УДК 781.7
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-2-13

Янь ЛЕ,
orcid.org/0009-0001-5672-1224
аспірант наукової аспірантури кафедри історії світової музики
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна) 904639963@qq.com

ПРОГРАМНА СИМВОЛІКА В КИТАЙСЬКІЙ ВІОЛОНЧЕЛЬНІЙ МУЗИЦІ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

У статті розглядаються жанрові та стильові напрямки розвитку віолончельної музики в Китаї на межі XX – XXI століть. Наголошується на особливому значенні ідеї програмності, яка активно розробляється сучасними китайськими композиторами та набуває самобутнього, відмінного від західноєвропейських зразків, вигляду.

У контексті загальних мистецьких явищ кінця XX – початку XXI століття вивчаються ті художньо-естетичні чинники, які вплинули на формування програмного напряму в китайському музичному мистецтві. Наголошується, що образно-змістовний потенціал інструментальних жанрів за участю віолончелі виявився особливо співзвучним сучасним китайським композиторам, які прагнуть до втілення якомога вищих категорій філософсько-релігійного змісту.

Зауважується, що у формуванні сучасного віолончельного мистецтва Китаю ключову роль відіграє традиційний живопис з його розробленою символікою художніх образів. Саме лінеарність організації звукової тканини у віолончельних опусах сучасних китайських композиторів поєднує воєдино традиції національного живописного та музичного мистецтва.

На матеріалі обраних творів Чжоу Веньчжуна, Куан Най-чунга та Сюй Мендуна досліджуються форми взаємодії традиційного мистецтва Китаю та сучасної композиторської мови. Принцип звукозображальності, широко розвинутий у творах названих композиторів, постає як унікальний метод релігійно-філософського узагальнення, властивий китайській культурі від прадавніх часів.

Робиться висновок, що творчі пошуки китайських композиторів-авангардистів у сфері віолончельної музики мають глибоко національне коріння. Вивчаючи актуальні західні музичні ідеї, композитори самобутньо застосовують їх у своїй творчості, віднаходячи унікальні варіанти синтезу методів композиції та традиційних музичних моделей.

Ключові слова: *концерт для віолончелі, сучасне мистецтво, програмна музика, звукозображальність, символізм, китайський традиційний живопис, Чжоу Веньчжун, Куан Най-чунг, Сюй Мендун.*

Yan LE,
orcid.org/0009-0001-5672-1224
Postgraduate Student of Scientific Postgraduate Studies at the Department of World Music History
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) 904639963@qq.com

PLOT SYMBOLISM IN CHINESE CELLO MUSIC OF THE LATE XX – EARLY XXI CENTURY

The article discusses the genre and stylistic trends in the development of cello music in China at the turn of the 20th – 21st centuries. Emphasis is placed on the special importance of the idea of programming, which is actively developed by modern Chinese composers and acquires a distinctive appearance, different from Western European samples.

In the context of the general artistic phenomena of the last third of the 20th century, the artistic and aesthetic factors are being studied. Factors that influenced the formation of the program direction in Chinese musical art. It is emphasized that the figurative and substantive potential of instrumental genres with the cello participation turned out to be especially resonant to modern Chinese composers who strive to embody the highest possible categories of philosophical and religious content.

It is noted that traditional painting with its developed symbolism of artistic images plays a key role in the formation of modern cello art in China. It is the linearity of the sound fabric organization in the cello opuses of modern Chinese composers that unites the traditions of national painting and music.

Forms of interaction between traditional Chinese art and modern compositional language are explored on the material of selected works by Zhou Wenzhong, Kuan Nai-chung and Xu Mendong. The principle of sound imagery, widely developed in the works of the named composers, appears as a unique method of religious and philosophical generalization. Chinese culture has been characterized by it since ancient times.

It is concluded that the creative searches of Chinese avant-garde composers in the field of cello music have deep national roots. Studying current Western musical ideas, composers apply them in their art. They find unique options for the synthesis of composition methods and traditional musical models.

Key words: *cello concerto, modern art, program music, sound imagery, symbolism, Chinese traditional painting, Chou Wen-chung, Kuan Nai-chung, Xu Mengdong.*

Постановка проблеми. Історія китайської академічної віолончельної музики на початку XXI століття характеризується багатим багажем творчих здобутків композиторів та виконавців. Сьогодні віолончельна музична культура в країні розвивається у широкому мистецькому контексті. Активні міжкультурні контакти, глобалізація мистецьких процесів, взаємодія національних традицій є невід'ємною частиною життя сучасного музичного соціуму Китаю. Композитори засвоюють відкриту для доступу мистецьку спадщину різних країн та їхня творчість набуває мультикультурного значення.

