

НАЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА СТИЛІСТИЧНІ ДОМІНАНТИ КАМЕРНОЇ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ КИТАЮ

Цзен СЯОСЮАНЬ – здобувачка освітньо-наукового ступеня кафедри історії музики, Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, Львів
<https://orcid.org/0000-0002-1071-5013>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.51.1053>
irant2007@ukr.net

Розглядаються особливості камерної фортепіанної музики китайських композиторів в узагальненні їх національної ментальної специфіки. На прикладах зразків фортепіанних опрацювань народних пісень та найпоказовіших авторських інструментальних творів стверджено домінування принципу програмності як провідної риси інструментальної музики Китаю. Втілення програмної картинності розглянуто на прикладах найрізноманітніших форм камерних фортепіанних творів від мініатюрних п'єсок до багаточастинних циклів. Забезпечення «візуалізації» програмних сюжетів стверджено при аналізі виражальних засобів програмної музики та спеціальних виконавських піаністичних прийомів, використання в камерних фортепіанних творах засад музичної мови романтизму, імпресіонізму та модерністських технік ХХ ст.

Ключові слова: камерна фортепіанна творчість, композитор, програмність, ментальність китайського народу, концепт.

Постановка проблеми. Предметом постійного аналізу китайських та українських дослідників є осмислення особливостей національної специфіки розмаїтої щодо форм, жанрів і засобів музичної виражальності камерної фортепіанної творчості композиторів та виокремлення найбільш характерних для них стилістичних ознак. Камерна фортепіанна творчість китайських композиторів стає яскравим виразником національних традицій і прийняття та глибокого впливу західних досягнень, сукупність яких до сьогодні залишається малодослідженою галуззю музикознавства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивчення змісту публікацій останніх років, що містять розгляд окремих аспектів заявленої у представленій статті проблематики, дало можливість досягнути різноманіття способів утілення національних характеристик та їх поєднання із західними творчими методами: узагальнення щодо програмної і не програмної китайської інструментальної музики зроблено при вивченні праці Фень Венці «Історія взаємовпливів китайської і західної музики» (2023 р.); про перші зразки китайської авангардної ансамблевої музики з залученням фортепіано на прикладах творів Го Чжихуна і Хуан Аньлуна виявлено з праці Ма Вей «Аспекти композиції та виконавства китайських фортепіанних творів» (2021 р.); про особливості національної ментальності – з праці М. Поповича «Проблеми теорії ментальності» (2006 р.) та Вей Дзюнь «Жанрова система народно-пісенної культури Китаю» (2006 р.); про способи та ступінь прагнення китайських композиторів до експериментування вивчено при спіранні на матеріал статей Вей Дзін «Специфіка музичної форми фортепіанних мініатюр у творчості китайських композиторів» (2024); і Цао Шию «Концепція «органічної музики» Тан Дуна на прикладі фортепіанної сюїти «Спогади про вісім акварельних картин» (2019 р.); важливою допомогою стала праця Янь Чжихао «Проблеми фортепіанного мистецтва Китаю у працях китайських дослідників» (2017 р.) про основний принцип китайської естетики мімезис, що полягає в наслідуванні дійсності за допомогою музичних засобів.

Метою статті є виявлення та узагальнення ознак національних особливостей та стилістичних домінант китайської камерної фортепіанної музики.

Завданням – обґрунтування програмності як провідної риси інструментальної творчості композиторів Китаю та синергії національних традицій і західних творчих методів.

Виклад основного матеріалу Провідною рисою всієї інструментальної музики Китаю є її програмність – тобто, пов'язаність з конкретними сюжетами, образами, картинками обрядів, природи тощо. Це засвідчують самі, нерідко вельми конкретизовані назви китайських інструментальних мелодій – від створених анонімними музикантами давніх до більш сучасних народних мелодій («Місячна ніч над весняною рікою», «Хмара, що переслідує місяць», «Мелодія бамбукової флейти», «Збирання мінливих гібіскусів на іншому березі річки», «Ніколи не думав, як весняний вітерець відчуває пахощі квітів»), а також авторських інструментальних творів («Вишивання золотими нитками літер на банері» Ван Цзянь Чжона, «Відоображення місяця у двох джерелах» Хуа Янь Цюня, створеного для ерху і пізніше аранжованого для фортепіано Чу Ван Хуа). На відміну від західноєвропейської, вся інструментальна музика Китаю від давніх часів характеризується тяжінням до програмності.

