

phenomena of mass culture, including pop vocal performance. *Research methodology.* A significant number of sources were analyzed, which allowed to identify the main issues that need to be studied, namely the study of pop art from the standpoint of universalization of cultural values. The methodology of the study is to apply comparative, historical and logical methods. This methodological approach allows us to reveal and analyze certain views about Ukrainian popular music of the XX-XXI centuries and its cultural code as an values of culture. *Results.* It is established that the cultural vector of vocal and pop performance extends to anthropological direction in the context of the historical and cultural meaning of the existence of a society, which in turn is the carrier as a collective unconscious in the process of perception of a work of art. This allows us to study pop-vocal performance as the embodiment of values and as a tendency to define pop art as a socio-cultural phenomenon in the historical continuum. Proximity to human life, as well as compliance with the interactive existence of intercultural communication allows us to assert the pop-vocal performance as a carrier of cultural values in their universal meaning. *Novelty.* This paper attempts to identify the relationship between social and historical factors that make up the value layer of culture and the formation of pop music as a phenomenon that can universalize the values of culture. It can be argued that today pop vocal music reflects the main characteristics of the era and creates universal images that are inherent in the cultural values of society. *Practical meaning.* The materials of the article can be used in the study of pop music in the context of the historical development of culture.

Key words: universalization, pop-vocal performance, values of culture.

Надійшла до редакції 12.01.2022 р.

УДК 785.72

ОСОБЛИВОСТІ ПРОГРАМНИХ ЗАГОЛОВКІВ КИТАЙСЬКИХ ДУЕТІВ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ТА ТРАДИЦІЙНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Лю Сяосі – аспірантка III курсу кафедри теорії та історії музичного виконавства,
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (Київ, Україна)
<https://orcid.org/0000-0003-1065-1168>,
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.532>
59733029@qq.com

Розглянуто питання втілення програмної музики в різноманітних дуетах для фортепіано та традиційних інструментів сучасних китайських композиторів. Виявлено, що камерно-інструментальна музика є істотною й важливою частиною китайської музичної творчості, що підкреслюється історією розвитку традицій ансамблевої гри на національних інструментах. Зазначено, що поєднання традиційних тембрів у китайській музичній творчості засвідчує горизонтальну взаємодію двох цивілізаційних пластів – європейської та китайської музичних культур. Визначено, що майже всі дуетні композиції китайських композиторів наділені програмними заголовками, якому напрямку підпорядковані музичні події твору. Виявлені основні тенденції трактування поняття програмної музики в сучасній західній теорії музики – праці Дж. Гепокоскі та Р. Скрутона. У відповідності до них проаналізований ряд камерно-інструментальних творів китайських композиторів. Зазначено, що найбільш показовим для китайських інструментальних дуетів за участю фортепіано є психологічний та наслідувальний (або репрезентативний) тип програмності; менш розповсюдженим виявляється описовий тип. Визначено роль програмності в подібних творах як частини ментального коду китайської нації та окреслено значення інтерпретаційного стилю в передачі програмної назви.

Ключові слова: програмна музика, камерно-інструментальні ансамблі китайських композиторів, традиційні китайські інструменти, інтерпретація.

Актуальність дослідження. Політембровий фортепіанний дует, як самостійний виконавсько-інструментальний склад у жанровій системі камерного ансамблю, вже давно знаходиться в зоні уваги сучасних музикантів – композиторів, виконавців та музикознавців. Така популярність фортепіанних дуетів обумовлюється не лише мобільністю виконавського складу та можливістю реалізації цікавих тембрових комбінацій у подібних творах, а й вивільненням авторів із-під тиску жорстких жанрових та композиційних рамок, що відкриває шлях до вільного творчого пошуку. Особливо актуальною тема інструментального дуету, як популярного виконавського складу, є в сучасній китайській професійній музичній творчості, де фортепіанний тембр часто поєднується композиторами зі звучанням традиційних китайських інструментів. Подібні експерименти дозволяють їхнім авторам не лише ввести традиційні інструменти в зону професійної композиторської творчості, а й налагодити метафоричний зв'язок, свого роду діалог між культурними світами Сходу та Заходу, поєднавши в єдиному музичному мікрокосмі віддалені традиції написання та виконання музики.

