

УДК 78.03+786.2/781.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-42-9>**Лю Цзеюй**

ORCID: 0000-0001-7225-9618

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
1371706782@qq.com

## СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ ЕВОЛЮЦІЇ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ У XX – НА ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

**Мета дослідження:** Виявити стильові основи розвитку китайського фортепіанного мистецтва XX – початку XXI століття, проаналізувати специфіку взаємодії національної музичної традиції з європейськими та американськими художніми моделями, а також уточнити поняття «китайський стиль» у контексті фортепіанної музики. **Методологія дослідження:** Робота ґрунтується на комплексному інтердисциплінарному підході, що включає аналітичний музикознавчий, музично-історичний, стилістичний, інтонаційний та порівняльно-аналітичний методи. Використано принципи типологізації музичних стилів, елементи герменевтичного аналізу, а також підходи до вивчення проблеми композиторського мислення. **Наукова новизна:** У дослідженні введено в науковий обіг понятійну диференціацію терміну «китайський стиль» (у вузькому та широкому значенні), розкрито внутрішню логіку постромантичної та неофольклорної парадигм у фортепіанному мистецтві Китаю, акцентовано увагу на глибинних структурах взаємодії традиційного й сучасного, а також проаналізовано вплив культурної політики та освітніх інституцій на формування композиторських стратегій.

**Висновки.** Фортепіанне мистецтво Китаю XX – початку XXI століття постає як складний і багаторівневий культурний феномен, сформований на перетині різнорідних художніх і історичних векторів. Його еволюція демонструє не лінійне чергування стилів, а внутрішньо діалектичний процес синтезу, в якому національні традиції не відкидають запозичені форми, а трансформують і переосмислюють їх відповідно до власної культурної логіки. Становлення китайського фортепіанного репертуару супроводжувалося зміною фаз активної європеїзації та подальшої рефлексії, що зумовлювала поглиблений пошук національної ідентичності засобами академічної композиторської мови.

**Ключові слова:** китайська фортепіанна музика, стиль, музична стилістика, китайський стиль, фортепіанне виконавство, східний романтизм, авангард, неофольклоризм, культурна трансформація, стилістична типологія, композиторське мислення.

*Liu Zeyu, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of ONMA of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

***Stylistic foundations of the evolution of Chinese piano art in the 20th – early 21st centuries***

***The aim of this study*** to identify the stylistic foundations of the development of Chinese piano art in the 20th and early 21st centuries; to analyze the specificity of the interaction between national musical tradition and European and American artistic models; and to clarify the concept of the “Chinese style” within the context of piano music. ***Methodology the study*** is based on a comprehensive interdisciplinary approach, incorporating analytical musicological, historical, stylistic, intonational, and comparative-analytical methods. It employs principles of typologizing musical styles, elements of hermeneutic analysis, and approaches to studying the specifics of compositional thinking. ***Scientific novelty*** the research introduces a conceptual differentiation of the term “Chinese style” (in both its narrow and broad interpretations) into scholarly discourse. It reveals the internal logic of post-romantic and neo-folkloric paradigms in Chinese piano art, draws attention to the deep structures of interaction between the traditional and the contemporary, and examines the influence of cultural policy and educational institutions on the formation of compositional strategies.

***Conclusions.*** Chinese piano art of the 20th and early 21st centuries emerges as a complex and multi-layered cultural phenomenon shaped at the intersection of heterogeneous artistic and historical vectors. Its evolution does not follow a linear succession of styles, but rather reflects an internally dialectical process of synthesis, wherein national traditions do not reject borrowed forms but instead transform and reinterpret them in accordance with their own cultural logic. The formation of the Chinese piano repertoire was marked by alternating phases of active Europeanization and subsequent reflection, which led to a deepened search for national identity through the means of academic compositional language.

***Key words:*** Chinese piano music, style, musical stylistics, Chinese style, piano performance, Eastern romanticism, avant-garde, neo-folklorism, cultural transformation, stylistic typology, compositional thinking.