Вся камерна фортепіанна творчість, як і будь-яка інша інструментальна музика композиторів Китаю

характеризується зверненням до широкого спектру тем та образів, втілених у найрізноманітніших формах – від невеличких за обсягом п'єсок, чи узагальнених певним образним задумом мініатюрок та жанрових замальовок до багаточастинних циклічних форм, таких, наприклад, як сюїти, варіації, улюблені в середовищі китайських композиторів алегоричні цикли музичних картин, об'єднані певним сюжетом чи тематикою твори інших жанрів, у яких поетапно розкривається композиторський образний чи сюжетний задум. Програмність яскраво виявляється навіть у жанрі фортепіанного концерту («Весняний концерт» Лі Шихея з картинами Свята збирання першого врожаю чаю Шецянь і Свята чистого місяця Цінмін, фортепіанний концерт «Чотири духи» Чень Ї, пов'язаний з образами китайської міфології зі стилізацією давніх народних мелодій). Подібних прикладів у китайській фортепіанній музиці, в якій програмність та докладна яскрава образність зафіксованого в творах змісту виявляється чи не найбільш характерною ознакою мислення композиторів, існує, мабуть, переважаюча більшість.

Не програмної фортепіанної музики, що фокусується на самій музиці, її формі, гармонії, відсутності сюжету чи художньої назви, у компендіумі творів китайських композиторів існує обмаль. Серед таких прикладів укажемо на твори початку ХХІ ст. композитора Чень Мінчжі, в яких він використовує додекафонну техніку: Прелюдія і fuga, цикл «Вісім мініатюр для фортепіано». Примітно, що навіть у ретельно виписаних на початку цих творів дванадцятионових серіях все ж проглядаються контури мелодій національних пісень, а значить – певної описовості (програмності), що полягає в основі їх сюжетів. Китайська дослідниця Фень Венці у праці «Історія взаємовпливів китайської і західної музики» навіть висунула таку думку: «Практично, не програмної інструментальної музики в Китаї не існує» [3; 94]. Янь Чжихао стверджує мімезис як основний принцип китайської естетики, що полягає в наслідуванні дійсності за допомогою музичних засобів. Йому протистоять модерністські напрями – у цьому випадку техніка додекафонії, як альтернативний шлях відображення дійсності [6; 95].

Тяжіння до програмності – тенденції, продиктованої всім ходом розвитку китайської інструментальної музики, завжди відбувалось у синтезі з музичними засобами. Переважно у китайській музиці завжди відчувається прагнення до докладної конкретизації настроїв, почуттів, нерідко пов'язаних із певними ритуалами, обрядами, описами природи, життєвих історій або військових подій чи трудової діяльності. До виражальних засобів програмної музики належить не лише обрання канви мелодійного малюнку твору, але й значно тонші компоненти музичної мови, що мають значення для глибшої конкретизації образності і, в результаті, узагальнюють ноематичність мислення творців музичних композицій, їх здатність до вираження у свідомості найширшого спектру естетичних почуттів та художнього представлення втілених ідей і образів.

Вже перші приклади створених китайськими професійними композиторами творів для фортепіано презентують вельми широкий діапазон компонентів, що визначили інтенції їх творців у виборі музично-виражальних засобів. Пригадаймо хоча б декілька із найбільш популярних з тих, що відразу засвідчили пріоритетність у китайській фортепіанній творчості програмного мислення: символічно-мальовниче відтворення картини природи в п'єсах «Хмара, що переслідує місяць» Ван Цзянь Чжона (1932), «Пісня пастуха» Хе Лутіна (1934 р.), «Енергійний танець Золотого Змія» Ньє Ера (1934 р.), варіаційний цикл «Голуба квітка» Ван Лісяня (1947 р.) та наступних творів – концертна п'єса Чень Пей Сюня «Грім в сухий сезон» (1959 р.). Не це вказують й численні цикли, що складаються з програмних п'єс: варіаційний цикл «У далекому місці» Сан Тона (1953 р.), сюїти «Картини південної річки» Ван Чжень Я (1951 р.) і Чу Ван Хуа (1958), «Ярмарок у храмі» Цзян Зусіня (1955 р.), картинне відбиття історично-міфологічних сюжетів у циклі п'єс «Сокира Лю Хая» Ге Шун Чжона (1959 р.), об'єднання в циклічний твір окремих танцювальних п'єс для проведення чайної церемонії під спільною назвою «Гун фу ча» Лю Фуаня (1958 р.) тощо.

