

УДК 781.7(510)/785.7:780.6

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/73-2-11>**Ольга ЗАВ'ЯЛОВА,***orcid.org/0000-0002-9483-5871**докторка мистецтвознавства, професорка,
завідувачка кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка
(Суми, Україна) celloOZ@i.ua***Андрій ДУШНИЙ,***orcid.org/0000-0002-5010-9691**кандидат педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) accomobile@ukr.net*

ТРАДИЦІЙНА НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА ТА ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ: ДЕТЕРМІНАНТИ ВЗАЄМОДІЇ

Сучасна фортепіанна творчість китайських композиторів – це значуща складова світової музичної культури. У китайській фортепіанній музиці було розширено виразні можливості інструменту, збагачено образний зміст, оновлено інтонаційно-ладову та метроритмічну структуру фортепіанної музики. Все це стало можливим завдяки органічному перетворенню у фортепіанній музиці Китаю сучасних мистецьких ідей і композиційних технік з фольклорною основою та опорою на сонорну складову китайського традиційного мистецтва.

Фольклорні традиції привнесли у китайську фортепіанну музику низку характерних стильових ознак. Зокрема це: образно-тематична складова, пов'язана з національною культурою; опора на китайський пісенний та інструментальний фольклор як інтонаційну і тематичну основу фортепіанних композицій; відображення у фортепіанній фактурі тембрального різнобарв'я та виконавської специфіки народних інструментів; синтез фольклорних музичних традицій з композиційними принципами європейської музики; жанр транскрипції як провідна форма перетворення національного музичного досвіду.

Фактурні і ладові елементи народного мистецтва, відтворені фортепіанними засобами, утворюють стійкий стилістичний комплекс «звукового образу фортепіано» в китайській музиці. Серед основних: ударно-безпедальна техніка, лінійний і токатний типи викладення, поліладові та політональні комплекси, позбавлені характерного європейській музиці загостреного ладового тяжіння. Варіаційний тип розвитку, що переважає у фортепіанних композиціях, також підкреслює національний колорит. Ці особливості є константними для численних різновидів китайської фортепіанної мініатюри, значно відрізняючи її від західноєвропейської, де звукова система спирається на рух вертикальних комплексів голосів та поліфонічний розвиток музичної фактури.

Детермінованість взаємодії традиційної народно-інструментальної музики та фортепіанного мистецтва Китаю виражається у характері виконання певних елементів. Найвиразнішим і найвивченішим є виконання мелізмів. Серйозними завданнями є робота над фактурою та ритмічною складовою творів. Самими складними є питання педалізації та досягнення композиційної цілісності творів. Одним з головних виконавських завдань є спроба засобами фортепіано передати тембральний колорит народних інструментів.

Ключові слова: творчість китайських композиторів, китайські традиційні інструменти, народно-інструментальна музика, фортепіанне мистецтво, національний стиль, європейські музичні традиції, детермінанти взаємодії.

Olha ZAVIALOVA,*orcid.org/0000-0002-9483-5871**Doctor of Art, Professor,
Head of the Departments of Musicology and Culturology
Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko
(Sumy, Ukraine) celloOZ@i.ua***Andriy DUSHNIY,***orcid.org/0000-0002-5010-9691**Ph.D. in Education, Professor,
Head of the Department of Music Theoretical Disciplines and Instrumental Training
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Lviv region, Ukraine) accomobile@ukr.net*

TRADITIONAL FOLK-INSTRUMENTAL MUSIC AND PIANO ART OF CHINA: DETERMINANTS OF INTERACTION

Contemporary piano work by Chinese composers is a significant component of world musical culture. In Chinese piano music, the expressive capabilities of the instrument were expanded, the figurative content was enriched, and the intonation-chord and metrorhythmic structure of piano music was updated. All this became possible due to the organic transformation in the piano music of China of modern artistic ideas and compositional techniques with a folklore basis and a reliance on the sonorous component of Chinese traditional art.