Як відомо, китайська віолончельна музика формувалась у тісній взаємодії двох суттєво відмінних між собою: національної духовно-культурної традиції та європейської інструментальної моделі. Процес зближення різних виконавських традицій та асиміляції китайськими композиторами європейської музичної системи призвів до помітних стильових змін, які ще недостатньо досліджені у науковій літературі.

В утворенні художньо цілісного і переконливого національного віолончельного стилю Китаю значну роль відіграла ідея програмності. За слушним зауваженням відомої дослідниці Лу Цзє, зображальні, символічні або «фольклорні» назви, що надаються переважній більшості китайських віолончельних опусів, з одного боку, сприймаються європейськими слухачами як «сумірні з європейською романтичною та постромантичною традицією програмності <…>. Тож може видаватись, що прагнення конкретизувати образний зміст інструментальної п'єси через вербальну розшифровку – це однозначно об'єднуючий момент у східній і західній музичній естетиці» (Лу Цзє, 2016: 5). Але це не зовсім так, хоча через програмні назви композитори і наближають образно-емоційну сутність національної інструментальної творчості до слухача, вихованого в інших реаліях. Оскільки китайське національне художнє мислення ґрунтується на принципово інших засадах і філософсько-етичних уявленнях про систему художніх цінностей, звернення до програмних творів потребує окремого витлумачення кожного програмного символу і відповідних йому засобів музичної виразності. Тому важливим є окреслення специфічних типів китайської віолончельної музики, що частково перетинаються з європейською традицією, але власне у порівнянні з нею тим яскравіше виявляють свою «неповторну ментально-архетипічну сутність» (Лу Цзє, 2016: 5–6). Усе це обумовило *актуальність* даної теми дослідження.

Аналіз досліджень. Особливу природу китайської філософсько-етичної картини світу, міфологічної символіки та художньо-естетичних принципів різних видів мистецтва в національній культурі досліджували М. Вовченко, В. Голод, Ю. Зиновіїва, С. Капранов, Н. Кірносова, С. Семенюк, В. Урусов (Китайська цивілізація: традиції та сучасність, 2005), а також китайські дослідники – Гуань Цзяньхуа, Лі Цехоу, Лу Цзє, Сюй Хайлінь (Гуань, 2004; Лі Цехоу, 1989; Сюй Хайлінь, 1999) та багато інших.

Творчість Чжоу Веньчжуна, Сюй Мендуна та Куань Най-Чунга належить до доби так званого «другого авангарду». Попри видатні здобутки названих авторів на батьківщині та в Європі, їхня спадщина майже не досліджена в українському музикознавстві. Окремі роботи присвячені творчості композиторів у ракурсі співвідношення китайських мистецьких традицій та новацій західноєвропейської музики (Лу Цзє, 2016; Бай Є, 2014; Ма Вей, 2004]. В англомовній літературі відзначимо роботи Еверетт Уно Яї, Петера Чанга та Ліндсі Берг (Everett, 2007; Chang, 2006; Berg, 2012), також слід згадати низку іншомовних досліджень, присвячених загальним питанням історії та теорії китайської музики XX століття (Jin, 2011, Jones, 1995; Hill, 1956; Kuo-Huang, 1982; Zhang, 2004).

Метою представленої статті є виявлення специфічних принципів програмності в китайській віолончельній музиці кінця XX – початку XXI ст. відповідно до національної традиції.

Досягнення цієї мети передбачає вирішення наступних *завдань*:

– відтворити історико-культурну картину Китаю кінця XX – початку XXI століття;

– виявити ґенезу та специфічні особливості програмного напряму у віолончельному мистецтва окресленої доби;

– дослідити споріднені явища у традиційному китайському живописі та програмній віолончельній музиці сучасних композиторів;

– на прикладі обраних інструментальних творів обраних композиторів окреслити основні вектори розвитку програмного національного музичного мистецтва в Китаї на межі XX–XXI століть.

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 віолончельного мистецтва. Теоретичним підґрунтям в роботі стали фундаментальні дослідження, що висвітлюють процес становлення і розвитку сучасної академічної музики в Китаї (Ван Юйхе, 2005; Лі Ланьцинь, 2009; Лі Менде, 2009; Лі Хуаньчжі, 1997; Лі Шіюань, 2004 та інші).

Виклад основного матеріалу. Програмність у китайській віолончельній музиці спирається на давні традиції, сформовані у тисячолітній історії китайського народу, і в тому сенсі є оригінальним здобутком національної культури, а не просто засвоєнням і адаптацією інонаціональної традиції.