Уже при першому узагальненні характерних ознак музичної мови перелічених ранніх камерних фортепіанних творів китайських композиторів виділяємо такі параметри: використання базового для китайської музики пентатонного ладу, незначне ускладнення фактури шляхом застосування поліфонічних прийомів, які використовуються для посилення «візуалізації» картин природи, мінімалізація фактурних прийомів, непарність строфічної будови, докладно продумане метроритмічне нюансування, напрочуд тонка чутливість щодо обрання тембрального забарвлення в сенсі використання улюбленого китайськими композиторами методу наслідування засобами фортепіано звучання тембрів народних (струнних, духових, ударних) інструментів для посилення образного та емоційного сприйняття. Також у творах цього періоду чітко проглядається тенденція поєднання загальноєвропейського і національного, при чому завжди із переважанням національного. Це відображається через використання імпресіоністичних звукообразальних прийомів, що стосуються акордових побудов із незаповненими усіма складовими звуками акордів, вживання ефектів «помітності» пасажів, колористики альтерації.

Розвиток тенденції до програмності і картинності одразу знайшов своє продовження в композиціях, створених після закінчення Культурної революції. Кращими серед таких відзначимо алегоричну п'єсу

«Червоні квіти цвіли на горі» Ван Цзянь Чжона (1974 р.) про героїчні подвиги китайських людей в часи антияпонської війни, сюїту «Спогади про вісім акварельних картин» Тан Дуна (1978 р.), «Роздуми про картини Кайї Хігашіяма» Ван Лісаня (1979 р.), «Тибетські замальовки» Цюй Бін Юаня (1985 р.), «Картини з життя Сішунбаньни» Ся Ляня (1987 р.), цикл п'єс Чжу Пейбіня на теми китайських інструментальних народних мелодій різних провінцій (1991 р.), до якого увійшли, наприклад «Маленький пастух» (з провінції Хебей), «Тече річка» (провінції Юньнань), «Радісний схід сонця» (Сичуань), «Верба» (Цзяньсу), «Капустяне листя» (Внутрішньої Монголії, в якій картинно розкриваються епізоди тяжкого життя дівчини-сироти), цикл п'єс «Враження від Південного Китаю» Цжу Цзянь Ера (1992 р.), «Зима і весна» Лю Суоли (2018 р.) та ін.

У цих творах «візуалізацію» програмної картинності, окрім використання елементів улюблених народних мелодій, забезпечує обрання композиторами загального створення образної атмосфери. Це досягається шляхом поєднання засад національної та європейської музичної мови, збереження національних характеристик та їх поєднання із західними творчими методами: використання пентатонічного ладу з засадами європейської гармонізації, індивідуальним підходом до використання модерних технік, зокрема пуантилізму як трактування звуків пентатонічного звукоряду як окремих барвистих крапок, прийомів розширення тональності, процесу творення гармонічних послідовностей з інтервалів, звуки яких не можна розкласти на терції, а також спеціальних піаністичних прийомів – наприклад, портаменто як перетримування окремих звуків перед тим, як брати наступні, специфічне використання педалі, внаслідок чого відбувається «зависання звуків у просторах Всесвіту, немов перипетії долі» [4; 175]. У концертно-виконавських версіях певної модернізації цим творам надають використання екрану з тематичним відеорядом та додавання звучання перкусійних ефектів, які відтворює спеціально запрошений виконавець на різновидах національних барабанів або шумових інструментів. В таких випадках мова йде про спонтанне утворення ансамблевої гри при провідній ролі соліста-піаніста.

Іншою національною особливістю камерної фортепіанної музики є специфіка менталітету китайських композиторів. Вей Дзюнь у праці «Жанрова система народно-пісенної культури Китаю» виводить поняття ментальності як взаємодію народної пісенної творчості з філософсько-релігійними тенденціями Китаю і виділяє серед найважливіших конфуціанське вчення і даосизм, які проявились як постулювання у цінуванні та забороні порушення існуючих традицій, у дотримуванні еталонів, помірності у прояві бажань та пристрастей [1; 2-4].