**Актуальність теми дослідження.** Фортепіанне мистецтво китайських композиторів становить надзвичайно плідну сферу для наукового аналізу, що зумовлено рядом ключових чинників. Насамперед, на сьогодні накопичено значний корпус творів, створених упродовж більш як століття – починаючи з 1915 року, коли з’явився перший фортепіанний твір китайського автора. Цей тривалий історико-культурний процес сприяв формуванню сталих стильових ознак, що дають змогу виявити внутрішні закономірності розвитку жанру.

Крім того, саме в галузі музики, написаної для європейського фортепіано, найяскравіше проявляється характер авторського мислення китайських композиторів, зокрема в аспекті взаємодії між національною музичною традицією та запозиченими європейськими формами. Зумовлена впливом давньої музичної спадщини Китаю, своєрідність фортепіанного письма китайських композиторів формує складний і багаторівневий стиль, що потребує ретельного аналітичного осмислення. Вивчення цих особливостей висуває перед дослідником цілу низку методологічних та інтерпретаційних завдань. Нарешті, звернення до стильового аналізу фортепіанних напрямів постає як важливий інструмент популяризації музичної спадщини китайських композиторів. Глибоке осмислення різних аспектів їхньої творчості безумовно сприяє більш проникливому сприйняттю музичного змісту з боку слухачької аудиторії та допомагає розкрити його образно-семантичний потенціал [4].

**Виклад основного матеріалу.** Від моменту появи першого фортепіанного твору китайського автора у 1915 році й протягом всього ХХ століття у національній музичній культурі у цілому, й у фортепіанному мистецтві зокрема, чітко простежуються два провідні стилістичні напрями. Перший – романтичний, представлений у різноманітних модифікаціях і заснований на традиціях західноєвропейської музичної естетики другої половини ХІХ століття. Другий – так званий «китайський стиль», орієнтований на розвиток і трансформацію традицій як народної, так і професійної національної музики. Звернення китайських композиторів до романтичної стилістики зумовлюється низкою чинників, серед яких, з одного боку, слід виокремити стратегічний вектор державної культурної політики 1910–1920-х років, спрямованої на освоєння й адаптацію західного художнього досвіду, а з іншого – органічну близькість окремих рис національного музичного мислення до романтичної моделі світовідчуття [6].

У межах романтичного напрямку в китайському фортепіанному мистецтві до 1980-х років окреслюються два виразно відмінні вектори розвитку: один – «європейсько орієнтований», інший – «національно орієнтований» романтизм. Перший передбачає засво-

ення виразових і формотворчих засобів європейської романтичної музики – від її «класичних» форм до елементів музичного імпресіонізму, що особливо яскраво виявилися у другій половині 1970-х років. Ці впливи позначилися на всіх рівнях композиторської техніки – від організації музичної форми до методів тематичної роботи. Водночас аналіз засвідчує, що навіть у межах «європеїзованого» романтизму й імпресіонізму китайські композитори не відмовлялися від національного начала: елементи китайської образності й інтонаційної природи проникали в музичну тканину творів, знаходячи точки дотику з естетичними засадами західних стилів, особливо в царині звукообразності, характерної для імпресіонізму.

Що стосується «національно орієнтованого» напрямку, то його своєрідність виявляється не лише в інтеграції елементів, що репрезентують китайську образність, до романтичної музичної мови, але й у переосмисленні вихідних естетичних засад самого романтизму. Цей напрям пов'язується з поняттям «*східного романтизму*», що відрізняється від західноєвропейської моделі. Незважаючи на збереження ключових рис жанру – програмності, концертності, посилення інструментальної виразності – східний варіант романтизму демонструє інші ціннісні орієнтири: дистанціювання від експресивної суб'єктивності, позитивний художній вектор, орієнтацію на зовнішньо-сценічний бік вираження, а також специфічну «орнаментальність» мелодичного матеріалу. Найяскравіше ці риси проявляються у фортепіанних транскрипціях періоду Культурної революції. Поява й оформлення «*китайського стилю*» у фортепіанній музиці, датовані 1930–1940-ми роками, видаються цілком закономірними. Цей процес став наслідком одночасно активного пошуку нових естетичних орієнтирів, що включали елементи запозичення зовнішнього досвіду, та зростання національної самосвідомості, яка потребувала вираження в музичному мистецтві. Таким чином, становлення унікального національного стилю постає як діалектичний процес синтезу зовнішніх і внутрішніх імпульсів розвитку фортепіанного мистецтва Китаю [8].