Передумови та причини особливої ролі програмності в інструментальних творах сучасних китайських композиторів беруть своє начало у прадавніх культурних традиціях Китаю та особливостях національного менталітету. Як відомо, в основі китайського традиційного мислення лежить не слово, а образ, ідеограма, а ще точніше – ієрогліф, який породив так званий ієрогліфічний тип мислення. Китайська мова з його ієрогліфічною писемністю ґрунтується на «піктограмах» – знаках-образах, які через графічний образ передають значення того чи іншого поняття. Цю властивість «успадкували» як просторові (живопис, архітектура, скульптура), так і часові види мистецтва (музика, література, театр): передавати глибину сенсу абстрактних понять за допомогою мінімальної кількості графічних прийомів[1].

Будь-який ієрогліф – це вже сам по собі Образ, певне Ціле. Вербальні тексти у традиційній культурі Китаю також розглядалися як символ, який несе колосальне інформаційне та ідейно-дидактичне навантаження. Закладена у тексті властивість викликати в читача певні асоціації багато в чому обумовлена самим характером письма за допомогою знаків як образно-символічних одиниць. Тому, коли музичний твір китайського композитора містить елементи звукозображальності, це не призводить до ілюстративності або прагнення досягти виключно дидактичної мети – зробити музику зрозумілішою слухачеві. Згідно канонів східної естетики зображення форм і звуків природи ніколи не використовується як спосіб «розшифрувати» музичний зміст. Навпаки, пошук елементів звукозображальної системи, що відповідає звуковому втіленню природних стихій, потребує особливої майстерності та витонченості від митця, адже наслідком максимально точного відтворення образів природи стає потужний виховний ефект.

Таким чином, звукозображальність трактується китайськими композиторами не як «допоміжний» спосіб розкриття образного задуму твору, а як найвища художня мета, що виявляє прагнення митця злитися з природою.

Саме природа посідає основоположне місце в китайській духовній традиції. Ставлення до природи у національній філософії й естетиці є винятковим і складає один із базових постулатів світосприйняття в трьох основних філософсько-релігійних вченнях: буддизмі, конфуціанстві і даосизмі. У своїй дисертації Лу Цзє наголошує на винятково шанобливому ставленні давніх китайських філософів до природи, яку вони ставлять «безмежно вище від людської істоти, останню ж вважають невід'ємною часткою природного універсуму» (Лу Цзє, 2016: 46). Авторка переконливо стверджує, 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» (Лу Цзє, 2016: 46).

Зрозуміло, що й програмна тематика китайської віолончельної музики XX століття не тільки не могла оминути 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.

[1] Між китайським живописом та каліграфією здавна існує спорідненість. Художник, який користувався засобами, що легко проникали у папір або шовк (пензлі, туш, водяні мінеральні фарби), працював швидко, не вносячи поправок та застосовуючи перевірені часом методи. Кожне положення руки та пензля майстра відповідало особливостям каліграфічної лінії – то гострої та ламкої, то гнучкої. Поєднання ліній та плям із поверхнею шовку або паперу становило один із секретів виразності та асоціативного багатства китайських пейзажних картин-сувоїв.

Твори композитора-емігранта Чжоу Веньчжуна (周文中/Chou Wen-chung, 1923–2019)[2] – яскравого та послідовного авангардиста, учня Е. Вареза, композитора-філософа, засновника Центру з культурного обміну між КНР та США та автора вражаючої кількості творів для різних виконавських складів, стали візитівкою сучасної китайської музики.

Написаний у 1992 році Концерт для віолончелі з оркестром є повномасштабною картиною єднання людини та природи. Композитор розкриває своє власне бачення цієї традиційної китайської теми, за якою постає ціла низка супутніх символів-образів. Серцевиною художньої концепції Концерту є ідея вічних мандрів людської душі у світі, покликаної знайти найвище призначення. Пейзажність, що так явно проглядає в образно-драматургічному задумі концерту, слугує не другорядним фоном, а глобальною лінзою, чистота якої дозволяє герою розглянути в максимально ясному вигляді свій шлях.

Чжоу Веньчжун багато часу присвятив вивченню китайської філософії та національного мистецтва. Його розуміння відмінностей західного та азіатського сприйняття музики є досить симптоматичним і допомагає «розшифрувати» композиторський задум багатьох авангардних творів автора, у тому числі Віолончельного концерту. На думку Чжоу Веньчжуна, якщо у західній культурі більше уваги приділяється сприйняттю змісту музики, то на Сході важливішим сам процес звукового творення, а змістовна складова відходить на другий план. Також в європейському мистецтві чітко прослідковується тенденція до вираження чітко окресленого сенсу, тоді як китайська музика нагадує «завуальований» пейзажний живопис (Лі Яньян, 2018: 23). Нарешті, важливою відмінністю є той факт, що західний менталітет тяжіє до боротьби з природною стихією, а в азіатській культурі завжди оспівується гармонія між людиною та природою. Проте за усіх відмінностях культур Чжоу Веньчжун справедливо вважав, що музичні традиції Сходу та Заходу мають «спільне коріння» (Лян Лей, Ло Цінь, 2013: 12), тому подальший розвиток китайської музики він вбачив у їхній тісній взаємодії.