Поєднання різноспрямованих культурних векторів – китайської і західної музики – в рамках цілісної дуетної музичної композиції початку XXI ст. засвідчує посилення глобалізаційних процесів у рамках музичної творчості, які наскрізь пронизують сучасне постінформаційне суспільство. Симптоматично, що сьогодні вже звичною є взаємодія різноманітних цивілізаційних пластів, що сполучаються як «по вертикалі»

через співставлення різних історичних епох, так і «по горизонталі», демонструючи інтерес митців та дослідників до надбань географічно віддалених культур. Говорячи про музичне мистецтво, треба зазначити особливу увагу композиторів до багатовікових духовних та музичних традицій Сходу, які органічно вплітаються до усталених процесів академічного музикування на Заході. Таке поєднання традицій відбивається не лише на творчості європейських композиторів, а й виявляється у творчості китайських митців ХХІ ст. Цікавими в цьому ракурсі виступають численні фортепіанні дуети для традиційних китайських інструментів та фортепіано, популярність та затребуваність яких серед китайської аудиторії є надзвичайно високою. Цей факт підтверджує необхідність вивчення цієї надзвичайно масштабної групи творів та засвідчує актуальність даного дослідження.

Аналіз останніх досліджень. Треба зазначити, що фортепіанним дуетам, як жанровому феномену камерної музики, присвячено достатню кількість робіт, серед яких – праці І. Польської [1], В. Макушина [2], Є. Сорокіної [5], С. Чайкіна [7], О. Щербакової [9] та ін. Так, у роботі І. Польської розглядаються теоретичні та практичні питання, що стосуються камерного ансамблю, аналізуються етапи становлення та розвитку цього жанру в європейській музиці. Нові риси сучасного камерного ансамблю ХХІ ст. (а саме – звернення композиторів до оригінальних прийомів звуковидобування в рамках експериментаторського русла цієї сфери творчості) представлені в статті В. Макушина [2]. Характерні жанрові ознаки фортепіанних ансамблів стали предметом уваги в дисертації С. Чайкіна [7]. Жанрові особливості камерно-інструментальної музики китайських композиторів розглянуті в статті В. Батанова [1], порівняння естетики китайської та західної камерної музики представлено в статті Ц. Чжао [8]. Проте цих досліджень виявляється не достатньо для висвітлення особливостей різноманітних дуетів сучасних китайських композиторів як особливої групи творів в рамках дуетного жанру. Це пов'язується з тим, що майже всі подібні композиції виявляються маркованими *програмними заголовками*, і часто особливості внутрішніх подій у творі напряду підпорядковується цим назвам. Саме тому нагальною проблемою сучасного музикознавства залишається продовження наукових розвідок у галузі фортепіанно-дуетної творчості китайських композиторів з точки зору діалогічності як результату взаємодії культур та реалізації програмного задуму як складової образно-предметної складової дуетних композицій.

Мета статті – визначити особливості програмних заголовків фортепіанних дуетів із традиційними інструментами китайських композиторів у контексті основних тенденцій сучасної програмної музики, зокрема з точки зору відповідності цього сегменту китайської музичної творчості трендам програмної західної академічної музики.

Методологія дослідження фортепіанних дуетів із традиційними народними інструментами китайських композиторів полягає у поєднанні наступних підходів: культурно-типологічний підхід (розгляд творів у культурно-географічній диференціації), метод семантичного аналізу тексту (виявлення впливу програмного задуму на внутрішню подієвість), а також структурно-функціональний метод аналізу творів).

Виклад основного матеріалу. Камерно-інструментальна музика завжди становила істотну та важливу частину китайського музичного мистецтва, що підтверджується тривалою та продуктивною історією розвитку традицій гри на національних інструментах. Стрімке перетворення цієї сфери творчості у Китаї, яка стала частиною активної концертної практики, почалося понад сто років тому і продовжується досі. За такий період китайським композиторам вдалося створити величезний масив творів, рівень яких без перебільшення досяг висоти академічного мистецтва західного зразка. Розкриття потенціалу камерно-ансамблевої музики за участю народних китайських інструментів виявилось можливим, насамперед, через асиміляцію китайською культурою традицій західної академічної музики, підтвердженням чого стали численні опуси китайських композиторів, що поєднують інтонаційне багатство народного фольклору та композиційну стрункість європейського зразка.

Цікавою галуззю китайської камерно-інструментальної музики є жанрова сфера фортепіанних дуетів із традиційними народними інструментами, серед яких – дерев'яні духові та ударні, смичкові, щипкові та молоточкові струнні. У таких творах норми класичних музичних форм та багатство динамічних і фактурних можливостей фортепіано синтезовані з прикметами китайської музичної лексики та сонорно-кolorистичними особливостями національного інструментарію. Репертуарність таких творів, що долає межі Китаю, стає приводом для актуалізації проблематики вивчення подібних опусів та введення їх у музикознавчий обіг.

