224*

аспірант наукової аспірантури

Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського

(Київ, Україна) 904639963@qq.com

СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ ПРОГРАМНОГО ЗАДУМУ В СЮЇТІ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ ТА ФОРТЕПІАНО «ЛІНЬ ЧОНГ» ФАН ДУНЦІНА

У статті розглядаються основні тенденції розвитку віолончельної музики в Китаї, визначаються ключові вектори цього процесу та його специфічні жанрово-стильові особливості. У контексті загальних мистецьких явищ останньої третини ХХ століття вивчаються ті художньо-естетичні чинники, які вплинули на формування програмного напрямку в китайському музичному мистецтві. Наголошується, що образно-змістовний потенціал камерних жанрів за участю віолончелі виявився особливо співзвучним сучасним китайським композиторам, які прагнуть до втілення драматичних, трагічних, скорботних та сповідальних образів.

Зуважується, що звернення до програмності стало важливою особливістю китайської композиторської школи межі ХХ–ХХІ століть. Багато музикантів розпочали пошуки нових виразних засобів та прийомів крізь призму національних сюжетів. Історичні події, міфологічні оповіді, національні легенди найчастіше ставали основою музичної драматургії віолончельних опусів. На матеріалі програмної сюїти для віолончелі та фортепіано Фан Дунціна (方东清/ Fang Dongqing) «Лінь Чонг» (林冲/Lin Chong) оп. 37 у статті виявляються принципи роботи композитора з літературним першоджерелом та окреслюються специфічні сторони музично-композиційного рішення даного твору. Зокрема, визначається, що смисловим стрижнем музичної драматургії сюїти є образ головного героя – Лінь Чонга, чия доля у трактуванні композитора є нерозривно пов'язаною із драматичною історією середньовічного Китаю. Через звернення до глибинних шарів китайської літературної традиції – класичного роману «Річкові заплави» (水浒传/Water Margin), авторство якого приписується Ши Най-ань (施耐庵/ Shi Nai'an, 1296–1372), – композитор зумів підкреслити позачасові якості свого персонажа та його загальнонаціональну значимість.

Робиться висновок, що творчі пошуки китайських композиторів-авангардистів у сфері віолончельної музики мають глибоко національне коріння. Проте композитори були далекі від спроб насичення музичної мови своїх творів виключно національними елементами. З усією очевидністю можна стверджувати, що наразі спостерігається тенденція до синтезу «свого» та «чужого», яка є вищою мірою перспективною з погляду загальної динаміки розвитку китайського музичного мистецтва у ХХІ столітті.

Ключові слова: віолончельне мистецтво, сюїта, рух «Нова хвиля», програмна музика, китайський класичний роман, Фан Дунцін.

Yan LE,*orcid.org/0009-0001-5672-1224*

Postgraduate Student at the Scientific Postgraduate Studies

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

(Kyiv, Ukraine) 904639963@qq.com

SPECIFICITY OF THE IMPLEMENTATION OF THE PROGRAMME IDEA IN THE SUITE FOR CELLO AND PIANO “LIN CHONG” BY FANG DONGQING

The article examines the main trends in the development of cello music in China, identifies the key vectors of this process and its specific genre and style features. In the context of the general artistic phenomena of the last third of the XX century, the artistic and aesthetic factors that influenced the formation of the program direction in Chinese musical art are studied. It is emphasized that the image and meaningful potential of chamber genres with the participation of the cello turned out to be particularly resonant with modern Chinese composers who strive to embody dramatic, tragic, mournful and confessional images.