Чжоу Веньчжун заслужив високу репутацію в Китаї. Його композиторські роботи синтезують принципи східної та західної музики, скорочуючи розрив між класичною американо-європейською творчістю та традиційною азіатською культурою. Чжоу Веньчжун став першим китайським композитором, який отримав визнання у світі. Такі його твори, як «Пейзажі» (1949), «Опалі пелюстки» (1954), «Пекін у тумані» (1986), вважаються одночасно незалежними та національними.

Вже з другої половини 1940-х років Чжоу Веньчжун залишив батьківщину та переїхав до США. Створена ним протягом наступного двадцятиліття музика була практично не відома в Китаї, проте вона не переставала залишатися частиною культурної спадщини країни. Вплив Чжоу Веньчжуна на розвиток національного мистецтва став помітний значно пізніше. Сьогодні твори композитора 1940–1950-х вважаються одним із основних стильових чинників, що визначив вектор руху китайської віолончельної музики після 1980-х. Після Культурної революції Чжоу Веньчжун почав зміцнювати творчі зв'язки із батьківщиною. Професійний авторитет музиканта служив взірцем для цілого покоління молодих китайських композиторів кінця 1970–1980-х років. Багато з них стали учнями Чжоу Веньчжун, зокрема, Тань Дунь, Чжоу Лунь, Чень І, Шен Цзунлян та інші.

У тісному творчому спілкування з Едгаром Варезом Чжоу Веньчжун виробив свій власний оригінальний стиль. Напрями композиторських пошуків обох музикантів концентрувалися навколо ідеї створення нового світу звукової матерії. Обидва композитори експериментували у галузі масштабного та ще далеко не вичерпаного відкриття XX століття – сонорики, сповідуючи ідею багатовимірності музичного простору.

У своїй творчості Чжоу Веньчжун прагнув віднайти якісно нові звукові барви та форми, апелюючи до традиційної китайської музики. За словами самого композитора, його Віолончельний концерт – це «довгий звуковий пейзажний сувій»: «Створюючи цей опус, я був під впливом низки музичних культур, які є частиною мого мислення. З одного боку, Концерт неможливо було написати без урахування досягнень сучасної американської

[2] Чжоу Веньчжун закінчив Національний Південно-Західний університет (КНР) у 1946 році, з 1946 і до 1949 року навчався у Консерваторії Нової Англії (США), протягом наступних п'яти років вивчав композицію від керівництвом Едгара Вареза (1949–1954), від 1954 року продовжив навчання в Університеті Колумбії. З 1958 року Чжоу Веньчжун викладав в Університеті Іллінойсу (1958–1959), Бруклінському інституті (1961–1962), Мисливському інституті (1963–1964), Колумбійському університеті (1964–2019). Досягнення Чжоу Веньчжун були відзначені численними нагородами у галузі музики, освіти та міжнародного культурного обміну. Він є дійсним членом Академії мистецтв та літератури. У 2001 році композитор був нагороджений Орденом мистецтв та літератури Міністерства культури Франції.

музики 1950–1960-х років. З іншого боку, я віддав шану унікальній концертній формі європейської традиції та моїй нескінченній любові до віолончелі. Логіка розвитку музичної ідеї у творі продиктована універсальним східно-азійським принципом розвитку тематичного зерна з його постійним оновленням та трансформацією. Сама ж ідея взаємодії соліста та оркестру стала відображенням ключового постулату китайської національної традиції – діалогу людини та природи. У концерті партія віолончелі символізує «людський голос» – особистість, постать художника, тоді як оркестр представляє «звуки природи» – довкілля, Всесвіт. Таким чином, концерт – це Спілкування саме в тому сенсі, як його розуміють художники китайського пейзажного живопису» (Chou Wen-chung, 1992).

Усі три частини Концерту мають програмні підзаголовки: перша частина називається «Скелі, хмари та вітер», друга частина позначена як «Роздуми на горі», а квазі-скерцо третьої частини має підзаголовок «Каскади, вири та пороги». Проте композитор наполягав, що ці назви не несуть описового навантаження у буквальному сенсі – вербальні позначення виступають скоріше стимулами для розвитку музичних образів.

Як відомо, картина, написана у стилі традиційного китайського живопису, – це завжди набагато більше, ніж просто зображення. У процесі довгих пошуків китайськими художниками було віднайдено своєрідну форму довгих, стрічкоподібних, горизонтально або вертикально орієнтованих картин-сувоїв, які допомагали показати світ в його безкінечній неосяжності[3]. Горизонтальні сувої-повісті та сувої-подорожі уподібнювалися до розповіді – вони поступово розгортались у руках глядача, вимагаючи тривалого вживання у сюжет[4]. Важливо підкреслити, що сповнений глибокого символічного значення китайський пейзаж ніколи не писався безпосередньо з натури і не був точним зображенням якоїсь місцевості. Це був скоріше поетичний образ, що узагальнював уявлення художника про природу в її різноманітних станах.