Фортепіанним дуетом традиційно називають ансамбль із двох інструментів, один з яких обов'язково має бути фортепіано. За словами Є. Суботіної [6], мистецтво гри дуетом є одним із найстаріших, проте найскладніших. Річ у тому, що дуетна творчість, на відміну від сольної, припускає як самоідентифікацію так і само відображення. В цьому сенсі, на думку дослідниці, дуетна творчість, на відміну від ансамблевого виконавства з розширеним складом, характеризується більшим ступенем індивідуалізації комунікативного

процесу. Саме ж ансамблеве виконавство «представляє собою феномен появи певної художньої цілісності замкненого континуума в процесі консолідованого та узгодженого спільного виконання музики декількома (від двох до десяти) виконавцями, партії яких не дублюються» [4; 210].

Підвищена комунікативність фортепіанного дуету обумовлена історією виникнення даного жанру. Як і багато світських жанрів дует з'явився в Європі у середовищі домашнього музикування і, як зазначає В. Петров, «на перших порах, відповідно, був гранично камерним, як за змістом, формам та засобам виразності, які організовують його семантико-стилістичний тезаурус, так і за способами дуетної гри» [3; 152]. Жанр дуету, витоками якого дослідник називає фортепіанну мініатюру, концерт та вокальний дует, у момент свого виникнення виконував лише утилітарну соціальну функцію, задовольняючи потреби побуту. «На цьому етапі контекст створення, контекст виконання та контекст сприйняття, як правило збігалися, у зв'язку з чим можна говорити про своєрідну “автокомунікацію” (Ю. Лотман) – спрямованості всіх творчих дій на себе» [3; 153].

Камерні жанри в китайській музиці мають також давню історію. За свідомством Ц. Чжао [8], перші згадки про камерну або «палатну» музику (Фанчжунюе) відносяться до періоду династії Західної Чжоу (1046–771 до н. е.), проте, на відміну від західної камерної музики, в Китаї ансамблі в основному грали в унісон. Із появою конфуціанства з'явилися естетичні ідеї про гармонійне поєднання музики та природи, що вплинули на смислові акценти в музичній практиці. В епоху династій Суй і Тан переважали малі та середні інструментальні колективи, а в роки династії Цин традиційним стало поєднання струнних та духових, що сформувало базу для системи національної інструментальної музики Китаю.

Поступово, в процесі історичного розвитку китайські музиканти асимілювали традиції західної камерної музики, створивши новий варіант національної камерної творчості, основною формою якої стали невеликі інструментальні ансамблі. З часом з'явилася безліч яскравих творів із характерними рисами національної традиційної музики. Ц. Чжао зазначає, що китайська камерно-інструментальна музика містить у собі прихований сенс, дуже уважна до змін настрою та лірична за своєю суттю, адже камерні твори повинні мати здатність залишити у слухача незабутні враження, зрощувати його ментально та духовно.

Такі особливості китайської камерної музики не є випадковими та впливають з особливостей характеру китайського народу – інтелектуального, чутливого, проте стриманого. Щоб довести свою точку зору при обговоренні якогось питання, китайці часто цитують історію та використовують прислів'я. Вони не вдаються до дедуктивного методу, спираючись на конкретні приклади, а не на абстрактні ідеї. Імена, особливо поетичні та описові, здаються невіддільними від китайського життя. Назви даються не лише ландшафтними картинками, цінним предметами, важливими будівлями або навіть відомими рецептами. Відомо, що літературні характери або герої роману також мають декілька імен. З огляду на це не дивно, що з давніх часів китайці завжди підносили ідею музичного твору, наділяючи її образними визначеннями. Наприклад, п'ять пентатонічних ладів та вісім категорій музичних інструментів були пов'язані з частинами світу, днями, цифрами та іншими природними явищами. Перші програмні твори в китайській музиці не містили широких програмних пояснень, проте в декількох символах представляли загальну думку про ці твори. Дослідник Хань Ко-Хуан [11] вказує, що перший запис назв та програмних приміток до музики Цинь знаходиться в Книзі Цинь Цао (Qin cao), написаній Цао Юном (Cai Yong) близько 170 року н. е. під час пізньої династії Хан. Всі 47 назв у цій книзі – це програмні нотатки до музики для циня та інших музичних інструментів, яка використовувалася на той час. У цій книзі у певному сенсі закладені традиції назв та програмних нотаток для всіх наступних композицій для китайських інструментів.