It is noted that the appeal to programming became an important feature of the Chinese school of composers at the turn of the XX–XXI centuries. Many musicians began searching for new expressive means and techniques through the prism of national plots. Historical events, mythological stories, and national legends often became the basis of the musical drama of cello opuses. On the material of the program suite for cello and piano by Fang Dongqing (方东清) “Lin Chong” (林冲) op. 37, the article reveals the principles of the composer's work with the literary primary source and outlines

the specific aspects of the musical and compositional solution of this work. In particular, it is determined that the core of the musical dramaturgy of the suite is the image of the main character – Lin Chong, whose fate in the interpretation of the composer is inextricably linked with the dramatic history of medieval China. By appealing to the deep layers of the Chinese literary tradition – the classic novel “Water Margin” (水浒传), the authorship of which is attributed to Shi Nai’an (施耐庵, 1296–1372), the composer managed to emphasize the timeless qualities of his character and his national significance.

It is concluded that the creative searches of Chinese avant-garde composers in the field of cello music have deep national roots. However, the composers were far from trying to saturate the musical language of their works exclusively with national elements. It can be clearly stated that there is currently a trend towards the synthesis of “My” and “other”, which is highly promising from the point of view of the overall dynamics of the development of Chinese musical art in the XX century.

Key words: cello art, suite, New Wave movement, program music, Chinese classical novel, Fang Dongqing.

Постановка проблеми. На межі XX–XXI століть помітно посилюється інтерес китайських композиторів до жанрів камерно-інструментальної музики, а сама камерність стала важливою стильовою рисою, що впливає на інші жанри музичного мистецтва. Роль камерних жанрів помітно підвищується в сучасній музиці завдяки особливій спрямованості змісту, яка іманентно властива цьому роду композиторської творчості. Камерна музика здатна з особливою тонкістю відобразити внутрішній світ людини та передати різноманітні відтінки її душевних станів. Так, на думку М. Т. Редера, «крізь призму саме камерної музики можна уважно розглянути обличчя сучасника і вловити його взаємозв'язки із дійсністю» (Roeder, 1994: 56).

Слід наголосити, що образно-змістовний потенціал камерних жанрів за участю віолончелі виявився особливо співзвучним сучасним китайським композиторам: об'єктивне постає через суб'єктивне переживання. Темброві характеристики віолончелі, що є уособленням людського голосу, закріпили за інструментом певний тип змісту, а саме монологічності, пісенності, задушевності. Водночас образно-змістовна сфера музики кінця XX – початку XXI століття збагатила семантику віолончелі драматичними, трагічними, скорботними та сповідальними образами. Композитори із захопленням доручили багатореєстровому та багатотембровому інструменту втілити найскладнішу гаму психологічних нюансів «героя XX століття». У цьому контексті зрозуміло, чому композитори звертаються до малих форм, де висока інформаційна щільність поєднується з монологічністю авторського висловлювання та персоніфікується в інструментальних тембрах.

На сьогоднішній день віолончельне мистецтво розвивається у Піднебесній із небаченою інтенсивністю. У разі зросла кількість концертів камерної музики, започатковуються спеціальні композиторські конкурси на кращі твори для віолончелі, створено та активно поповнюється ката-

лог сучасних віолончельних композицій. Серед визнаних авторитетів можна назвати імена таких яскравих авторів XXI століття, як Сюй Чанцзюнь, Чень І, Чень Циган, Фан Дунцін, Тань Дунь, Го Веньцін та Є Сяоган. Почесне місце в їхній творчості посідають опуси для віолончелі.

Фан Дунцін (Fang Dongqing/方崇清, нар. 1981 р.) відомий як один із найоригінальніших музикантів нової генерації. У творчому доробку композитора велика кількість творів різних жанрів. Очевидним є прагнення музиканта охопити якомога ширше смислове поле національної культури, виявити взаємозв'язки між фольклорними та професійними школами, а головне – вловити майбутні актуальні вектори розвитку академічного музичного мистецтва в цілому. Звідси – свідомо орієнтація композитора на світові технологічні досягнення.