Саме у традиціях китайського пейзажного живопису Чжоу Веньчжун трактує образи природи у своєму концерті. Його Подорож є дорогою в безмежний, одухотворений і багатогранний світ, в якому присутнє єдине, велике і могутнє Божество. Весь «пейзаж» Чжоу Веньчжуна побудований на нюансах лінії: то легкі і повітряні, то важкі та сильні, музичні фрази в партії віолончелі так тонко продумані у своєму ритмічному і ладовому різноманітті, що слухач сприймає їх подібно до багатогранної лінії пензля на картині. Незаповнений звуковий простір, що виражається в паузах і несподіваних «порожнечах», створює відчуття неосяжного повітряного простору, присутнього в кожному традиційному китайському художньому свитку.

Як у просторових, так і часових видах китайського мистецтва образ мандрів, який розуміється у найширшому значенні, містить глибокий філософський сенс. Це – глобальний знак руху та змін – символ Долі, яка веде людину у земному та небесному вимірах. Твори для віолончелі з оркестром Куан Най-чунга (关迺忠/Kuan Nai-chung)[5] та Сюй Мендуна (徐孟东/Xu

[3] Шовкові або паперові, часом багатометрові смуги, наклеєні після закінчення роботи на щільну паперову основу та згорнуті навколо дерев'яного валика в рулон, зберігалися у спеціальних витончених футлярах та виймалися лише для розгляду. Сувої вивішувалися для огляду на стіну і допомагали погляду охопити зображені на них простори. Картини включали каліграфічні текстові вставки, що доповнювали та поглиблювали думку художника.

[4] Композиція сувою була ніби розімкнутою, не мала чітко позначених кордонів, і глядач домислював побачене своєю фантазією, завершуючи те, що натяком підказав йому художник. Характерна для європейських пейзажів лінійна перспектива замінювалася тут розсіяною. Художник вносив у живопис четвертий вимір – умовний початок «дії», змушуючи глядача мандрувати разом із картиною і долучатися до всіх змін, які відбуваються у природі. Відчуття неосяжності світу посилювалося включенням у композицію крихітних постатей мандрівників з поклажею або пустельників, що блукали по звивистій гірській стежинці.

[5] Куан Най-чунг народився у Пекіні 1939 року. Він розпочав свою музичну освіту під керівництвом свого батька, а пізніше навчався у відомого скрипаля Гуань Цзисяна (Guan Zixiang) та німецького піаніста, професора Р.Кубеліка (R.Kubelik). У 17 років Куан Най-чунг вступив до китайської консерваторії на композиторський факультет і блискуче закінчив її в 1961 році.

Довгий час Куан був диригентом та постійним композитором «Трупи пісні та танцю Дунфан» у Китаї (Dongfang Song and Dance Troupe), а також постійним композитором «Трупи мистецтв Китаю» (China Arts Troupe), «Трупи мистецтв Пекіна» (Beijing Arts Troupe) та «Національного ансамблю пісні та танцю Китаю» (China National Song and Dance Ensemble) до того, як він переїхав до Гонконгу у 1979 році.

Від 1986 до 1990 рр. Куан очолював Китайський оркестр Гонконгу. Після переїзду на Тайвань у 1990 році він працював був диригентом Китайського оркестру міста Гаосюн (Kaohsiung City Chinese Orchestra). Від 1994 року Куан активно концертував – часто бував у

Mengdong)[6] – молодших сучасників та послідовників Чжоу Веньчжуна – поєднують не лише жанрові та хронологічні характеризстики, але й загальна проблематика, пов'язана з втіленням образу людського Шляху.

Всеосяжний образ руху по-різному розкривається в «Lu Man Man» (路漫漫/«Довга дорога») Куан Най-чунга (1990) та «Sound from Ancient Times» (远籁/«Звук з давніх-давен») (1994) Сюй Мендуна, Але при цьому сутнісне зерно обох концепцій зберігається тотожним: людина мислиться як невід'ємна частина життєвого потоку. І незалежно від позиції особистості – активно-дійової чи пасивно-споглядальної – результат впливу людини на навколишній світ буде перетворюючим.

У концерті для віолончелі «Lu Man Man» Куан Най-чунг трактує образ Шляху у глибокому філософському сенсі – як велике Дао (道) – принцип вічного руху і творіння, яке не можна збагнути, але Воно присутнє у всьому. Композитор використовує багату палітру емоцій та художніх алюзій, прагнучи зафіксувати вічно мінливе та незбагненне різноманіття навколишнього світу: «Дао – у всьому, воно – джерело створення світу та початок усіх речей. Дао – це всесвіт в його природності і природа в її повноті – закон Життя, що визначає існування людини» (Лі Цехоу, 1989: 145).