Осмилення поняття «*китайський стиль*» у межах аналізу фортепіанного мистецтва Китаю потребувало його розгляду у

двох взаємодоповнюючих, проте різних за обсягом і акцентами інтерпретаціях – вузькій та широкій. У першому, більш обмеженому значенні, дане поняття охоплює особливості академічної музичної практики, в межах якої цілеспрямовано реконструюються виражальні засоби, запозичені з багатой спадщини народного мистецтва різних етнокультурних регіонів Китаю. Особливо інтенсивно ця тенденція проявлялася в період з 1950-х до 1980-х років.

У другому, розширеному підході *«китайський стиль»* тлумачиться як будь-яка форма національної ідіоми в китайській композиторській практиці, незалежно від жанрової належності й стилістичної орієнтації. Така інтерпретація не лише розширює часові та естетичні межі вживання даної дефініції, але й наближує його до романтичної парадигми, надаючи стилю рис широкої художньої амплітуди. Варто зазначити, що з 1980-х років у Китаї склалася стала практика проведення конкурсних прослуховувань творів, охарактеризованих як написані *«у китайському стилі»* – факт, що засвідчує його життєздатність і актуальність у сучасному музичному дискурсі. Твори Сан Туна, а також композиції Чжоу Веньчжуна 1940–1950-х років можна розглядати як концептуальні орієнтири, що задали напрям подальшому розвитку китайської фортепіанної музики після рубежу 1980-х років.

Двоїста стилістична орієнтація китайського фортепіанного мистецтва, що балансує між елементами *«свого»* та *«чужого»*, особливо виразно проявилася на двох ключових етапах розвитку жанру до 1980-х років. Ця парадоксальна взаємозумовленість пояснюється необхідністю знайти евристично продуктивні точки дотику між екзогенними естетичними моделями та ендогенною культурною традицією. У результаті сформувався синтетичний стиль, що реалізується на глибинних рівнях композиційного мислення та концептуального змісту [5].

Політико-культурна атмосфера Китаю у 1980-х роках стала сприятливим ґрунтом для масштабних перетворень у сфері художньої творчості. Ключовим етапом стало запровадження політики реформ і відкритості, ініційованої наприкінці 80-х рр. ХХ століття, адже ця стратегія стимулювала не лише еконо-

мічне зростання, але й сприяла активізації всіх форм культурної та мистецької діяльності. Саме з цього періоду в китайському мистецтві починається період, що характеризується активним зверненням молодих композиторів до західноєвропейської авангардної естетики. Окрім освоєння композиторських технік авангарду першої, а частково й другої хвиль, спостерігається якісний перегляд ставлення до національного фольклору, який раніше слугував основою *«китайського стилю»*. Це свідчить про кардинальну переорієнтацію методології композиторського мислення.

Митці тієї епохи пропонували різні інтерпретації культурних змін. Так, Чжао Сяошен тлумачив ці трансформації як прояв екзистенційної напруги, пов'язаної з «відчуттям духовного пригнічення, що виникає на зламі епох», і розглядав цей стан як джерело прагнення до ментальної трансформації [7, с. 298]. Піднесення художнього рівня та зростання професійної майстерності китайських композиторів і виконавців після 1980-х років можна пояснити феноменом компенсаційного накопичення, енергія якої була вивільнена лише після тривалого періоду культурної стагнації.

Якщо на той час на Заході вже були художньо оформлені й інституціоналізовані авангардні напрями (перша хвиля – 1950-ті, друга – 1960-ті роки), а також почали формуватися концепти постмодерністської естетики, то в китайському культурному просторі аналогічні процеси набули активного вираження лише у 1980-х роках. Це підтверджується й думкою В. Н. Холопової, яка зазначала запізніле становлення авангардних тенденцій у китайській музиці: «Якщо західноєвропейський авангард склався у 1950-ті роки, багатонаціональний авангард СРСР – у 1960-ті, то китайський – лише після 1976 року. ... Сформувався оригінальний, самобутній пласт творчості, який і може бути названий китайським авангардом...» [2, с. 243–244].