Фан Дунцін як митець та публічна особистість вирізняється активною творчою позицією, він широко відомий у музичних колах, бере участь у різноманітних мистецьких проєктах. Авторські твори композитора регулярно звучать на відомих міжнародних музичних фестивалях, що проводяться у США, Німеччині, Великій Британії, Італії, Польщі, Японії та Тайвані. Театральні опуси презентуються на сценах першокласних концертних майданчиків світу, серед яких Teatro delle Quattro Fontane у Римі, Reid Concert Hall в Единбурзі, Ed Landreth Hall у США, а також National Centre for the Performing Arts у Пекіні, Shanghai Oriental Art Center у Шанхаї тощо. Фан Дунцін був удостоєний численних мистецьких премій за десятки музичних творів, у тому числі композитор отримав Першу премію на конкурсі камерної музики на Кубок Яньхуана в Китаї, Срібну нагороду в категорії композиції на Міжнародному конкурсі вокалістів у Китаї (2004), Третю премію в Палатіно на конкурсі композицій фортепіанної музики в Китаї, Першу премію в галузі композиції на Національному конкурсі камерної музики, Приз за видатну роботу на конкурсі творів художньої пісні New Century Cup в Китаї тощо.

Аналіз досліджень. Творчість Фан Дунціна ніколи не виступала в українському музикознавстві предметом самостійного наукового осмислення, що визначило *актуальність* обраної теми статті. Водночас у зарубіжному мистецтвознавчому просторі інтерес до творчості Фан Дунціна є досить активним та стійким. Йому присвячені статті та дисертації переважно китайських музикознавців. Деякі дослідження виконані у США англійською мовою. У центрі уваги авторів – окремі твори та жанрові сфери творчості Фан Дунціна, виявлення національних витоків та західних впливів. Крім того, слід зазначити, що ім'я композитора часто згадується у дослідженнях, присвячених загальним питанням історії та теорії китайської музики ХХ століття (Jin, 2011, Jones, 1995; Hill, 1956; Куо-Нгуанг, 1982; Zhang, 2004).

Метою представленої статті є вивчення драматургічних та композиційних особливостей сюїти для віолончелі та фортепіано «Лінь Чонг» (林冲/Chong Lin) ор. 37 в аспекті реалізації програмного задуму твору.

Досягнення цієї мети передбачає вирішення наступних завдань:

- відтворити історико-культурну картину Китаю кінця ХХ століття, окреслити основні тенденції розвитку національного музичного мистецтва;

- визначити місце Фан Дунціна в історії китайської музики, висвітлити етапи творчої еволюції композитора;

- проаналізувати програмну сюїту для віолончелі та фортепіано «Лінь Чонг» у жанрово-стильовому та виконавському аспектах.

Методологічна база дослідження представлена використанням комплексно-історичного, проблемного, компаративного науково-дослідницьких методів. Основу наукової методології роботи склали фундаментальні дослідження зарубіжних та українських вчених-музикознавців з питань історії та теорії гри на віолончелі та історії зарубіжної музики. Аналітичні підрозділи роботи спираються на загальні методики музикознавчого аналізу Н. Горюхіної, Л. Кияновської, І. Коханик, В. Москаленка, С. Тишка, О. Корчової. Для виявлення тенденцій застосування принципу програмності та з'ясування зв'язків віолончельної програмної музики з різноманітними жанрами та стилями використовувалися музично-історичні та спеціальні теоретичні праці українських і зарубіжних дослідників С. Павлишин, М. Загайкевич, І. Ляшенка, Л. Корній, О. Самойленко, С. Шипа, О. Зінькевич,

О. Берегової, Б. Сюти, О. Коменди та інших. Важливим методологічним підґрунтям статті стали дослідження з історії провідних національних музичних культур ХХ століття: англійської (О. Петрова), австро-німецької (Л. Неболюбова) та французької (Т. Гнатів, В. Жаркова).