Музика концерту Куан Най-Чунга сповнена яскравими переживаннями та контрастами. Апелюючи до знакової системи китайського живопису, композитор прагне висловити всі елементи незбагненного Дао через образи природи. При цьому основою музичної композиції є варіативний принцип розвитку матеріалу, обраний композитором для максимально концентрованого вираження ідеї духовного пошуку людини.

Стрижнем драматургічної концепції опусу Сюй Мендуна «Sound from Ancient Times» для віолончелі з оркестром виступає принцип «великого в малому», що розкриває буддійсько-даоське уявлення про те, що в кожній найменшій частині природи присутня душа Всесвіту. Музика твору містить низку алюзій до народної міфології та вірувань. Образи природи, щедро відбиті у свідомості головного героя – Мандрівника, – набувають яскраво вираженого символічного змісту. Крім того, у творі відображена фундаментальна для китайського світорозуміння ідея неминучої повторюваності природних циклів, заснована на взаємодії двох найважливіших полярних засад: пасивного темного та активного світлого, жіночого та чоловічого – Інь та Янь.

Сюй Мендун активно використовує семантичні елементи китайського традиційного живопису. При цьому важливим смисловим аспектом є те, що всі «музичні події» його твору, подібно до китайського пейзажуму, є не реальним відображенням якогось місця, а власним творінням автора – плодом його особистого сприйняття навколишньої дійсності. Створюючи свою «музичну картину», композитор, як і художник, ніби вирушає у подорож до свого внутрішнього світу, крізь призму якого він думає, пригадує, рефлексує, мріє… Завдяки цьому прийому слухач, що сприймає цей «музичний пейзаж», певною мірою також виступає його співтворцем, оскільки намагається розгадати «секрет» автора через власні емоції та відчуття.

На рівні музичної стилістики композитор широко використовує елементи китайської традиційної музики, звертаючись до принципу циклічної варіаційної структури. Яскраво вираженого національного колориту надає музиці опора на східні пентатонічні лади та мікрополіфонічні прийоми.

Висновки. Сучасну віолончельну музику Китаю вирізняє яскрава образна характерність

Канаді, Гонконгу, Тайвані, Сінгапурі, Макао тощо. Його симфонічна сюїта «Мандрівка в Лхасу» (Journey to Lhasa) тричі вигравала премію CASH Golden Sail Most Performed Works Awards – Local Serious Work category. Цієї ж нагороди були удостоєні такі твори, як Festive Lanterns, Bumper Harvest та Hilly Country Image. Симфонічна поема The Peacock була визнана класикою китайської музики XX століття.

[6] Сюй Мендун (нар. 1953) – відомий китайський композитор і теоретик, доктор філософії, професор кафедри композиції Шанхайської консерваторії, директор Асоціації китайських музикантів і президент Національної асоціації поліфонічної музики. Опублікував понад тридцять великих творів, більша частина яких не лише увійшла до репертуару видатних виконавців Китаю, але й була відібрана як частина загальнонаціональної культурної спадщини країни ("Centennial Collection of Chinese Music", "Repository of Chinese Contemporary Composers", "Symphony Performance of China's Reform and Opening Up 40th Anniversary", "Symphony Performance of the 70th Anniversary" , "People's Music Gold Record-Original Essence of China's New Era Symphony Works").

Симфонічна фантазія для альта та оркестру (2014), Симфонічні варіації «Ритм шовкового шляху» для гітари з оркестром (2017), «Музика шовку та бамбука» для флейти та струнного квартету, а також «Sound from Ancient Times» для віолончелі з оркестром неодноразово були удостоєні престижних нагород на міжнародних музичних фестивалях, що проводяться в Японії, Південній Кореї, Німеччині та інших країнах.

образної сфери, тісне поєднання національної та сучасної музичної мови. На прикладі розглянутих творів Чжоу Веньчжуна, Куан Най-чунга та Сюй Мендуна наочно видно загальні тенденції трактування естетичних канонів програмного мистецтва на межі XX–XXI століть. Звукозображальність, широко розвинута у творах сучасних китайських композиторів, постає не як продукт інонаціонального – західного – впливу, а як унікальний метод релігійно-філософського узагальнення, властивий китайській культурі з прадавніх часів.