Folklore traditions brought a number of characteristic stylistic features to Chinese piano music. In particular, these are: a figurative and thematic component related to national culture; reliance on Chinese song and instrumental folklore as the intonation and thematic basis of piano compositions; reflection in the piano texture of timbral variety and performance specifics of folk instruments; synthesis of folklore musical traditions with compositional principles of European music; genre of transcription as a leading form of transformation of national musical experience.

The textural and tonal elements of folk art, reproduced by piano means, form a stable stylistic complex of the "sound image of the piano" in Chinese music. Among the main ones: percussion-less pedal technique, linear and toccata's types of presentation, poly-scale and polytonal complexes, devoid of the sharp scale tension characteristic of European music. The variation type of development that prevails in piano compositions also emphasizes the national flavor. These features are constant for numerous varieties of the Chinese piano miniature, significantly differentiating it from the Western European, where the sound system relies on the movement of vertical complexes of voices and the polyphonic development of the musical texture.

The determinism of the interaction of traditional folk instrumental music and the piano art of China is expressed in the nature of the performance of certain elements. The most expressive and well-studied is the performance of melisma's. Work on the texture and rhythmic composition of works is a serious task. The most difficult issues are pedaling and achieving compositional integrity of works. One of the main performance tasks is an attempt to use the piano to convey the timbral flavor of folk instruments.

Key words: *work of Chinese composers, Chinese traditional instruments, folk instrumental music, piano art, national style, European musical traditions, determinants of interaction.*

Постановка проблеми. Тривалий час розвитку музичне мистецтво Китаю перебувало в стані сталості та незмінності функціонування. Майже до початку ХХ століття воно репродукувало ті форми і жанри, які пройшли багатомісячну апробацію і затвердились як певні сталі національні канони. Таким саме усталеним був традиційний китайський інструментарій, що не змінювався віками і класифікувався за системою «баїнь», в основу якої було покладено вісім груп матеріалів, з яких виготовлялися інструменти.

Кардинальними зламами у музичному мистецтві Китаю позначено ХХ століття. Революція (1911) та соціально-політичні зрушення початку століття зробили китайську музику відкритою для іншонаціональних, насамперед європейських впливів. У русійному поступу мистецтва абсолютно новим, неприродним для китайської культури було освоєння фортепіано та розвиток фортепіанної творчості. Звичайно, що у першій половині століття музика китайських композиторів для фортепіано засновувалась переважно на європейських зразках, що не відповідало національним смакам і переважанням.

Процес широкого освоєння інструменту в Китаї (який розпочався ще у ХІХ столітті) мав схожу траєкторію розвитку, що й у деяких європейських країнах, зокрема в Україні. Від початку для фортепіано створювали цикли варіацій чи т. зв.

«віночків», заснованих на національних мелодіях. А розвиток фортепіанної фактури спершу «апробовувався» в акомпанементі вокальних творів. І тільки у 1930-х роках з'являються «повноцінні» сольні твори китайських майстрів для фортепіано. Органічного синтезу освоєння європейських композиторських технік та їх поєднання з фольклорним матеріалом китайська фортепіанна творчість набуває після визвольної революції 1949 року, але в 1966–1976 роках цей процес був перерваний культурною революцією. Нової якості та органічної єдності процес злиття іншонаціональних і китайських традицій у фортепіанному мистецтві в Китаї набуває з 1980-х років – періоду т. зв. «нової хвилі» у творчості китайських мистців (Янь Чжихао, 2018: 13).

Аналіз досліджень. З кінця ХХ століття в українському музикознавстві активна увага приділяється різним аспектам розвитку китайської фортепіанної музики, у тому числі й питанням взаємозв'язку і втіленню особливостей традиційної інструментальної музики у фортепіанній творчості китайських композиторів. Серед них базовими є праці Янь Чжихао (Янь Чжихао, 2016; 2017; 2018). Дисертація цього автора присвячена типологізації обробок, аранжувань і транскрипцій китайської народної музики у фортепіанній творчості ХХ – початку ХХІ століття. Головний висновок роботи: «Найбільш важлива роль фор-