Виклад основного матеріалу. Слід зазначити, що програмні твори для віолончелі та фортепіано якісно виділяються на загальному тлі інструментальних композицій китайських авторів своїми лірико-епічними та драматичними узагальненнями. Проблеми морального та естетичного порядку, теми особистісного характеру найяскравіше виявляються через лірику у багатьох її відтінках. Особливе місце на палітрі ліричних переживань займає медитативність, філософська споглядальність та пейзажність. Крім того, багато програмних творів композиторів так званої «Нової хвилі» у Китаї відзначені специфічними рисами сповідальності та ностальгії. Загальна лірична спрямованість змісту набуває не так «суб'єктивного», як узагальненого характеру. У віолончельних опусах Сюй Чанцзюнь, Чень І, Чень Циган, Тань Дунь, Го Веньцзін, Є Сяоган та інших композиторів знаходять втілення нові змістовні аспекти музичного мистецтва, пов'язані з темами апокаліпсису, пам'яті, тиші.

Сюїта для віолончелі та фортепіано Фан Дунціна «Лінь Чонг» ор. 37 яскраво вирізняється на тлі інших камерних творів своїм оригінальним художнім задумом. Композитор не лише майстерно підкреслив у музиці її національний колорит, але й неординарно підійшов до трактування програмної основи свого твору. Смісловим стрижнем музичної драматургії віолончельної сюїти Фан Дунціна є образ головного героя – Лінь Чонга, доля якого нерозривно пов'язана із драматичними подіями середньовічного Китаю. Через звернення до глибинних шарів китайської літературної традиції – класичного роману «Річкові заплави» (水浒传 / Water Margin)¹ – композитор зумів підкреслити позачасові якості свого персонажа та його загальнонаціональну значимість.

Роман «Річкові заводи», авторство якого приписується Ши Най-ань (施耐庵 / Shi Nai'an, 1296–1372), є чудовим зразком китайської художньої класичної літератури і по праву посідає одне з перших місць у найбагатшій культурній спадщині китайського народу. Ши Най-ань, про

¹ Назва роману «水浒传» також іноді перекладається як «Outlaws of the Marsh» або «All men are brothers».

біографію якого практично нічого не відомо², зібрав воедино і опрацював усні народні перекази XII століття про окремих героїв повстанського табору Ляншаньбо, про їхню долю та подвиги.

Сюжетною канвою роману «Річкові заплави» стала справжня історична подія – повстання селян під керівництвом Сун Цзяна (1120–1122)³. Основою твору послужили численні усні народні перекази, що століттями передавались із покоління до покоління. У захоплюючій формі Ши Най-ань показав самовіддану боротьбу безстрашних повстанців, які піднялися проти свавілля поміщиків та чиновників. Імена багатьох героїв роману стали у Китаї символом мужності, доблесті, вірності обов'язку, сили та непереможності. Автор оспівав високі людські якості народних воїнів – волю до життя, самовідданість, непохитність у досягненні мети, безкорисливість та відданість у дружбі.

У романі показано, як невеликий повстанський табір поступово перетворюється на потужну силу. Слава про відважних повстанців Ляншаньбо поширюється далеко за межі провінції Шаньдун. Боротьба проти гніту та жорстокості влади набуває величезних розмірів. Заслані проти бунтівни-

ків війська зазнають поразки за поразкою. Сили повстанців зростають і міцніють. Це захоплююча історія про битви та хмільні застілля, бойове товариство і жорстокість, хитрість і чари, де діють яскраві, повнокровні персонажі. Центральною фігурою роману є даоський самітник Чжуге Лян – чарівник і стратег, який також виступає в ролі придворного радника.

У традиційному Китаї вважалося, що проза має сенс не сама по собі, а тією мірою, наскільки вона пов'язана з історією. Для класичної прози характерна постійна апеляція до канонів, конфуціанських правил, часті посилання на них. Громадська значимість художньої літератури визначалася тією користю, яку вона приносила в ідеологічному та виховному плані. Саме в такому ключі та з цією метою був написаний роман «Річкові заплави». В уста Сун Цзяна вкрито промовистий заклик до воїнів: «Брати мої, які посідають великі та малі посади! Кожен із вас з усією старанністю повинен виконувати ту роботу, яка доручена йому. В ім'я честі та справедливості ніхто не сміє порушувати встановлені закони. Того, хто свідомо порушить порядок, ми будемо нещадно, без будь-якої поблажливості судити за військовими законами» (Ши Най-ань, 1992: 45). Таким чином, тема Долі, Неба, Обов'язку та Моралі є однією з основних ліній роману Ши Най-ань.