Китайська віолончельна музика написана на основі яскравої орнаментальності та декоративності мелодичної лінії, що значною мірою відрізняє її від західної звукової системи з вертикальними комплексами голосів та поліфонічним розвитком матеріалу. У творах для віолончелі часто імітується звучання народних інструментів, а основу ладової організації становить пентатоніка, яка обумовлює специфічний інтонаційний розвиток. Звертає на себе увагу зростання ролі тембру віолончелі як інтонаційно-тематичного чинника. Функціональна гармонія та прийоми мотивного членування поступаються місцем на рівні цілісної композиції виразній орнаментально-підголосковій оркестровій фактурі, що розвивається варіаційним шляхом. Тяжіння до прийомів мелодичного варіювання у віолончельних творах відбивається на всій музичній тканині.

У формуванні віолончельного мистецтва Китаю, що позначене яскравим національним колоритом, велику роль відіграє традиційний живопис з його розробленою символікою художніх образів. Подібно до майстерності лінійного штриху в традиційному пейзажі, виразність лінії солюючої віолончелі стає головним критерієм художньої виразності у творах межі XX–XXI століть. Саме лінеарність організації звукової тканини у віолончельних опусах сучасних китайських композиторів поєднує воєдино традиції національного мальовничого та музичного мистецтва.

Таким чином, китайські композитори, вивчаючи західні композиційні прийоми, самобутньо впроваджують їх у свою творчість, знаходячи унікальні варіанти синтезу сучасних методів композиції та традиційних музичних моделей. Чжоу Веньчжун, Куан Най-чунг та Сюй Мендун відіграють величезну роль у створенні світового престижу культури Китаю, розкриваючи усьому світу її тисячолітні цінності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бай Є. Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2014. 18 с.
2. Китайська цивілізація: традиції та сучасність / за ред.: Л. В. Матвєєва; Інститут сходознавства ім. А. Кримського НАН України, Українська асоціація китаєзнавців. Київ, 2005. 111 с.
3. Лу Цзє. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики XX – початку XXI ст. : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2016. 187 с.
4. Лу Цзє. Типи програмності в китайській фортепіанній музиці XX століття. *Українська музика*. 2016. № 2. С. 45–54.
5. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2004. 17 с.
6. Everett, Y. U. Calligraphy and musical gestures in the late works of Chou Wen-chung. *Contemporary Music Review*. 2007. №26 (5–6). P. 569–584. https://doi.org/10.1080/07494460701652988 (дата звернення: 18.12.2024).
7. Chang, Peter M. Chou Wen-Chung: The Life and Work of a Contemporary Chinese-Born American Composer Lanham. MD : Scarecrow Press, 2006.
8. Chou Wen-chung. Concerto for Violoncello and Orchestra. URL: https://chouwenchung.org/composition/concerto-for-violoncello-and-orchestra/ (дата звернення: 18.12.2024).
9. Berg, L. Inventing Tradition: The Influence of Chou Wen-chung's Compositional Aesthetic and the Development of New Wave Composition. Edmonton, Alberta, 2012. 79 p.
10. Jin, J. Chinese Music. UK: Cambridge University Press, 2011. 148 p.
11. Hill, R. 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.
12. Marx, K. Violoncello. The new Grove. Dictionary of Music and Musicians. Bd. 19. London, New York: Edited by Stanley Sadie, 1980. P. 856–862.
13. 汪毓和. 中国近现代音乐家评传. 北京：文化艺术出版社. 1998. 311 页.
14. 汪毓和. 中国近现代音乐史，北京：高等教育出版社，2005. 377 页.
15. 管建华. 管建华. 音乐人类学视野，南京：南京师范大学出版社，2004. 312 页.
16. 李岚清. 中国近现代音乐笔谈. 北京：高等教育出版社, 2009. 423 页.
17. 黎孟德. 中国音乐简史. 四川：文艺出版社，2009. 318 页.
18. 李焕之. 当代中国音乐. 北京：当代中国出版社，1997. 569 页.
19. 李泽厚. 美学四讲，北京：文化艺术出版社. 1989. 521 页.
20. 李诗原. 中国现代音乐：本土与西方的对话. 上海：上海音乐学院出版社，2004. 303 页.

21. 李彦洋. «古律的现代变奏–以周文中钢琴曲 柳色新 为例». 2018. № 6. 页 23–32.
22. 卢洁. 中国诗歌音乐传统的哲学美学原则及其在20世纪后半段的演化 /北方音乐. 黑龙江，哈尔滨 No 13（277), 2015. 页 4–5.
23. 梁雷, 洛秦. «汇流 : 周文中音乐论文集». 2013. 323 页.
24. 修海林，李吉提.西方音乐的历史与审美. 北京：中国人民大学出版社，1999. 348 页.