тепіанних обробок, аранжувань і транскрипцій полягала у сприянні адаптації фортепіано в культурний простір Китаю та пришвидшенню процесів інтеграції національної та західної музичних традицій» (Янь Чжихао, 2018: 15). Суголосною до зазначеної тематики є дослідження Лю Цзюньї, метою якого стало «висвітлення адаптацій традиційної китайської музичної культури у фортепіанній музиці для виявлення її естетичного значення та особливостей у контексті розвитку фортепіанного мистецтва ХХ ст.» (Лю Цзюньї, 2023: 181). Близькою до них є розвідка Марини Антошко, в якій «представлення традиційних музичних жанрів Китаю» досліджується крізь призму фортепіанного мистецтва (Антошко, 2019).

У багатьох працях розглядаються різні аспекти взаємозв'язку фортепіанної музики з традиційним народним мистецтвом Китаю, зокрема питання жанрово-стильових конотацій (Афоніна та ін., 2023) чи втілення образів споглядання у фортепіанних творах сучасних китайських композиторів (Калашник, 2022). Безпосередньо особливості виконання творів для дуету народного інструменту і фортепіано в сучасній китайській музиці досліджує Лю Сяосі (Лю Сяосі, 2022; Хіаохі Ліу, 2021). Проте питання детермінованості взаємодії традиційного народного мистецтва, зокрема засобів відображення прийомів гри та тембрального колориту народних інструментів у фортепіанній музиці Китаю на сучасному етапі не являлись предметом окремої праці.

Мета статті – розкрити особливості взаємодії та прояву складових традиційного народно-інструментального мистецтва у фортепіанній музиці Китаю у ХХ – на початку ХХІ століття.

Виклад основного матеріалу. На сучасному етапі розвитку китайської музики народний мелос і особливості національного мислення є індикаторами всієї музичної культури Китаю. Глибоко вкорінені народні традиції й у фортепіанну творчість китайських митців, що виявляється у своєрідності музичного висловлення, принципах композиції, характері виконання тощо. Звернення до сучасних технік і прийомів композиції, не позбавило фортепіанну музику Китаю притаманній їй специфічній барвистості та декоративності. І це не лише завдяки наслідуванню в ній певних народних інструментів, переважанню лінейного чи гетерофонного викладення, використанню пентатонічного ладу, варіаційного чи сюїтного типів розвитку тощо. Важливим, постає акцент саме на сонорну складову, прагнення відобразити у фортепіанному звучанні тембральні якості китайського народного інструментарію.

Зазначене свідчить, що, попри базове значення та опору на досвід європейської композиторської практики, у фортепіанному мистецтві Китаю був сформований оригінальний національний стиль. У процесі його становлення, поряд з традиційною китайською музикою, немаловажну роль відігравало звернення китайських митців до філософії, літератури, поезії, живопису. Багатовікова історія і традиції цих мистецтв здійснили значний вплив на композиторську творчість, адже спроба втілити у фортепіанних композиціях ідеї давньокитайської філософії чи поетичну думку надавала цим творам абсолютно нового художнього вираження.

Великого значення у формуванні національного фортепіанного стилю мало оригінальне переломлення в китайській музиці провідних європейських стильових тенденцій ХХ століття – імпресіонізму, неоромантизму, неокласицизму та неофольклоризму. В контексті національних традицій, незважаючи на безліч жанрових різновидів творів для фортепіано, це стало основним чинником вираження художньої цілісності фортепіанної творчості. Це підтверджує зокрема дослідник типологічних особливостей обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів Янь Чжихао: «Засвоюючи багатожанровість європейської музики, китайська композиторська творчість виявила можливість народження нових жанрових різновидів – багатоголосних фортепіанних опрацювань монодичних пісень та уведення в практику невластивих китайській культурі принципів інструментального розвитку» (Янь Чжихао, 2018: 7).