Ім'я героя, якого зі 108 повстанців, зображених у літературному першоджерелі, обрав для свого твору Фан Дунцін, – Лінь Чонг. Цей персонаж фігурує у 7–12 розділах твору. За переказами це був неперевершений майстер бойових мистецтв, наділений надсилою та пронизливим поглядом гірського орла. Не лише друзі по битві, але й вороги називали його «Головою Пантери». Цього героя спіткала драматична доля. Благородний, із відкритою душею та чесними помислами, Лінь Чонг був зраджений людьми, яким довіряв та служив.

З метою оволодіти прекрасною дружиною Лінь Чонга його головний ворог Гао Цю обманом заманує героя у пастку. Він вручає йому нібито з добрих намірів та особистої симпатії дорогу зброю, яку відразу використовує як доказ, звинувачуючи героя у спробі вбивства господаря будинку. Лінь Чонг заарештовують, ставлять на лобі тавро і ведуть етапом на страту. Лише мужність і хоробрість героя допомогли йому уникнути загибелі. Втікши від своїх катів, Лінь Чонг довго ховався у снігових горах, мріючи дістатися до Ляншаньбо. Після довгих та драматичних пригод це йому вдалося. Лінь Чонг був прийнятий у коло нових друзів, таких же відчайдушних і знедолених суспільством «злочинців», як і він.

² Ши Най-ань (кит. 施耐庵, 1296–1372) – китайський письменник. Автор роману «Річкові заплави», що вважається одним із найбільш значущих прозових творів китайської літератури і є одним із чотирьох класичних китайських романів. Оскільки про життя Ши Найаня відомо дуже мало, деякі дослідники вважають, що це може бути псевдонім відомого письменника Ло Гуаньчжуна, в редакції якого і дійшов до нас текст роману «Річкові заплави». Згідно іншої версії, Ши Най-ань був, навпаки, старшим сучасником і вчителем Ло Гуаньчжуна.

³ Сун Цзян (кит. 宋江) – лідер групи повстанців, який жив за часів династії Сун у Китаї. Сун Цзян згадується в історичних джерелах, починаючи з останніх років правління імператора Хуейцзуна (1124–1127).

Відомості про життя Сун Цзяна дуже суперечливі. Вважається, що він був головою зграї розбійників, які нападали на мандрівників у районі Шаньдуна. В історичних хроніках згадується, що імператорські війська не змогли протистояти людям Сун Цзяна і вирішили дарувати їм амністію аби спрямувати проти злочинного угруповання на чолі із Фань Ла. В офіційній біографії намісника Хайчжоу (нині Цзянсу) Чжан Шуїе сказано, що Сун Цзян зазнав поразки від війська згаданого намісника і здався. Доля його після цієї події невідома.

У романі «Річкові заплави» Сун Цзян є одним із головних персонажів. На початку розповіді він служить писарем в управлінні повіту Юньчен. У нього є батько та брат на ім'я Сун Цін. Зустрівшись із командиром загону боротьби з розбійниками Хе Тао, Сун Цзян дізнається, що викрадення його другом Чао Гаєм подарунків до дня народження сановника Цай Цзіня розкрито. Він попереджає Чао Гаю, і той біжить на гору Ляншаньбо, де стає главою розбійників, що там промишляють. Потім розповідається про те, як Сун Цзян підписує шлюбний договір з дівчиною на ім'я Янь Посі, яка згодом вступає у зв'язок із товаришем по службі Сун Цзяна на ім'я Чжан Вень-юань. Це призводить до того, що Сун Цзян вбиває Янь Посі і ховається від переслідування у сановника Чай Цзіня. Мандри зрештою призводять Сун Цзяна на гору Ляншаньбо, де після смерті Чао Гаю він стає ватажком розбійників. Після множинних перемог над урядовими військами розбійники одержують від імператора помилування.