На відміну від європейського авангарду, який проголошував радикальний розрив із класичною спадщиною, китайська авангардна традиція розвивалася в напрямі синтезу – у прагненні поєднати національну музичну свідомість із найновішими тех-

ніками композиторського письма. Це прагнення було характерним як для емігрантського кола композиторів, так і для тих, хто продовжував творчу діяльність у межах національного культурного середовища. У центрі їхньої уваги перебував пошук нових форм вираження, що поєднують досягнення авангардної техніки з інтонаційною природою китайської традиції.

Серед західних композиторських технік, що набули поширення в авангардному середовищі КНР, слід виокремити додекафонію, мікрохроматику, серіалізм, сонористику, алеаторику, а також інтертекстуальні стратегії. Проте далеко не всі з них були органічно інтегровані в китайську музичну практику. Аналіз фортепіанної творчості, що розвивалася з 1980-х років і до початку XXI століття, виявляє підвищений інтерес композиторів до серіалізму, сонористики та неофольклорних моделей, які відкривають можливості продуктивного поєднання інноваційних технік із національною тематикою.

До представників покоління китайських композиторів, що дебютували у 1980-ті роки, належать Тан Дун, Чень Ї, Чжоу Лун, Цюй Сяосун, Є Сяоган, Чень Ціган, Го Веньцзінь – більшість із них є випускниками Пекінської композиторської школи. Усі вони вступили до Центральної консерваторії Китаю у 1978 році, одразу після відновлення системи вступних іспитів, і вже на ранньому етапі продемонстрували виразну індивідуальність і високий рівень художнього мислення.

У 1987 році композитор Чжао Сяошен виокремив чотири стилістичні напрями в академічній музиці Китаю: романтичний, етнічний, індивідуальний та авангардний [7, с. 295]. Незважаючи на дискусійність такого поділу, його значущість полягає в тому, що це була спроба типологічного узагальнення основних стилістичних векторів, які визначили художній ландшафт китайської музики останніх десятиліть XX століття.

Особливої уваги заслуговує термін, запропонований Чжао Сяошеном – «етнічний напрям», – адже в його межах виявляються як безпосередні паралелі, так і суттєві розбіжності з традиційним уявленням про «китайський стиль», особливо в контексті 1950-х років та наступного періоду. Уже в 1980-ті роки

стає очевидним, що підхід до трактування образно-сміслових засад національного мистецтва зазнає глибокої трансформації. Ці зміни зумовили виникнення нових художніх форм, зіставних за своїми естетичними засадами з явищами європейського неофольклоризму. Водночас у китайській науковій термінології ці тенденції досі не отримали чіткого категоріального визначення.

Як зазначав В. Медушевський, процеси засвоєння фольклорної спадщини в різних культурах прямували універсальним вектором – від поверхневого запозичення жанрових і тематичних моделей до інтеграції глибинних структурних принципів, притаманних національному музичному мисленню [1, с. 16]. У цьому сенсі китайський неофольклоризм 1980-х років характеризується якісно новими методами роботи з фольклорним матеріалом: він не обробляється відповідно до узагальнених канонів або в дусі усередненої традиції, а інтегрується в актуальний музичний контекст, насичений новими виразовими засобами та концептуальними установками. Отже, включення фольклорних елементів в академічну музичну практику з 1980-х років сприймається не лише як засіб стилістичного оновлення композиторської мови, а й як форма художнього виявлення світогляду сучасного китайського композитора, чия ідентичність формується на перетині традиційного й інноваційного начал.

При цьому неофольклорні тенденції в сучасній музичній культурі Китаю не вступають у суперечність із «китайським стилем», а, навпаки, становлять його логічне й органічне продовження. Так, за спогадами Чень Ї, активізація фольклору в післякультурнореволюційну добу супроводжувалась інституційно підтримуваним інтересом до вивчення народної музики та традиційних інструментів. У період її навчання в Центральній консерваторії Китаю (наприкінці 1970-х років) обов'язковою частиною навчального процесу були заняття, що включали вивчення народних пісень, арій із регіональних музичних вистав, а також створення мелодій на основі інтонаційного матеріалу локальних стилів [3, с. 59].