У часи династій Мін (Ming) та Цин (Qing) більшість музичних колекцій для циня та інших інструментів друкувалися з докладним описом. Найвідоміші з них, які наводить Хань Ко-Хуан – це Шеньци Міпу (Shenqi Mipu, 1425 р.) Чжу Цюаня (Zhu Quan), Тайгу Інь (Taigu Yiyin, 1511 р.) Се Линя (Xie Lin), Піпапу (Pipapu, 1819 р.) Хуа Цюйіпіна (Hua Quiping) та Нова музика для тринадцяти великих п'єс-труб із півдня та північ (Nanbeipai shisantau daqu pipa xinpu, 1895 р.) Лі Фаньюаня (Li Fangyuan).

Звернемося до поняття програмної музики як концепту західної академічної музичної практики. Відповідно до музичного словника [13], програмною музикою називають «музику, надихнену програмою, тобто не-музичною ідеєю, яка зазвичай позначена у назві або інколи описана в пояснювальних нотатках або передмові» [13; 696, переклад мій – Л. С.]. Перші приклади програмної музики відносяться до XIV ст. Це – італійські каччі, в яких зроблено спробу передати в музиці слова, використані в тексті (вуличні крики, звуки горнів, сцени полювання, ловлі риби, звуки вогню). До цього ж періоду відносяться й мотети французів Жана Вайана (Jehan Vaillant) та Жанекена (Jaquequin), німецького лютніста Ганса Нейзідлера (Hans Neusidler) або англійського композитора-в'юрджиналіста Джона Манді (John Mundy), виходячи з чого можна зробити висновок, що тенденція використання програмних заголовків в Європі була розповсюдженою та виходила з природного зв'язку слова як способу передачі смислу та музики. Проте «золотою добою» західноєвропейської програмної музики вважається кінець XIX – початок XX ст., коли

літературні асоціації посіли провідне місце в музичній творчості, завдяки чому кількість подібної музики в репертуарах виконавців зросла надзвичайно.

Сучасні погляди на проблему програмності в музиці надзвичайно розширилися. Так, американський музикознавець Дж. Гепокоскі [9] пропонує називати усі музичні твори, що містять елементи програмності, *ілюстративною музикою*, в рамках якої програмна музика виявляється одним із різновидів базової жанрової категорії. Вчений виділяє три основні чинники програмності – *заголовок*, що спрямовує увагу слухачів до концептуальної ідеї твору, яскравий *тематизм* з елементами звуконаслідування та *відчуття простору* як результат композиторів створити віртуальний музичний простір. Дж. Гепокоскі називає програмність певним герменевтичним жанром, природа якого витікає з інтерпретації змісту слухачем: зміст твору матеріалізується в рамках його особистих культурних інтересів як реакція на назву або розгорнуті пояснення.

Р. Скрутон [13] пропонує розмежовувати поняття програмної та репрезентативної музики. Репрезентація виступає у значенні майже синонімічному, проте в більш об'ємному розумінні терміну «імітування». Це – спроба відтворення певного об'єкту в музиці, у той час як імітація являє собою просте копіювання звучання навколишнього середовища задля декоративної мети.

Повертаючись до китайської інструментальної музики треба вказати, що існує п'ять основних категорій назв творів, які вказують на зміст; структуру; настрій; тривалість твору; музичні лади.

Назви більшості творів належать до першої категорії, адже в їхніх назвах відображений зміст композиції. Хань Ко-Хуан називає дві причини, чому китайці віддають перевагу іменам та нотаткам у музичних композиціях. Перша причина є суто методологічною. Музика в Китаї тривалий час викладалася усно, тому важко було запам'ятовувати всі подробиці, маючи лише кілька слів назви. Саме тому вчителі почали застосовувати описові нотатки, пояснення щодо розділів твору з метою допомогти студентам запам'ятати деталі. Друга причина криється в традиції зв'язувати поетичні імена або історичні назви з музичними творами. Композитори створювали безліч заголовків та програмних нотаток, деякі з яких навіть не завжди були придатними до використання. Це призвело до того, що фактично музичний твір у Китаї може отримувати кілька різних назв. Окрім того, багато великих китайських інструментальних п'єс утворюються за принципом варіаційної форми, в рамках якої звучить декілька тематично пов'язаних коротких п'єс, зібраних разом. Іноді один або два розділи можуть бути не пов'язаними тематично з рештою. Так, твір «Green Lotus in the Musical Hall» складається з чотирьох розділів, кожен з яких спочатку мав окрему назву, проте коли вони були об'єднані в єдину композицію, три з чотирьох втратили свої старі імена та отримали нові позначення.