Також при прослуховуванні усіх наведених найпоказовіших зразків камерних творів китайської фортепіанної музики на перший погляд спадають думки про узагальнення в них найважливіших для китайської музики концептосфер – природи, Батьківщини, національної обрядовості і ритуалу, оспівування героїчного історичного минулого, що в ментальному сенсі спрямовуються на збереження власної етнічної національної характерності, а в більш широкому розумінні – на відображення національних ідей як концепту культури. Про різноманіття способів утілення основних концептів вказував український філософ та один з найкрупніших фахівців у галузі культурології Мирослав Попович (1930-2018 рр.). У колективній праці «Проблеми теорії ментальності» вчений писав: «Загальний підхід до естетичних явищ з точки зору їх функцій як вираження внутрішніх станів людини <...> об'єднує чимало нетрадиційних підходів» [5; 25]. У контексті поданого змісту думку вченого про утілення основних концептів в музичних творах трактуємо як духовно-філософських понять, що охоплюють найважливіші сфери китайського світогляду.

У процесі становлення та розвитку камерної фортепіанної творчості кожен із композиторів завжди зазнавав впливу певних естетичних категорій, які утворювали їх індивідуальний авторський стиль. Камерна фортепіанна творчість китайських композиторів завжди формувалась на перетині із творчістю інших та в контексті перебігу їх загальної життєтворчості. Тому, розглядаючи фортепіанну спадщину будь-кого з них, і тим більше, здійснюючи узагальнення щодо виконавської інтерпретації їх творів, необхідно враховувати не лише ознаки перебігу особистого життєвого та творчого шляху автора, а враховувати досвід, здобутий під час знайомства з різноманітними творчими стилями інших. У різних періодах творчості у більшості з китайських композиторів це виявляється у певній динаміці засвоєння та переплетення індивідуальних стильових тенденцій.

У результаті творчої діяльності формується неповторний особистий авторський почерк композитора, стилістичне наповнення якого слід імплікувати з хронологічним часом виникнення твору, набутими реальними або й опосередкованими творчими контактами з композиторами та мистцями інших видів мистецької діяльності, наприклад – з поетами, письменниками, чи представниками образотворчого мистецтва. При формуванні стилістичного наповнення їх творчості важливими стають також події і віяння суспільного життя, в яких вони перебувають, фактори соціокультурного простору та інфраструктури музичного життя, які можна розглядати як у загальнонаціональному, так і в регіональному вимірах.

У сфері розширення виконавського камерно-інструментального репертуару за участі фортепіано в творчості китайських композиторів у 1980-х роках спостерігається нечуване поживлення. В процесі

створення власних національних творів у царині окресленого жанру цей період характеризується істотним переосмисленням та оновленням творчих позицій китайської композиторської школи. Оновлення цих позицій було продиктовано умовами нового часу, коли у вільному діалозі музичних культур Китаю і Заходу народжувались, і особливо інтенсивно почали розвиватись тенденції експериментування китайських композиторів з використанням здобутків європейського авангарду. В цих роках постала необхідність оновлення не лише спектру музично-виражальних засобів, глибшого занурення в сонористичну сферу фортепіано (а також струнних і духових інструментів), в результаті чого створювався новітній музичний лексикон китайських композиторів, але й в загальному жанровому виборі.

Серед найбільш знакових у цьому напрямку виділимо творчість композиторів Го Чжихуна і Хуан Аньлуна.