Значущим компонентом академічної підготовки стали також фольклорні експедиції до віддалених провінцій країни. Цей дос-



від справив суттєвий вплив на формування художньої позиції Чень Ї, яка наголошувала: «Я відчувала, що якщо створюватиму музику мовою, яка була мені найближча, використовуючи логічні принципи, закладені в самій її природі, то мої композиції будуть дуже природними за емоціями та потужними за духом. Це мій ідеал» [3, с. 60].

З іншого боку, істотну роль у трансформації уявлень про музичний стиль відіграло розширення контактів із зарубіжним музичним середовищем. Ознайомлення з авангардною музичною думкою довоєнного і повоєнного західного світу, зокрема з елементами неофольклорного напрямку, спілкування з китайськими композиторами-емігрантами – передусім із Чжоу Веньчжуном, який заснував центр культурного обміну між КНР та США, – а також активна взаємодія з іноземними музикантами (А. Гьор, Р. Коган, В. Ашкеназі, І. Менухін, С. Одзава та ін.), запрошеними до Китаю з просвітницькими та освітніми цілями, спричинили серйозний перегляд естетичних орієнтирів у межах китайського композиторського середовища.

Однією з характерних рис неофольклорного напрямку в китайській фортепіанній музиці 1980-х років стало поєднання з техніками, властивими західному композиторському мовленню другої половини ХХ століття – від розширеної тональності та складних акордових структур до сонорної організації звучання та алеаторичних елементів. Слід підкреслити, що неофольклорні риси в тій чи іншій мірі знайшли своє відображення в ряді фортепіанних творів китайських композиторів 1980–1990-х років. Серед них варто відзначити твори Цюаня Цзихао – *«Довгі та короткі комбінації»* («长短的组合», 1984), *«Янь Юе»* («宴乐», 1987); Ван Цзяньчжуна – *Скерцо* (1985), *«Сцена»* (1994); Чжан Чао – *«Пі Хуан»* («皮黄», 1995, друга редакція – 2004). Особливо виразно неофольклорні імпульси виявляються в ранній фортепіанній творчості Чень Ї та Чжоу Луна, яка належить до так званого «китайського періоду» їхньої діяльності.

Творчість Чень Ї вирізняється значною стилістичною амплітудою й художньою багатогранністю. У «американський період»

своєї композиторської кар'єри вона активно опанувала авангардні техніки. Так, написаний у серійній манері *Концерт для фортепіано з оркестром (Piano Concert, 1992)* та фортепіанна п'єса «*Бабань*» свідчать про високий ступінь освоєння новітніх технік. Водночас ранні твори Чень Ї дають змогу реконструювати неофольклорні засади її композиторського мислення, які виявляються і в пізнішому етапі творчості. Це, зокрема, проявляється у способі звернення до фольклорних джерел: інтеграції інтонаційних моделей у серійну тканину твору, проєкції формальної логіки фольклору на структуру оригінальної композиції

Однією з ключових відмінностей ранніх фортепіанних творів Чень Ї та Чжоу Луна від композицій, створених у межах установленої парадигми «китайського стилю», стала їхня орієнтація на освоєння архаїчних пластів національної музичної традиції. Ці культурні глибини, що до того часу залишалися значною мірою поза полем композиторської уваги, були осмислені в контексті сучасного ладо-інтонаційного мислення, що надало їхній творчості нової виразної якості та розширило уявлення про можливість взаємодії давнього й сучасного в межах китайської академічної музики.

Історія фортепіанного мистецтва Китаю у ХХ та на початку ХХІ століття виявляє постійне прагнення до діалогу між різними музичними системами – від азійських до західноєвропейських і північноамериканських. Ця внутрішня поліфонія зумовлена не лише естетичними орієнтирами композиторів, а й загальною логікою культурно-політичних трансформацій, які супроводжували розвиток китайського суспільства. Одні традиції інституційно закріплювалися, інші – переосмислювалися, ще інші – набували актуальності у формі повернення, завжди модифікованого впливом часу.