Однак найсамобутнішого художнього виразу фортепіанна музика зазнала через прагнення китайських митців відтворити колорит традиційних китайських інструментів. В рамках заявленої тематики щодо взаємодії традиційної народно-інструментальної музики та фортепіанного мистецтва Китаю, необхідно конкретизувати детермінованість цього процесу, що пов'язано зі способами та елементами вираження національного у китайській фортепіанній музиці.

Орієнтація на національну традицію, опора на фольклорні основи у творчості китайських композиторів відбивається на всіх рівнях і на всіх складових музичної композиції – мелодичній, гармонічній, інтонаційній, ладовій, метроритмічній, сонористичній, фактурній. У результаті у фортепіанній музиці Китаю серед існуючих форм переважають перекладення, аранжування, транскрипції, засновані на зразках пісенної та інструментальної народної творчості. Щодо цього відзначається, що «завдяки досягненню довершеності музичних

форм, використанню багатства сонорно-коліористичних, динамічних та фактурних можливостей фортепіано, оновленню ладо-гармонічної сфери у поєднанні зі збереженням особливостей китайської музичної лексики, у багатьох випадках авторські обробки, аранжування і транскрипції значно перевершують художній рівень оригіналів» (Янь Чжихао, 2018: 1).

На першому плані у таких композиціях звичайно звернення до народних пісень, їх своєрідного національного колориту. Поряд з пісенністю, у цих композиціях нерідко відчутні впливи інструментального начала, перш за все в метроритмічній організації творів, що зумовлено широким використанням у китайському народному мистецтві ударних інструментів. З цього приводу зауважується, що «наближення до автентичного тембрового звучання традиційних інструментів сприяло спрощенню сприйняття улюблених мелодій, "націоналізації" європейського фортепіано, приверненню уваги до багатства його виразових можливостей, відтворенню національних виконавських традицій інструментальної музики і швидкої адаптації фортепіано в континуум інструментальної культури Китаю» (Янь Чжихао, 2018: 11).

Прикладом такого поєднання є фортепіанний твір Цюй Вея «Квітковий барабан» (1946), вже назва якого передбачає певний характер як мелодичної, так і ритмічної складових п'єси. До такого типу композицій належить і твір Чень Ї «Дое» (1984), в якому мелодія старовинної китайської багатоголосної пісні сполучається із характерним ритмом гри на великих барабанах і гонгах у регіоні Чаочжоу. Сюди ж відносяться твори «Китайська флейта і барабан у сутінках» та «Барабани на заході сонця» Лі Інхья та багато інших. Часто народні мелодії обробляються у формі варіацій, іноді вони збираються у цикли варіацій, де тема варіюється згідно з європейськими нормами (тонально-гармонічно, поліфонічно, регістрово, темпово-ритмічно тощо), а музичний матеріал – у національних традиціях, де варіації – це основний тип розвитку (напр., «Фортепіанні варіації» Лю Чжуана на тему китайської народної пісні «Чудові пейзажи Іменьшаня»).

Треба відзначити, що транскрипції народних пісенних та інструментальних мелодій у китайській фортепіанній музиці за кількістю значно переважають інші музичні форми. Проте у виконавській та педагогічній практиці використовується зовсім незначна їх частина. На думку авторів статті, це пов'язано з технічними складнощами та специфікою інтерпретації таких творів,

робота над якими потребує від виконавця глибинних знань не тільки фольклорного матеріалу, а й у цілому художньої культури і традицій Китаю. Тому для створення переконливої виконавської інтерпретації необхідна саме така робота, яка включає розуміння культури країни. Крім того, піаніст має уявляти тембри й технічні прийоми гри на традиційних інструментах, що наслідуються у фортепіанних композиціях. Щоб якомога краще втілити той чи інший звуковий образ, треба знати ладові, фактурні, ритмічні та інші особливості китайської народної музики.