REFERENCES

1. Bai Ye. (2014). Kytaiska fortepianna muzyka v konteksti intehratsiinykh protsesiv svitovoho muzychnoho mystetstva [Chinese piano music in the context of integration processes of world music] : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Kharkiv, 2014. 18 s. [in Ukrainian].
2. Kytaiska tsyvilizatsiia: tradytsii ta suchasnist (2005). [Chinese civilization: traditions and modernity] / red.: L. V. Matvieieva; Instytut skhodoznavstva im. A. Krymskoho NAN Ukrainy, Ukrainska asotsiatsiia kytaieznavtsiv. Kyiv, 2005. 111 c. [in Ukrainian].
3. Lu Tszie. (2016). Kontseptosfery kytaiskoi prohramnoi fortepiannoi muzyky KhKh–pochatku KhKhI st. [Concept spheres of Chinese program piano music of the 20th – early 21st centuries] : dys. na zdob. nauk. stupenia kand. Mystetstvoznavstva : 17.00.03. Lviv, 2016. 187 s. [in Ukrainian].
4. Lu Tszie. (2016). Typy prohramnosti v kytaiskii fortepiannii muzytsi KhKh stolittia [Types of programming in Chinese piano music of the 20th century]. *Ukrainska muzyka*. 2016. № 2. S. 45–54.
5. Ma Vei. (2004). Kontseptsiia formy v muzytsi Kytaiu i Yevropy: aspekty kompozytsii ta vykonavstva : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva [The concept of form in the music of China and Europe: aspects of composition and performance] : 17.00.03. Odesa, 2004. 17 s. [in Ukrainian].
6. Everett, Y. U. (2007). Calligraphy and musical gestures in the late works of Chou Wen-chung. Contemporary Music Review. 2007. № 26 (5–6). P. 569–584. https://doi.org/10.1080/07494460701652988 (accessed: 18.12.2024).
7. Chang, Peter M. (2006). Chou Wen-Chung: The Life and Work of a Contemporary Chinese-Born American Composer Lanham. MD: Scarecrow Press, 2006.
8. Chou Wen-chung. (1992). Concerto for Violoncello and Orchestra. URL: https://chouwenchung.org/composition/concerto-for-violoncello-and-orchestra/ (accessed: 18.12.2024).
9. Berg, L. (2012). Inventing Tradition: The Influence of Chou Wen-chung's Compositional Aesthetic and the Development of New Wave Composition. Edmonton, Alberta, 2012. 79 p.
10. Jin, J. (2011). Chinese Music. UK: Cambridge University Press, 2011. 148 p.
11. 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.
12. 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.
13. 汪毓和 (1998). 中国近现代音乐家评传 [Critical biographies of modern and contemporary Chinese musicians]. 北京：文化艺术出版社. 1998. 311 页 [in Chinese].
14. 汪毓和 (2005). 中国近现代音乐史 [History of Modern Chinese Music]，北京：高等教育出版社，2005. 377 页 [in Chinese].
15. 管建华 (2014). 管建华. 音乐人类学视野 [Music Anthropology Perspective]，南京：南京师范大学出版社，2004. 312 页 [in Chinese].
16. 李岚清 (2009). 中国近现代音乐笔谈 [Chinese Modern and Contemporary Music].北京：高等教育出版社, 2009. 423 页 [in Chinese].
17. 黎孟德 (2009). 中国音乐简史 [A Brief History of Chinese Music]. 四川: 文艺出版社，2009. 318 页 [in Chinese].
18. 李焕之 (1997).当代中国音乐 [Contemporary Chinese Music]. 北京：当代中国出版社，1997. 569 页 [in Chinese].
19. 李泽厚 (1989). 美学四讲 [Four Lectures on Aesthetics]，北京：文化艺术出版社. 1989. 521 页 [in Chinese].
20. 李诗原 (2004). 中国现代音乐：本土与西方的对话 [Contemporary Chinese Music: Dialogue between Local Music and the West]. 上海：上海音乐学院出版社，2004. 303 页 [in Chinese].
21. 李彦洋 (2018). «古律的现代变奏–以周文中钢琴曲 柳色新 为例» [«Modern Variations of Ancient Rhythms: Taking Zhou Wenzhong's Piano Music Liu Se Xin as an Example»]. 2018. № 6. 页 23–32 [in Chinese].
22. 卢洁 (2015). 中国诗歌音乐传统的哲学美学原则及其在20世纪后半段的演化 [Philosophical and aesthetic principles of Chinese poetic music tradition and its evolution in the second half of the 20th century] /北方音乐. 黑龙江，哈尔滨 No 13（277), 2015. 页 4–5 [in Chinese].
23. 梁雷, 洛秦 (2013)/ «汇流 : 周文中音乐论文集» [«Confluence: Collection of Zhou Wenzhong's Music Essays»]. 2013. 323 页 [in Chinese].
24. 修海林，李吉提 (1999). 西方音乐的历史与审美 [History and Aesthetics of Western Music]. 北京：中国人民大学出版社，1999. 348 页 [in Chinese].