Романтичний стиль, сприйнятий Китаєм на початку ХХ століття, від самого початку відігравав роль домінантного художнього орієнтира. Його вплив зберігався до 1950-х років і періодично відроджувався в наступні десятиліття. Деякі композитори інтегрували у свої твори форми та виразові засоби західноєвропейського романтизму – таких, як Шопен, Шуман, Ліст, – інші

ж прагнули переосмислити ці інтонаційні моделі крізь призму власного культурного коду. Саме в цих пошуках формується те, що умовно можна окреслити як «східний романтизм»: гармонійний, врівноважений, орієнтований передусім на художню ясність і позитивну образність, а не на вираження суб'єктивних емоційних переживань.

На цьому тлі дедалі відчутнішим стає рух до артикуляції власної інтонаційної природи, що спирається на традиції народного мистецтва. Композитори все частіше звертаються до інтонаційних структур, тембрових моделей і ритмічних схем, властивих різним регіонам країни. Проте, якщо у 1950–1970-ті роки ці елементи функціонували переважно як зовнішні маркери стилістичної ідентичності, то з 1980-х років розпочинається глибока робота з їх інтеграції в сучасну музичну тканину. Регіональні стилі – сичуанський, шаньбейський, гуандунський, сичуанський – уже не розглядаються як матеріал для зовнішньої стилізації, а стають відправною точкою для творення автентичної авторської музики.

При цьому саме поняття «китайський стиль» у дослідницькому контексті потребує уточнення. В одних випадках йдеться про буквальне використання інтонаційно-тематичних елементів традиційного мистецтва, в інших – про ширше розуміння національної ідентичності, що включає відсилання до поетичних, театральних і філософських засад китайської культури. У цьому сенсі фортепіанні транскрипції вокальних та інструментальних тем, створені ще з 1930-х років і особливо поширені в період Культурної революції, займають особливе місце. Їхня художня цінність визначається не лише оригінальністю джерела, а й тим, як композитор переосмислює його в межах академічної традиції.

Розглядаючи ці процеси у ретроспективі, йдеться не стільки про зміну стилістичних парадигм, скільки про внутрішній процес накопичення виразових ресурсів, у ході якого національна музична думка поступово набувала здатності до діалогу з іншими художніми світами, не втрачаючи при цьому власної сутності. На цьому шляху архаїка перестає бути архаїзмом, перетворюючись на джерело оновлення, а культурна пам'ять постає не тягарем, а підґрунтям для формування нових смислів.

**Висновки.** Фортепіанне мистецтво Китаю ХХ – початку ХХІ століття постає як складний і багаторівневий культурний феномен, сформований на перетині різнорідних художніх і історичних векторів. Його еволюція демонструє не лінійне чергування стилів, а внутрішньо діалектичний процес синтезу, в якому національні традиції не відкидають запозичені форми, а трансформують і переосмислюють їх відповідно до власної культурної логіки. Становлення китайського фортепіанного репертуару супроводжувалося зміною фаз активної європеїзації та подальшої рефлексії, що зумовлювала поглиблений пошук національної ідентичності засобами академічної композиторської мови.

На ранніх етапах розвитку жанру романтичний напрям виступав доміантним як результат стратегічної орієнтації на західноєвропейські художні зразки. Однак уже в 1930–1940-х роках зароджується «китайський стиль», який, пройшовши складний шлях осмислення і формалізації, закріплюється як одна з провідних парадигм академічної композиторської практики. Дослідження виявило неоднорідність цього явища: «китайський стиль» може інтерпретуватися як у вузькому розумінні (орієнтація на конкретні фольклорні інтонації), так і в широкому (як вияв будь-якої форми національної ідіоми). Така понятійна гнучкість зумовлена історико-культурними обставинами та внутрішніми запитами музичного середовища.