У більшості програмних творів китайських композиторів заголовки та підзаголовки створені з поетичних міркувань. Часто – це стійкі словосполучення, запозичені з окремого розділу китайської художньої лексики. Вони мають відношення до змісту твору та виступають частиною китайської свідомості. В даному випадку підтверджується твердження Дж. Гепокоскі про герменевтичність програмної музики як жанру, адже інтерпретація змісту напряду пов'язується зі слухачем. Назва твору «спрацьовує» адекватно, ймовірно, тільки коли мова йде про китайського слухача (а інколи й певного регіону), особисті культурні інтереси якого сприяють розкриттю смислу назви в музичній формі.

У китайських інструментальних творах Хань Ко-Хуан розрізняє три типи програмної музики: психологічний, описовий і наслідувальний. Це твердження потребує певної корекції. Перший тип – психологічний – як відтворення в назві почуттів та емоцій, якими наділений твір, не зовсім відповідає вимогам програмної музики. Р. Скрутон, критикуючи текст однієї з найперших авторитетних англомовних монографій про програмну музику Ф. Нікса «Programme music in the last four centuries» [12], вважає, що останнім часом музикознавці дуже розширили його застосування та вживають цей термін для всієї музики «... що містить поза музичні посилання, будь то на об'єктивні події чи на суб'єктивні почуття. Відповідальність за це розширення терміну частково лягає на Фрідріха Нікса, чий романтичний ентузіазм змусив його у своїй впливовій роботі на цю тему (1907 р.) не помітити життєво важливого естетичного розмежування між репрезентацією та вираженням. Законним є вузький зміст цього терміну» [13].

Щодо описового та наслідувального типу програмності в китайській музиці, то їх за Р. Скрутоном правильніше буде об'єднати в групу творів репрезентативної музики.

Тим не менш, більшість камерних творів для дуету фортепіано та традиційного китайського інструменту належить до психологічного типу програмності. Загальний настрій таких творів виражено в назві без конкретної історії або спроби наслідувати природні звуки. Приклади психологічного типу програмності в творах китайських композиторів численні: спокій можна знайти в «Весняному вітерці» для гуциня та фортепіано, «Лотосі, який завжди квітне» для китайської бамбукової флейти та фортепіано Чжаоцуна; любов – у «Північній любові» для банху та фортепіано та збудження – в «Далеких Дзвонах» для дажуаня з фортепіано Фань Кок Юна; достаток – у «Верблюжому дзвоні шовкового шляху» для

дажуаня та фортепіано Нін Йонга; миролюбність – у «Шокуючій осені» для банху та фортепіано Шень Ченя Та Сяфен; смуток і глибокі емоції – у «Ночі падаючих квітів» для чжена та фортепіано Ван Сета та Ван Данькона та у творі «Життя» для суони та фортепіано; енергію і радість – у «Старовинному танці» для гуцина та фортепіано Ван Цзяньміна.

Описовий тип програмності зазвичай ілюструє сторінки історії Китаю. Музика, зображує процеси битви, представляючи інсценування походів, імітацію сигналів горна, стрільби з гармат, військової музики, маршу, криків або погоні. Цікавим прикладом є твір для фортепіано та ерху «The Horse Race» (Перегони) Хуань Хуай Хай (Huang Huai-Hai), яку виконує Ланг Ланг в дуеті з різними виконавцями, наприклад з власним батьком Ланг Го Жень¹ (Lang Guo-ren) або з Го Гань² (Guo Gan). Ерху – це старовинний китайський струнно-смичковий інструмент із двома металевими струнами. Сьогодні ерху використовується, як правило, при грі народної та традиційної китайської музики як сольний або ансамблевий інструмент. У творі «Перегони» буквально відчуваємо ритм кінного бігу – це стрімка та активна п'яти частинна композиція концертного типу, де активні епізоди чергуються з більш ліричними «вставками». Незважаючи на свої невеликі масштаби в структурі п'єси, відводиться місце й невеликій сольній каденції ерху. У відтворенні програмного задуму надзвичайно велике значення має стиль та виконавська манера дуету. Ланг Ланг з його батьком вдається тонко передати картину кінної погоні як за допомогою цікавих прийомів виконання на ерху (наприклад, піцикато, яке імітує цокання копит), так і надзвичайно тонкого діалогу виконавців, завдяки чому ансамбль відчувається як єдине ціле. Наприкінці твору темп дуже прискорюється – «коні несуться галопом», а Ланг Го Жень за допомогою майстерного глісандування створює найреалістичну гумористичну картину іржання коня. Отже завдяки особливостям виконання твір «Перегони» можна віднести до пограничної категорії – між описовим та наслідувальним типом програмності, про який мова йде далі.