Драматургічним стрижнем сюїти Фан Дунціна є образ головного героя – безстрашного та самовідданого Лінь Чонга, в імені якого для кожного китайця сфокусовані найвищі цінності. У прагненні максимально повно втілити непересічні внутрішні якості загальнонаціонального героя Фан Дунцін акцентує увагу не лише на його характері, але й на зовнішніх атрибутах. Ретельно, враховуючи навіть особливості руху та жестикуляції Лінь Чонга, композитор «виписує» портрет свого персонажа. Слід підкреслити, що музика сюїти рясніє різноманітними звукообразними елементами – перед слухачем розгортається яскрава та наочна картина героїчних пригод воїна.

Вже перші звуки солюючої віолончелі ніби ілюструють утаємничену фігуру людини, що крадькома крокує засніженим полем. Гнучкий і беззвучний, як дикий звір, Лінь Чонг здатен бачити у темряві, а його слух уловлює ледь помітні звуки. Під покровом ночі Лінь Чонг тихо пробирається нескінченними сніговими полями, сподіваючись знайти своїх друзів. У пластичному контурі віолончельної мелодії вгадуються нерівномірні кроки головного героя. То він повільно ступає білою гладдю землі, напружено вслухаючись у тишу, то раптом зривається на біг. У музиці немає ритмічної періодичності, натомість є секстолі, що вільно змінюються у неквадратному метрі. У цій імпрізаційності музичного розвитку вступу є, з одного боку, епічна оповідальність, а з іншого, – бажання максимально точно сфотографувати всі нюанси драматичної ситуації, в якій опинився герой.

Але образ Лінь Чонга був би занадто прямолинійним, якби композитор обмежився лише його зовнішніми якостями. Вже основна тема першої частини сюїти – «Ступаючи снігом» (*Walking in the Snow*) виявляє нові грані головного музичного образу. У партії віолончелі з'являється виразна лірична мелодія, у повільному розгортанні якої вгадується спокійний дух Лінь Чонга. Герой немов би зупиняється посеред темряви, підкорений неймовірною красою зимової ночі. Музика має явно імпресіоністичне забарвлення, мелодія «підсвічується» тонкими гармонічними кольорами, відображаючи внутрішні переживання героя. Чи то душею Лінь Чонг заволодили ностальгічні спогади, чи герой мріє про майбутнє, – для слухача така різка «модуляція» почуттів так і залишається таїною...

Друга частина сюїти – «Вбивство» (*Killing*) повертає до сюжетних перипетій героїчного роману Ши Най-ань. В імперативній токатній темі, що безжалюбно «руйнує» красу зимової тиші попередньої частини, чути переслідування та

страх. Хтось тікає, а хтось наздоганяє, скільки цих ворогів – невідомо, але Лінь Чонг, як і раніше, один і його сили вичерпуються... Музичну тканину «розривають» дисонанси та акценти – все змішалось у цій трагічній сутичці не на життя, а на смерть. Провідну виразну роль грають ритмічні та ладогармонічні прийоми.

Музика фіналу – «Нічна втеча» (*Running at Night*) сповнена романтичної спрямованості. У єдиному пориві, із глибин нижнього регістру до вершин третьої октави розгортається потужна хвиля надлюдської сили. Пасажі, що хаотично здійснюються і скочуються в партіях фортепіано і віолончелі, виразно ілюструють картину надлюдської боротьби героя. З останніх сил, всупереч усім перепонам Лінь Чонг піднімається все вище і вище на гору Ляншаньбо, відчайдушно сподіваючись на порятунок. Фінал обривається експресивним тремоло віолончелі, подібним до різкого обриву кінокадру.