Період із 1980-х років позначився радикальними зсувами в естетиці та методології китайських композиторів. Політика реформ та відкритості сприяла не лише розширенню культурних контактів, а й актуалізації авангардних технік і концепцій, які раніше були недоступними або табуйованими. Водночас відбулося поглиблення інтересу до власних культурних архетипів, що виявилось у формуванні неофольклорної парадигми, спрямованої на інтеграцію фольклорних структур на рівні композиторського мислення. Йшлося вже не про стилізацію чи декоративне використання національних тем, а про фундаментальну реконструкцію музичної мови на основі кореневих елементів китайської традиції.

Особливу роль у цьому процесі відіграло покоління композиторів 1980-х років – Чень Ї, Чжоу Лун, Тан Дун та інші, – чия творчість стала простором перетину індивідуальних стратегій із інституційною підтримкою мистецьких ініціатив. Вони задали нові орієнтири, у яких постромантичне, авангардне та неофольклорне поєднуються в продуктивну синтезуючу модель, що відображає сучасні художні пошуки та глобальний характер музичного мислення.

Отже, розвиток китайського фортепіанного мистецтва не може бути зведений ані до простої адаптації західних форм, ані до архаїчного відтворення національних канонів. Воно є унікальним прикладом культурного саморефлексування, в якому академічна музика перетворюється на простір експерименту й ідентифікаційної практики. Аналіз фортепіанних творів китайських композиторів ХХ–ХХІ століть дозволяє зафіксувати як стійкі типологічні моделі, так і багаторівневу динаміку стилевих процесів, що робить цей репертуар значущим не лише в національному, а й у загальносвітовому контексті.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. *Музыкальный современник*. Вып. 5. М.: Советский композитор, 1984. С. 5–17.
2. Холопова В. Китайский авангард: от Сан Туна до Тан Дуна. М. Е. Тараканов: *Человек и Фоносфера*. Москва; Санкт-Петербург: Алтейя, 2003. С. 243–251.
3. Baolu Chen M. Tan Dun's Eight Memories in Watercolor, Op. 1: Strategies for Pianists and a Version. D. M. A. Document. The Ohio State University, 2016. 84 p.
4. Osadcha S; Zhao Rong; Wu Yuyang; Sai Chulei; Yang Huiyan. Figurative and logical components of musical semantics as factors of piano performance interpretation. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, Issue 1, Special Issue 32, pp. 81–83.
5. 孙桐音乐论文集/主编: 徐淑雅, 叶国辉。上海: 上海音乐出版社, 2013年。— 506页。
6. 吴艳。钢琴作品与中国民间音乐研究。黑龙江: 黑龙江人民出版社, 2007年。448页。
7. 赵晓生。太极构图体系)。上海: 上海音乐出版社, 2006年。300页。
8. 曾小安。中国钢琴音乐风格研究。—北京: 商务印书馆, 2010年。221页。

### REFERENCES

1. Medushevsky, V. (1984) On the Problem of the Essence, Evolution, and Typology of Musical Styles. *Musical Contemporary*. Issue 5. Moscow: Soviet Composer. Pp. 5–17. [in Russian].
2. Kholopova, V. (2003) Chinese Avant-garde: from San Tong to Tan Dun. M. E. Tarakanov: Man and Phonosphere. Moscow; Saint Petersburg: Aleteia, 2003. Pp. 243–251. [in Russian].
3. Baolu, Chen M. (2016) Tan Dun's Eight Memories in Watercolor, Op. 1: Strategies for Pianists and a Version. D. M. A. Document. The Ohio State University. 84 p. [in English].
4. Osadcha, S; Zhao Rong; Wu Yuyang; Sai Chulei; Yang Huiyan. (2023) Figurative and logical components of musical semantics as factors of piano performance interpretation. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Vol. 13, Issue 1, Special Issue 32, pp. 81-83. [in English].
5. 孙桐音乐论文集/主编：徐淑雅，叶国辉。上海：上海音乐出版社，2013年。—506页。[in Chinese]
6. 吴艳。钢琴作品与中国民间音乐研究。黑龙江：黑龙江人民出版社，2007年。448页。[in Chinese]
7. 赵晓生。太极构图体系。上海：上海音乐出版社，2006年。300页 [in Chinese]
8. 曾小安。中国钢琴音乐风格研究。—北京：商务印书馆，2010年。221页。[in Chinese]