За роки навчання Го Чжихун (*Guo Zhihong*) отримав глибокі знання та успадкував фундаментальні традиції професійної школи піаністичної майстерності: від професорів Пекінської консерваторії Чжу Гунліна (*Zhu Gonglin*) і Чжоу Гуанжень (*Zhou Guangren*), яка в історії розвитку піаністичної школи справедливо вважається однією з кращих педагогів фортепіано. Крім багатьох інших сфер своєї діяльності (педагогічної, науково-методичної, музикознавчої, композиторської, суспільно-музичної, редакторської) вона відзначається створенням у Китаї найпотужнішої фортепіанної виконавської школи, яку завжди спрямовувала в напрямі розгортання власної виконавської кар'єри. Своїм педагогам Го Чжихун завдячує блискучою гастрольною діяльністю у всіх провінціях Китаю, багатьма містами США та Японії. Виконуючи у концертах великі сольні програми, піаніст систематично отримувал можливість ширше знайомитись із творами сучасної західноєвропейської музики, а після повернення 1978 р. зі США зайнявся композиторською практикою. Так на початку 1980-х рр. виникла низка його творів для фортепіано: «Народні пісні Лі» та шість альбомів мініатюр під назвою «Збірки творів для фортепіано», в яких він використовував народні мелодії Юньнаня, Монголії, Тибету і Синьцзяна. Ці твори засвідчують про оновлення спектру трактування тембральних можливостей фортепіано в сенсі нескінченності його можливостей наближення до звучання китайських традиційних інструментів. З появою мініатюр Го Чжихуна розвинувся етап розвитку в китайській композиторській творчості концепції нескінченності тембрових ресурсів і звукових можливостей тембрового висловлювання.

На початку 1980-х рр. виділяється постать композитора і піаніста Хуан Аньлуна (*Huang Anlong*), що презентував у гастрольних концертах в Канаді свої нові цикли творів: «Тридцять пісень з півночі Тайбея», «Китайські відображення», «Ранкові пісні з глибоких гір», а також дві «Китайські рапсодії» ор. 12 і 18, Сюїту «Сейбей» ор. 21, фантазію для двох фортепіано «Гора Дуджан», Перше фортепіанне тріо ор. 30, яке з великою цікавістю в виконанні автора (фортепіано), Чжана Лея (скрипка) і Фу Сяохуна (віолончель) було сприйняте канадською аудиторією. Успіх виконання Тріо надихнув композитора на подальше створення композицій для інструментальних ансамблів.

Після повернення з Торонто 1980-і роки в творчості Хуан Аньлуна позначені роботою над творами для камерних ансамблів. Це – «Танцювальна поема № 1 ор. 31 для віолончелі і фортепіано, «Танцювальна поема» ор. 33 на мотиви фольклорних китайських танцювальних мелодій для флейти і фортепіано, «Тріо з трьох акордів» для фортепіано і групи струнних. Ці твори виникали від вражень почутих у Канаді творів для авангардних, незвичних для китайського слухача поєднань інструментів у камерно-інструментальних складах. Хуан Аньлун не прагнув до використання почутих, як він висловлювався, «парадоксальних тембрових сполучень», але в цих творах «... презентував своє бачення суміщення різних жанрових та стилістичних ознак і по-своєму синтезуючи, транслиував західні технічні та композиційні методи» [2; 112]. Ці твори, що презентують традиційність музичного мислення композитора, все ж залучаємо до перших зразків китайської авангардної інструментальної ансамблевої музики.

Камерно-інструментальна творчість Го Чжихуна і Хуан Аньлуна переконливо ілюструє магістральну лінію мислення китайських композиторів 1980-х рр., основою якої є прагнення до поєднання звиклого і нового, до синергії традиційного і новаторського і в результаті – не відкидання академічних традицій, а їх поєднання із сучасними віяннями. Також, переслідуючи мету піднесення національного – найхарактернішої риси творчості китайських композиторів і виконавців – разом вони розпочали еру інтенсивної інтеграції здобутків китайської національної культури в світовий музичний простір.

Висновки. Комплексно аргументовано засади принципу програмності в камерній фортепіанній творчості китайських композиторів та утілення найважливіших для китайської музики концептосфер. Підсумовано розширення стильових рис камерних фортепіанних творів шляхом збагачення пісенних і танцювальних мелодій прийомами романтичної та імпресіоністичної стилістики, застосування сучасних технік композиції західної музики ХХ ст. сонористики, додекафонії і пуантилізму, поєднання музичних традицій реди-мейдів і ритуальної образності. Специфіку менталітету китайських композиторів визначено як взаємодію народної пісенної творчості з положеннями філософії і релігії провідних мислителів Китаю.

Камерно-інструментальну творчість Го Чжихуна і Хуан Аньлуна охарактеризовано в контексті перших зразків камерної китайської авангардної ансамблевої музики.

Перспективи подальшого дослідження полягають у можливості застосування матеріалів та висновків статті в композиторській та виконавській практиці, у розширенні та систематизації знань про камерну фортепіанну творчість ряду китайських композиторів.