При відтворенні багатоголосної фактури фортепіанних транскрипцій треба враховувати її мелодичну природу, оскільки одним із визначальних чинників китайської музики є лінійність викладення. Ця особливість виявилась у притаманному китайській музиці гетерофонному типі багатоголосся (руху голосів паралельними квінтами чи квартами) з варіюванням одного з голосів. Цей архаїчний тип багатоголосся утворюється у результаті сумісного виконання мелодії кількома голосами, під час якого виникають дещо різні її варіанти. Точне співпадіння мелодики і ритму, поряд з теситурною різницею голосів, утворює строго паралельний рух, а відхилення від основної мелодії надає певної варіативності вертикалі. Хрестоматійним прикладом цього є гетерофонний виклад теми у першому розділі фортепіанної транскрипції Ван Цзяньчжона народної інструментальної мелодії «Сотні птахів вклоняються Феніксу».

Крім того, насичення фортепіанної фактури китайських п'єс паралелізмами здійснюється також шляхом передачі на фортепіано звучання кількох народних інструментів (напр., сони і шена). Безсумнівно, гетерофонна фактура – це не звичайні мелодія з акомпанементом, а саме лінійне багатоголосне викладення, що потребує врахування під час виконання. Тут не можна нехтувати наявними гармонічними закономірностями, адже функціональні зв'язки між акордами теж мають бути усвідомлені й відтворені під час гри.

Одним з непростих завдань, особливо для виконавців не китайського походження, є своєрідна ритмічна свобода традиційної китайської музики, що також знаходить втілення у фортепіанних транскрипціях. Зокрема нерідко зустрічаються музичні епізоди, нотний запис яких не має тактових рисок або вони позначені пунктиром. Їх виконання вимагає обізнаності з манерою гри народних музикантів, знання особливостей імпровізаційного викладення, врахування і відтворення агогічних відхилень від вказаного темпу.

Найпоширенішим й водночас найскладнішим прийомом фортепіанних транскрипцій є імітація тембрів і характеру звучання народних інструментів. Саме це надає фортепіанній музиці яскравого національного колориту (як згадані вище ритміка ударних чи гетерофонні паралелізми). Вважається, що аранжування, у яких засобами фортепіано відтворено звучання традиційних китайських інструментів (піпи, сони, сяо, гуциня, барабанів, дзвонів та ін.), дієво сприяли «адаптації фортепіано в континуум національної культури Китаю» (Янь Чжихао, 2018: 14). Це ще один аргумент на користь того, що виконавцям китайських фортепіанних транскрипцій треба добре знати й мати чіткі уявлення щодо звучання та прийомів гри на традиційних народних інструментах.

З прагненням найвірнішого озвучення на фортепіано прийомів народного музикування прямо пов'язано рясне застосування у фортепіанних творах специфічної мелізматики народного інструментарію. Численні морденти, форшлаги, трелі слугують для імітації багатьох народних інструментів, насамперед таких, як сона, гуцинь, флейта сяо та ін. Проте це вже «вторинне» наслідування, тому що у народній інструментальній мелодії за допомогою мелізматики імітується спів птахів, цвірінчання цикад, шелест листя тощо. Відповідно, треба уявляти як звучать народні інструменти, щоб переконливо це виразити на фортепіано. Ті, хто ніколи не бачив й не чув виконання на соні, не зможуть передати тембральні якості цього інструменту на фортепіано.

Саме ознайомлення з грою на китайських народних інструментах надає уявлення, що у фортепіанних творах китайських композиторів мелізми не можна виконувати так, як у європейській музиці. Разом з тим, через величезну кількість як самих інструментів, так і народної інструментальної музики загалом, не відпрацьовано й певного універсального способу виконання мелізматики у китайських фортепіанних творах і адаптаціях. Адже мелізми в китайській фортепіанній музиці застосовуються не тільки як наслідування народних інструментів, а й у цілому для вираження національного музичного стилю, у т. ч. філософських та естетичних концепцій китайського мистецтва.

Отже, щоб переконливо трактувати народний мелос у фортепіанних п'єсах чи транскрипціях, необхідно розуміти сенс застосування тих чи інших прикрас мелодії. В кожному конкретному випадку треба зважати на змістовну складову твору і добре знати першоджерело. Для розуміння художніх особливостей оригінальної пісенної чи

інструментальної версії треба мати також цілісне уявлення про музичну традицію, до якої відноситься твір. Для цього треба вивчати не тільки певні окремі зразки, а й китайське мистецтво в цілому.