Наслідувальний тип програмності об'єднує велику кількість творів. Усі вони мають одну спільну рису – звернення до різноманітних пасажів під час імітації природних звуків. Ця техніка користується більшою популярністю у Китаї, ніж Заході, у зв'язку з культурними відмінностями. Найпопулярнішими прикладами цієї техніки є імітація співу або крику птахів. Яскравим прикладом такого типу програмності є твір «Return of the Swallow»³ («Повернення ластівки») композитора Вань Цихеня (Wang Ciheng) для дізі та фортепіано, який у виконанні Дінг Сяокуя (Ding Xiaokui) звучить надзвичайно проникливо, поетично та просторово. Вибір композитором інструменту не є випадковим. Дізі або китайська бамбукова флейта – це поперечна флейта, один із головних китайських традиційних музичних інструментів, що широко використовується в сучасній музиці Китаю. На дізі часто грають із використанням різних технік (кругове дихання, ковзання, передування, трелі тощо), саме тому її часто обирають для імітації звуків птахів.

Поштовхом до створення композиції «Повернення ластівки» став твір «Silk-Washing Stream», створений Янь Шу (Yan Shu) за часів династії Північної Сун. Ця яскрава та освіжаюча пісня зображує картину того, що навесні в усьому оживає життя, а та повертаються ластівки. Також у творі втілюється надія людей на прекрасне майбутнє. Твір складається з трьох розділів (тричастинна репризна форма) з фортепіанним вступом. Крайні розділи – це поетична пісня ластівки. Композитор намагається імітувати за допомогою засобів духового інструмента спів птаха, який, лунаючи, буквально акустично заповнює простір, нагадуючи живописні ландшафти китайської природи. Партія дізі насичена пентатонічними інтонаціями, різноманітними мелізмами, оспівуваннями тонів та звучить у високому регістрі. Їй вторить й партія фортепіано, що виконує допоміжну функцію в ансамблі. В ній застосовуються арпеджовані пасажі та трелі, які ніби відповідають на спів ластівки. Середній розділ – більш активний та віртуозний, викладений у швидкому темпі та має заряд бадьорості та потужної енергії, навіть не зважаючи на меланхолічність мінорного ладу.

Висновки. Загалом, розглянувши різні способи втілення програмного заголовку в дуетних творах для фортепіано та традиційного інструмента китайських композиторів, можна зробити наступні висновки. Китайські музиканти (не лише композитори, а й виконавці) часто інтерпретують музичні твори з літературної точки зору. Від стародавніх циньських творів до сучасних композицій, від звички описувати сенс п'єси до тлумачення її смислу стає зрозумілим, що ставлення китайців до програмної музики пройшло довгий шлях та в цілому вписується до західних традицій програмного музикування. Поетичні назви, якими китайські композитори наділяють свої камерно-інструментальні дуетні твори є традицією, що сформувалася протягом не одного століття та вписалася в особливості ментальності китайців. Практика написання програмних нотаток не є виключно китайською, проте акцент на поза музичній складовій музичних творів, їхня «поетизація» є, безумовно, унікальною рисою китайської культури, яка не має аналогів в західній практиці.

Примітки:

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=fyJemf8hwkU>

² <https://www.youtube.com/watch?v=M79DVHaFu4A>

³ <https://www.youtube.com/watch?v=MtAVHudNBZk>

Список використаної літератури

1. Батанов В. Жанрово-стилевые ориентиры камерно-инструментальной музыки китайских композиторов XX века. *European Journal of Arts*. 2020. № 3. С. 23–30.
2. Макушин В. Современные тенденции в камерно-ансамблевой музыке. *Вестник Челябин. гос. ун-та*. 2010. № 11 (192). *Филология. Искусствоведение*. Вып. 42. С. 161–165.
3. Петров В. Фортепианный дуэт в контексте домашнего музицирования: жанр и культурное пространство. *Вестник Оренбург. гос. ун-та*. 2006. № 10-1. С. 152–154.
4. Польская И. Камерный ансамбль : история, теория, эстетика. Харьков : ХДАК, 2001. 385 с.
5. Сорокина Е. Фортепианный дуэт: История жанра. Москва : Музыка, 1988. 319 с.
6. Субботина Е. Фортепианный дуэт как коммуникативный феномен. *Известия Росс. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена*. 2012. № 152. С. 147–154.
7. Чайкин С. Специфика выразительных средств фортепиано в ансамблевой музыке : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Новосибирск. гос. консерватория им. М. Глинки. Новосибирск, 2008. 23 с.
8. Чжао Ц. Сравнение эстетики камерной музыки Китая и Запада. *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2021. № 6. С. 1–8.
9. Щербак О. Програмні основи жанрово-стильової форми фортепіанного дуету : автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.03 / Одеська нац. муз. акад. ім. А. Нежданової. Одеса, 2012. 18 с.
10. Hepokoski J. Program music. *Aesthetics of Music. Musicological Perspectives. Edited by Stephen Downes*. 2014. P. 62–83.
11. Kuo-huang H. Titles and Program Notes in Chinese Musical Repertoires. *The World of Music*. 1985. 27(1). P. 68–77.
12. Niecks F. Programme Music in the Last Four Centuries: A Contribution to the History of Musical Expression. 2018. London : Franklin Classics Publisher. 568 p.
13. Randel D. The Harvard dictionary of music. Cambridge, Mass : Belknap, Press of Harvard University Press, 2003. 1008 p.
14. Scruton R. Programme music. Oxford Music Online, Grove Music Online. 14.03.2017. URL: https://acgedumusic.files.wordpress.com/2017/02/programme_music.pdf (дата звернення: 12.05.2022)

References

1. Batanov V. Zhanrovo-stilevye orientiry kamerno-instrumental'noj muzyki kitajskih kompozitorov XX veka. *European Journal of Arts*. 2020. №3. P. 23–30.
2. Makushin V. Sovremennyye tendencii v kamerno-ansamblevoj muzyke. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2010. №11 (192). *Filologiya. Iskuststvovedenie*. Vyp. 42. P. 161–165.
3. Petrov V. Fortepiannyj duet v kontekste domashnego muzicirovaniya: zhanr i kul'turnoe prostranstvo. *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2006. №10-1. P. 152–154.
4. Pol'skaya I. Kamernyj ansambl' : istoriya, teoriya, estetika. Har'kov : HDAK, 2001. 385 p.
5. Sorokina E. Fortepiannyj duet: Istoriya zhanra. Moskva : Muzyka, 1988. 319 p.
6. Subbotina E. Fortepiannyj duet kak kommunikativnyj fenomen. *Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gercena*. 2012. №152. P. 147–154.
7. Chajkin S. Specifika vyrazitel'nyh sredstv fortepiano v ansamblevoj muzyke : avtoref. dis. ... kand. iskuststvovedeniya : 17.00.02 / Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. M. Glinki. Novosibirsk, 2008. 23 p.
8. Chzhao C. Sravnenie estetiki kamernoj muzyki Kitaya i Zapada. *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2021. №6. P. 1–8.
9. Shcherbakova O. Prohamni osnovy zhanrovo-stylovoi formy fortepiannoho duetu : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 / Odeska natsionalna muzychna akademiia im. A. Nezhdanovoi. Odesa, 2012. 18 p.
10. Hepokoski J. Program music. *Aesthetics of Music. Musicological Perspectives. Edited by Stephen Downes*. 2014. P. 62–83.
11. Kuo-huang H. Titles and Program Notes in Chinese Musical Repertoires. *The World of Music*. 1985. 27(1). P. 68–77.
12. Niecks F. Programme Music in the Last Four Centuries: A Contribution to the History of Musical Expression. 2018. London : Franklin Classics Publisher. 568 p.
13. Randel D. The Harvard dictionary of music. Cambridge, Mass : Belknap, Press of Harvard University Press, 2003. 1008 p.
14. Scruton R. Programme music. Oxford Music Online, Grove Music Online. 14.03.2017. URL: https://acgedumusic.files.wordpress.com/2017/02/programme_music.pdf (accessed 12.05.2022)