Список використаної літератури

1. Вей Дзюнь. Специфіка музичної форми фортепіанних мініатюр у творчості китайських композиторів. *Культура і мистецтво*. Чанша, 2024. № 2. С.27-32.
2. Ма Вей. Аспекти композиції та виконавства китайських фортепіанних творів. Пекін : Народне вид-во, 2021. 158 с.
3. Фень Венці. Історія взаємовпливів китайської і західної музики. Чанша, 2023. 186 с.
4. Цао Шию. Концепція «органічної музики» Тан Дуна на прикладі фортепіанної сюїти «Спогади про вісім акварельних картин». *Наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2019. № 44. С. 166-179.
5. Попович М. В. Проблеми теорії ментальності / Відп. ред. М. В. Попович. НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди. Київ : Наук. думка, 2006. 407 с.
6. Янь Чжихао. Проблеми фортепіанного мистецтва Китаю у працях китайських дослідників. *Українська музика*. Львів, 2017. Ч. 4 (26). С. 94-101.

References

1. Vei Dziun. Spetsyfika muzychnoi formy fortypiannykh miniatur u tvorchosti kytais'kykh kompozytoriv. *Kultura i mystetstvo*. Chansha, 2024. № 2. S.27-32
2. Ma Wei Aspects of Composition and Performance of Chinese Piano Works. Beijing : People's Publishing House, 2021. 158 p. [in Chinese].
3. Feng Wenqi History of the influences of Chinese and Western music. Changsha, 2023. 186 p. [in Chinese].
4. Cao Shiyu Tang Dong's concept of «organic music» on the example of the piano suite «Memories of Eight Watercolor Paintings». *Scientific Collections of the Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko*. Lviv, 2019. No. 44. P. 166-179 [in Ukrainian].
5. Popovych M. V. Problems of the Theory of Mentality / Editor-in-chief M. V. Popovoch. NAS of Ukraine, G.S. Skovoroda Institute of Philosophy. Kyiv : Naukova Dumka, 2006. 407 p. [in Ukrainian].
6. Yan Zhihao Problems of Chinese piano art in the works of Chinese researchers. *Ukrainian Music*. Lviv, 2017. Issue 4 (26). P. 94-101 [in Ukrainian].

UDC 78.2; 78.25; 78.421

NATIONAL FEATURES AND STYLISTIC DOMINANTS OF CHAMBER PIANO MUSIC OF CHINA

Zeng XIAOXUAN – postgraduate student of the Department of Music History
Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko

The purpose of the article is to identify and generalize the marks of national features and stylistic dominants of Chinese chamber piano music. In the process of research, the leading feature of all instrumental works of Chinese composers was revealed to be its programmability in the sense of its constant connection with specific plots, images, pictures of rituals and nature. Examples of the embodiment of programmatic nature in a wide variety of forms are given – from small-scale pieces to multi-part cyclic forms (suites, variations, a specific genre of Chinese music – cycles of musical pictures) to a piano concerto. It was found that the development of a tendency towards programmability was conditioned by the entire course of development of Chinese instrumental music and was associated with the specifics of the national mentality. The characteristic features of the musical language of chamber piano works by Chinese composers were systematized and generalized, in which the synthesis of the features of national features, the generalization of the most important conceptual spheres for Chinese music in them, the application of coloristic sound-imaging techniques of impressionism and Western composer techniques, in particular pointillism, dodecaphony, and techniques of tonal expansion were confirmed.

Research methods. The research methods chosen are musicological, analytical, descriptive, source-based and axiological approaches.

The results consist in the affirmation of national tendencies towards programmability and vivid imagery of all chamber instrumental music by Chinese composers, in the tendency to embody the most important concepts of Chinese music in their work, and in the systematization of the used achievements of the musical language of Western composers, which has always occurred in the priority of national stylistics.

The scientific novelty of the study lies in the systematic argumentation of the principle of programmability in the chamber piano works of Chinese composers.

Practical significance lies in the possibility of applying the materials and conclusions of the article in composing and performing practice.

Key words: chamber piano works, composer, programmability, mentality of the Chinese people, concept.

Стаття отримана 13.02.2025

Стаття прийнята 18.03.2025

Стаття опублікована 22.12.2025