Висновки. У сюїті для віолончелі та фортепіано «Лінь Чонг» Фан Дунцін звертається до стародавньої китайської традиційної культури на різних рівнях: історичному, міфологічному, філософсько-естетичному, поетичному, театральному, художньому, жанровому, ладово-інтонаційному, метроритмічному, тембровому. Відбір та застосування авангардних принципів та технік письма у творі Фан Дунціна (сонористика, атональність, обмежена алеаторика, репетитивна техніка) обумовлені природою китайської музики та можливістю синтезу з елементами традиційного китайського мистецтва.

Щодо віолончелі та прийомів її використання у програмному творі, то слід особливо відзначити, що автор дуже успішно використовує та розвиває багаті виразні можливості цього інструменту. Пошуки у галузі звуковидобування об'єднує Фан Дунціна з молодими колегами його покоління. У сучасних камерних творах китайських композиторів для віолончелі широко розкриваються унікальні темброво-акустичні можливості даного інструменту. У партіях віолончелі задіяні всі інструментальні регістри, використовуються гранично високі позиції, нестандартні поєднання штрихів, складні пасажі, перекидання смичка через одну або дві струни, подвійні ноти, розщеплені акорди тощо. Велику роль відіграють такі прийоми гри, як глісандо *arco*, *pizzicato*, *con legno*, *sur la touché portato*, *sul tasto*, флажолети (натуральні та штучні), *sul ponticello*. Цікаві знахідки композиторів у галузі звукових ефектів свідчать про розкритий не повною мірою потенціал класичного інструментарію.

Підсумовуючи аналітичні спостереження, можна сказати, що твори Фан Дунціна свідомо спрямовані на аудиторію Сходу та Заходу, а тому поєднують китайську «екзотику» із музично-стилістичними ідіомами ХХ століття. Музика композитора органічно вписується у традицію творчого діалогу Китаю та Європи, що надзвичайно активізувався на початку ХХІ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Борух І. М. Програмність в українській скрипковій музиці: історичний, соціокультурний і естетико-стильовий аспекти : дисертація ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Івано-Франківськ, 2020. 205 с.
2. Кияновська Л. Оновлення принципів програмності в музиці ХХ сторіччя. *Українська музика. Традиції та сучасність*: збірка статей. Львів, 1993. С. 37–56.
3. Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.02. Київ, 1994. 25 с.
4. Муха А. І. Програмна музика. *Українська музична енциклопедія*. Т. 5(П). Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2018. С. 436–438.
5. Павлишин С. Музика двадцятого століття: навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв. Львів : БАК, 2005. 232 с.
6. Сюта Б. О. Жанри музичної мови: постановка питання. *Українське музикознавство*. Київ, 2012. С. 138–159.
7. Ущачівська О. М. Становлення і розвиток відображення пейзажності у творчості українських композиторів ХХ століття: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2006. 198 с.
8. Фрайт О. В. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2000. 178 а.
9. Ши Най-ань. «Річкові запливи». Т. 2. 1992. URL: <https://litlife.club/books/20509/read?page=1> (дата звернення: 25.11.2023).
10. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті І. Ф. Ляшенка). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. С. 154–177.
11. Jin, J. (2011). *Chinese Music*. UK: Cambridge University Press, 2011. 148 p.
12. Jones, S. (1995). *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions*. New York: Oxford University Press, 1995. 422 p.
13. Hill, R. (1956). *The concerto: A guide to all the well-known piano, violin and cello concertos of the present day repertoire*. Harmondsworth: Penguin books, 1956. 448 p.
14. Ho, Lu-Ting and Kuo-Huang Han (1982). On Chinese Scales and National Modes. *Asian Music*, 1982. Vol. 14. № 1. P. 132–154.
15. Marx, K. (1980). Violoncello. *The new Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Bd. 19. London, New York : Edited by Stanley Sadie, 1980. P. 856–862.
16. Roeder, M. T. (1994). *A History of the Concerto*. Portland: Amadeus press, 1994. 480 p.
17. Zhang, X. (2004). Survey on the Gong and Drum in the Beijing Opera. *Beijing Opera of China*, 2004. Vol. 7. P. 22–23.