FEATURES OF PROGRAM TITLES OF CHINESE DUETES FOR PIANO AND TRADITIONAL INSTRUMENTS

Liu Xiaoxi – graduate student of the department of theory and history of musical performance of P. Tchaikovsky National Music Academy (Kyiv, Ukraine)

The question of the embodiment of program music in different duets for piano and traditional instruments of modern Chinese composers is considered. It was found that chamber and instrumental music is an essential and

important part of Chinese musical creativity, which is emphasized by the history of the traditions of ensemble playing the national instruments. It is noted that the combination of traditional timbres in Chinese music testifies to the horizontal interaction of two civilizational strata – European and Chinese musical cultures. It is determined that almost all duets of Chinese composers are endowed with program titles, which are directly subordinated to the musical events of the pieces. The main trends in the interpretation of the concept of program music in modern Western music theory –

the work of J. Hepokoski and R. Scruton. In accordance with them, a number of chamber and instrumental works of Chinese composers were analyzed. It was found that the most significant for Chinese instrumental duos with the participation of piano is a psychological and imitative (or representative) type of program; descriptive type is less common. The role of programmability in such works as part of the mental code of the Chinese nation is determined and the importance of interpretive style in the transmission of the program name is outlined.

Key words: program music, chamber and instrumental ensembles of Chinese composers, traditional Chinese instruments, interpretation.

UDC 785.72

FEATURES OF PROGRAM TITLES OF CHINESE DUETES FOR PIANO AND TRADITIONAL INSTRUMENTS

Liu Xiaoxi – graduate student of the department of theory and history of musical performance of P. Tchaikovsky National Music Academy (Kyiv, Ukraine)

The aim of this paper is to identify the features of the program titles of piano duets with traditional instruments of Chinese composers in the context of the main trends of modern program music, in particular in terms of compliance of this segment of Chinese music to the trends of program Western academic music.

Research methodology based on the combination of the following approaches: cultural-typological approach (consideration of works in cultural-geographical differentiation), the method of semantic analysis of the text (detection of programmatic influence on internal events), and structural-functional method of analysis.

Results. The question of the embodiment of program music in different duets for piano and traditional instruments of modern Chinese composers is considered. It was found that chamber and instrumental music is an essential and important part of Chinese musical creativity, which is emphasized by the history of the traditions of ensemble playing the national instruments. It is noted that the combination of traditional timbres in Chinese music testifies to the horizontal interaction of two civilizational strata – European and Chinese musical cultures. It is determined that almost all duets of Chinese composers are endowed with program titles, which are directly subordinated to the musical events of the pieces. The main trends in the interpretation of the concept of program music in modern Western music theory – the work of J. Hepokoski and R. Scruton. In accordance with them, a number of chamber and instrumental works of Chinese composers were analyzed. It was found that the most significant for Chinese instrumental duos with the participation of piano is a psychological and imitative (or representative) type of program; descriptive type is less common. The role of programmability in such works as part of the mental code of the Chinese nation is determined and the importance of interpretive style in the transmission of the program name is outlined.

Novelty of the article lies in an attempt to define the features of the program titles of duets for piano and traditional instruments and introduction to musicological discourse musical pieces that have not been studied before.

The practical significance of the article lies in the possibility of using the findings in the practical activities of concert musicians, and also this work can become the basis for further researches of Chinese music.

Key words: program music, chamber and instrumental ensembles of Chinese composers, traditional Chinese instruments, interpretation.

Надійшла до редакції 17.05.2022 р.

УДК: 786.2:78.083.21

ВАРІАЦІЙНА ФОРМА У КИТАЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ

Чжао Юе – аспірантка кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології, Сумський державний педагогічний університет ім. А.С.Макаренка, м. Суми

<https://orcid.org/0000-0001-5932-9108>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.533>

nauka17-18@ukr.net

Розглянуто специфіку розвитку такої музичної форми як варіаційний цикл та специфіку його розвитку в контексті розвитку китайської фортепіанної музики. Визначено умови виникнення таких циклічних форм як похідних творів від поетичної складової китайської культури. Виокремлено типові варіаційні цикли, обумовлені традиціями національного мистецтва й специфікою світогляду. З'ясовано, що варіаційні цикли є характерним жанром для китайської фортепіанної музики, який зберігає імпровізаційність та поступовість у розгортанні композиції з видозмінами, що забезпечені темпо-ритмічними, імпровізаційними або вільним викладенням матеріалу. Наведено музичні твори китайських композиторів у відповідній типології форми.

Ключові слова: варіаційні цикли, фортепіанна музика, китайська музична культура.