Численні форшлаги в багатьох творах виконують різні образні функції, перш за все – звукообразальну, що асоціюється з грою на соні та співом птахів, звуками природи тощо. Наприклад, октавні форшлаги в нижньому регістрі – це явна імітація тембру і якостей щипкового інструменту гуцинь. Для їх відтворення треба знайти такі піаністичні прийоми, які б відповідали звуковим якостям та прийомам виконання на цьому інструменті. Так, щипок на гуцині має подовжений вібруючий відгук, імітуючи який, нижній звук форшлагу треба взяти на фортепіано легким чітким дотиком, щоб виник обертоновий «шлейф». А при імітації дзвінкого, відкритого тембру сони форшлаги доцільно грати різким, «прямим» звуком. У деяких випадках прикраси відіграють не зображальну, а виразну роль, щоб придати музиці вишуканішого, грайливого характеру, створити піднесений святковий настрій. Такі форшлаги чи морденти краще виконувати легким дотиком, дуже чітко, але не різко.

Значним та маловивченим явищем у китайській фортепіанній музиці є педалізація, застосування якої пов'язано насамперед з характером звучання і типом звуковидобування на китайських традиційних інструментах. Порівняно із стійкою європейською практикою, де педаль застосовується згідно стилістики твору, в китайській піаністичній традиції цей засіб ще малорозроблений, навіть в нотних записах фортепіанних творів не ставиться позначок щодо взяття чи зняття педалі. Питання використання педалі, як правило, вирішується піаністами самостійно, в міру їх знань, музичного смаку та навичок.

Педаль – це один з важливих засобів виразності у фортепіанній музиці, її правильне застосування значно впливає на художній ефект виконання. Думається, що при виконанні китайських фортепіанних творів необхідно спиратися на національну специфіку тих зразків, що покладені в їх основу. В цьому випадку увагу треба приділити такій якості китайської музики, як лінеарність викладення, що само собою усуває зміни педалізації відповідно гармонічного плану, характерного європейській класичній чи романтичній музиці. В китайських фортепіанних творах педаль змінюється в моменти «взяття дихання» в мелодії, що підкреслює пісенну природу музичного матеріалу.

В деяких випадках за допомогою педалі передається тембр та манера гри на китайських народних інструментах, прикладом чого є наведене вище «відлуння» форшлагу на гуцині. Педаль також узгоджується із фактурними особливостями виконуваного твору: за насиченої фактури (напр., під час гетерофонного викладення мелодії) педаль не має бути «густою», щоб не «затінити» ліній мелодичного малюнку. А в деяких випадках вона зовсім не потрібна, щоб не «змазувати» інтервальних чи акордових сполучень після сильної долі такту.

Важливою детермінантою взаємозв'язку національних традицій та європейського досвіду є композиційна будова фортепіанних творів. Одним з провідних формоутворювальних чинників у музиці китайських композиторів постає варіаційна форма. Це найприродніший метод розвитку народного мелосу у фортепіанних композиціях. Вагоме формотворче значення в китайській музиці відіграють і принципи наслідування та трансформації, що вимагають значної уваги до деталей, вміння відтворювати різноманітні звукові нюанси та ін.

Вище зазначалося, що зразкам китайської фортепіанної музики, створеним у національному стилі, не характерне загострене функціональне тяжіння, що є основою європейської класичної музики. У формоутворенні китайських творів задіяні інші чинники, насамперед ритмічні, адже зміни темпу та ритму як раз і визначають композиційний стрій творів. Отже, важливо мати гарне відчуття музичного руху і часу, тому що від співвідношення темпів та вміння яскраво й переконливо виконати імпровізаційні, ритмічно вільні епізоди великою мірою залежить донесення композиційної цілісності твору.