REFERENCES

1. Borukh I. M. Prohramnist v ukrainiskii skrypkovii muzytsi: istorychnyi, sotsiokulturnyi i estetyko-stylovyi aspekty [Programming in Ukrainian violin music: historical, sociocultural and aesthetic-style aspects] : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Івано-Франківськ, 2020. [in Ukrainian].
2. Kyianovska L. Onovlennia pryntsyviv prohramnosti v muzytsi KhKh storichchia [Updating the principles of programming in the music of the 20th century]. *Ukrainska muzyka. Tradytzii ta suchasnist* : zbirka statei. Lviv, 1993. S. 37–56.
3. Moskalenko V. H. Teoretychnyi ta metodychnyi aspekty muzychnoi interpretatsii [Theoretical and methodological aspects of musical interpretation] : avtoref. dys. ... doktora mystetstvoznnavstva: 17.00.02. Kyiv, 1994. 25 s.
4. Mukha A. I. Prohramna muzyka [Program music]. *Ukrainska muzychna entsyklopediia*. Т. 5(Р). Kyiv : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2018. С. 436–438.
5. Pavlyshyn S. Muzyka dvadtsiatoho stolittia [The music of the twentieth century]: *navchalnyi posibnyk dlia vyshchyykh navchalnykh zakladiv kultury i mystetstv*. Lviv : BaK, 2005. 232 s.
6. Siuta B. O. Zhanry muzychnoi movy: postanovka pytannia [Genres of a musical language: formulation of a question]. *Ukrainske muzykoznavstvo*. Kyiv, 2012. S. 138–159.
7. Ushchapyvska O. M. Stanovlennia i rozvytok vidobrazhennia peizazhnosti u tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv XX stolittia [The formation and development of the representation of landscape in the works of Ukrainian composers of the XX century] : dys... kand. mystetstvoznnavstva: 17.00.01. Kyiv, 2006. 198 s.
8. Frait O. V. Osoblyvosti vtilennia pryntsyvu prohramnosti v ukrainskii fortepiannii muzytsi [Peculiarities of the implementation of the principle of programming in Ukrainian piano music] : dys... kand. mystetstvoznnavstva : 17.00.03. Kyiv, 2000. 178 c.
9. Shy Nai-an. «Richkovi zaplavy». Т. 2. 1992. URL: <https://litlife.club/books/20509/read?page=1> (дата звернення: 25.11.2023).
10. Shyp S. Muzychnyi zhanr v metodolohichnomu aspekti. Kulturolohichni problemy ukrainskoi muzyky (naukovi dyskursy pam'iaty I. F. Liashenka [Musical genre in the methodological aspect. Cultural problems of Ukrainian music (scientific discourses in memory of I. F. Lyashenko)]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*. Kyiv, 2002. S. 154–177.

-
11. Jin, J. (2011). *Chinese Music*. UK: Cambridge University Press, 2011. 148 p.
 12. Jones, S. (1995). *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions*. New York : Oxford University Press, 1995. 422 p.
 13. Hill, R. (1956). *The concerto: A guide to all the well-known piano, violin and cello concertos of the present day repertoire*. Harmondsworth : Penguin books, 1956. 448 p.
 14. Ho, Lu-Ting and Kuo-Huang Han (1982). On Chinese Scales and National Modes. *Asian Music*, 1982. Vol. 14. № 1. P. 132–154.
 15. Marx, K. (1980). Violoncello. *The new Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Bd. 19. London, New York: Edited by Stanley Sadie, 1980. P. 856 862.
 16. Roeder, M. T. (1994). *A History of the Concerto*. Portland : Amadeus press, 1994. 480 p.
 17. Zhang, X. (2004). Survey on the Gong and Drum in the Beijing Opera. *Beijing Opera of China*, 2004. Vol. 7. P. 22–23.