При тому, аранжування і транскрипції інструментальних мелодій, що вбачаються як результат детермінованості народних традицій у фортепіанному мистецтві, «значно збагатили китайську фортепіанну музику високохудожніми творами і сприяли пришвидшенню процесів інтеграції національної та західної музичних традицій» (Янь Чжихао, 2018: 12). Загалом же, за думкою дослідників, «застосування засобів фортепіанної

сонористики у наслідуванні звучання народних музичних інструментів зумовлює існування множинності виконавських інтерпретацій» (Янь Чжихао, 2018: 14).

Висновки. Вивчення й впровадження у фортепіанну творчість китайськими композиторами сучасних західних ідей і композиційних прийомів у синтезі з національними музичними моделями надає китайській фортепіанній музиці яскравої образності, органічного сполучення національного і сучасного. Застосування прийомів європейської фортепіанної техніки та використання яскравих мелодичних формул народної музики, підсилений метроритмічний розвиток і трансформація музичного матеріалу (здебільшого за рахунок варіаційного розвитку), прагнення відтворити національний колорит шляхом імітації звучання національних інструментів допомагає таким творам впродовж тривалого часу не втрачати своєї оригінальності і сучасного характеру.

Переконливу та стилістично вірну інтерпретацію китайських фортепіанних творів і транскрипцій можна створити тільки за глибокого вивчення культурних традицій Китаю, застосування відповідних виконавських прийомів (у голосоведінні, мелізматиці, педалізації та ін.) та органічному синтезі провідних принципів європейського фортепіанного мистецтва (фактурних, гармонічних, ритмічних, інтонаційних) зі звуковою образністю традиційної китайської музики, що впливає на національну своєрідність таких композицій.

Піаністи, які виконують китайські фортепіанні композиції, створені на основі народних зразків, мають бути добре обізнаними з ладовими, ритмічними, фактурними, жанровими та іншими особливостями народної музики, а також з тембральним забарвленням і технікою гри на тих інструментах, які імітуються у певному творі. Треба враховувати й те, що багато з виконавських прийомів у фортепіанних творах не можуть бути уніфіковані в силу особливостей змісту виконуваної музики та специфіки того або іншого твору. Отже, подальше ретельне та різнобічне вивчення цих аспектів детермінованості народної музики у сучасному фортепіанному мистецтві Китаю і визначає перспективність досліджень з окресленої тематики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антошко М. Представлення традиційних музичних жанрів Китаю крізь призму фортепіанного мистецтва. *Молодий вчений*. 2019. № 12 (76). С. 138–141. URL: <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/1187/1152>
2. Афоніна О., Зав'ялова О., Стахевич О. Фортепіанна музика Китаю: жанрово-стильові конотації. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2023. № 5–6 (129–130). С. 271–282. DOI: <https://doi.org/10.24139/2312-5993/2023.05-06/271-282>

3. Калашник М. Засоби втілення образів споглядання у фортепіанних творах сучасних китайських композиторів. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. Суми, 2022. № 6 (120). С. 309–321. URL: <https://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/12830>
4. Лю Сяосі. Дуети для янціня та фортепіано в сучасній китайській музиці: теоретико-виконавський погляд. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2022. № 22 (1, 2022). С. 238–253. URL: <https://grani-print.dp.ua/index.php/mtd/article/view/569/483>
5. Лю Цзюньї. Адаптація національної традиційної музики у фортепіанному мистецтві Китаю XX ст. *Мистецтвознавчі записки*. 2023. Вип. 43. С. 181–186. URL: <file:///C:/Users/User/Downloads/286858-D0%A2%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%20%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%96-661992-1-10-20230903.pdf>
6. Янь Чжихао. Прийоми імітації звучання національних інструментів у фортепіанних транскрипціях китайських композиторів. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2016. № 2. Вип. 35. С. 108–113.
7. Янь Чжихао. Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів XX – початку XXI століття: автореф. дис. ... канд. мист.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2018. 19 с.
8. Янь Чжихао. Шляхи проникнення фортепіанного мистецтва у китайський культурний простір. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Мистецтвознавство*. 2017. № 2. С. 51–57.
9. Xiaoxi Liu. Features of Performance of Pieces for Guzheng and Piano in Modern Chinese Music (on the Example of «Yun Shang Su» Zhou Yugu). *European Journal of Arts*. 2021. № 2. С. 33–35. URL: https://ppublishing.org/media/uploads/journals/journal/Art-2_2021_TL.pdf#page=33

REFERENCES

1. Antoshko, M. (2019). *Predstavlennia tradytsiinykh muzychnykh zhanriv Kytaiu kriz pryzmu fortepiannoho mystetstva* [Presentation of traditional musical genres of China through the prism of piano art]. *Molodyi vchenyi*. № 12 (76). Pp. 138–141. URL: <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/1187/1152> [in Ukrainian].
2. Afonina, O., Zavalova, O., Stakhevych, O. (2023). *Fortepianna muzyka Kytaiu: zhanrovo-stylovi konotatsii* [Piano music of China: genre and style connotations]. *Pedagogichni nauki: teoriya. istoriya. innovatsiyni tekhnologii*. № 5–6 (129–130). Pp. 271–282. DOI: <https://doi.org/10.24139/2312-5993/2023.05-06/271-282> [in Ukrainian].
3. Kalashnyk, M. (2022). *Zasoby vtilennia obraziv spohliadannia u fortepiannykh tvorakh suchasnykh kytaisyykh kompozytoriv* [Means of embodying images of contemplation in the piano works of modern Chinese composers]. *Pedagogichni nauki: teoriya. istoriya. innovatsiyni tekhnologii*. Sumy. № 6 (120). Pp. 309–321. URL: <https://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/12830> [in Ukrainian].
4. Liu, Xiaoxi. (2022). *Duety dlia yantsynia ta fortepiano v suchasni kytaisii muzytsi: teoretyko-vykonavskiy pohliad* [Duets for yangtze and piano in contemporary Chinese music: a theoretical and performance perspective]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyni*. № 22. Pp. 238–253. URL: <https://grani-print.dp.ua/index.php/mtd/article/view/569/483> [in Ukrainian].
5. Liu, Junyi. (2023). *Adaptatsiia natsionalnoi tradytsiinoi muzyky u fortepiannomu mystetstvi Kytaiu XX st.* [Adaptation of national traditional music in Chinese piano art of the 20th century]. *Mystetstvoznachchi zapysky*. Vyp. 43. Pp. 181–186. URL: <https://journals.uran.ua/mz/issue/view/17037> [in Ukrainian].
6. Yan, Zhihao. (2016). *Pryiomy imitatsii zvuchannia natsionalnykh instrumentiv u fortepiannykh transkryptsiiakh kytaisyykh kompozytoriv* [Techniques of imitating the sound of national instruments in piano transcriptions by Chinese composers]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriya: Mystetstvoznavstvo*. Ternopil. № 2. Vyp. 35. Pp. 108–113. [in Ukrainian].
7. Yan, Zhihao. (2018). *Typolohichni osoblyvosti obrobok, aranzhuvan i transkryptsii u fortepiannii tvorchosti kytaisyykh kompozytoriv XX – pochatku XXI stolittia* [Typological features of treatments, arrangements and transcriptions in the piano works of Chinese composers of the 20th – early 21st centuries]: *avtoref. dys. ... kand. myst.: spets. 17.00.03 “Muzychne mystetstvo”*. Lviv. 19 s. [in Ukrainian].
8. Yan, Zhihao. (2017). *Shliakhy pronykennia fortepiannoho mystetstva u kytaisyyi kulturnyi prostir* [Ways of penetration of piano art into the Chinese cultural space]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Mystetstvoznavstvo*. № 2. Pp. 51–57. [in Ukrainian].
9. Xiaoxi, Liu. (2021). Features of Performance of Pieces for Guzheng and Piano in Modern Chinese Music (on the Example of “Yun Shang Su” Zhou Yugu). *European Journal of Arts*. № 2. С. 33–35. URL: https://ppublishing.org/media/uploads/journals/journal/Art-2_2021_TL.pdf#page=33