

УДК 78.036.3(510)+781.7+78.071.1

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-10>

Цзілінь ЯН

аспірант кафедри теорії музики, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, м. Львів, Україна, 79000

ORCID: 0009-0001-6454-7836

Бібліографічний опис статті: Ян, Цзілінь (2025). Баркарола Чу Ванхуа: трансформація жанру на перехресті культур. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 67–75, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-10>

БАРКАРОЛА ЧУ ВАНХУА: ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРУ НА ПЕРЕХРЕСТІ КУЛЬТУР

Коротко окреслені засади жанру Баркароли. Відзначено, що жанр європейського походження, з часом набув поширення в музиці різних культур завдяки своїй образності, ритмічній характерності та здатності передавати ліричний настрій. В музичному плані основою жанру служить метроритмічна пульсація, мелодика що імітує рух хвиль, які використовуються для вираження мрійливості, спокою або емоційної глибини. Баркарола виступає як універсальний засіб емоційного самовираження, здатний адаптуватися до різних культурних контекстів.

Дослідження має на меті простежити трансформацію жанру баркароли в контексті культурного синтезу, на прикладі твору Чу Ванхуа та проаналізувати виражальні засоби твору, специфіку поєднання європейських традицій з національними інтонаційними особливостями.

Методологія дослідження базується на поєднанні міждисциплінарного, порівняльного та аналітичного підходів. Застосовано такі основні методи: історико-культурний, порівняльно-стилістичний, музикознавчий.

Ця методологічна база дозволяє всебічно охопити явище баркароли як феномену, що поєднує європейські витоки з національною музичною ідентичністю.

Наукова новизна: вперше здійснено комплексний аналіз Баркароли Чу Ванхуа, виявлено трансформацію жанру на перетині східної та західної традицій.

Висновки: Досліджено, що Баркарола Чу Ванхуа є прикладом тонкого культурного синтезу, де європейська жанрова форма трансформується під впливом китайської музичної традиції. Твір вирізняється пентатонічною ладовістю, темпо-ритмічною хвилястістю та багатопластовою фактурою, що формують образ споглядальної філософичності. Символіка води, романтично-імпресіоністичні риси й національний ліризм поєднуються з арпеджіо й арпеджіато, створюючи ілюзію простору й руху.

У китайській музиці XX століття, зокрема у Баркаролі Чу Ванхуа, жанр набуває принципово нової якості. Формально відступаючи від класичного метру (4/4 замість 6/8), композитор використовує тріолі для відтворення внутрішньої пульсації, яка зберігає ефект погойдування. Такий вибір зумовлений не лише стильовою модернізацією, а й глибоким філософським змістом образу води в китайській культурі.

Ключові слова: Китай, жанр баркароли, стиль, європейська музика, символіка води.

Jinlin YANG

PhD student at the Department of Music Theory, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, 5 O. Nyzhankivskyi St, Lviv, Ukraine, 79000

ORCID: 0009-0001-6454-7836

To cite this article: Yang, Jinlin (2025). Barkarola Chu Vankhua: transformatsiia zhanru na perekhresti kultur [Chu Wanghua's Barcarolle: genre transformation at the crossroads of cultures]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 67–75, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-10>

CHU WANGHUA'S BARCAROLLE: GENRE TRANSFORMATION AT THE CROSSROADS OF CULTURES

The fundamental principles of the barcarolle genre are briefly outlined. It is noted that the genre, of European origin, gradually gained popularity across diverse musical cultures due to its vivid imagery, rhythmic distinctiveness, and capacity to convey a lyrical mood. Musically, the barcarolle is based on a steady metrorhythmic pulse and melodic lines that imitate the undulating motion of waves, serving as a means of expressing dreaminess, calm, or emotional

depth. The barcarolle functions as a universal mode of emotional expression, capable of adapting to various cultural contexts.

This study aims to trace the transformation of the barcarolle genre within the framework of cultural synthesis, using the work of Qu Xiaosong (Chu Wanghua) as a case study. The analysis focuses on the expressive means employed in the composition and the specific integration of European traditions with national intonational characteristics.

The research methodology combines interdisciplinary, comparative, and analytical approaches. The primary methods used include historical-cultural analysis, comparative-stylistic analysis, and musicological examination. This methodological foundation allows for a comprehensive exploration of the barcarolle as a phenomenon that unites European origins with national musical identity.

Scientific Novelty. For the first time, a comprehensive analysis of Chu Wanghua's barcarolle is undertaken, revealing the genre's transformation at the intersection of Eastern and Western traditions.

Conclusions. It is established that Chu Wanghua's barcarolle exemplifies a subtle cultural synthesis in which the European genre form is transformed under the influence of Chinese musical tradition. The piece is distinguished by its pentatonic modality, wave-like tempo-rhythmic flow, and multilayered texture, which together create a contemplative, philosophical atmosphere. The symbolism of water, romantic-impressionistic features, and national lyricism are intertwined with arpeggio and arpeggiated figures, generating an illusion of space and movement.

In 20th-century Chinese music, and in Chu Wanghua's barcarolle in particular, the genre acquires a fundamentally new quality. Departing from the classical 6/8 meter in favor of 4/4, the composer employs triplets to reproduce an internal pulse that maintains the swaying effect. This choice is driven not only by stylistic modernization but also by the profound philosophical significance of the water motif in Chinese culture.

Key words: China, barcarolle genre, style, European music, symbolism of water.

Актуальність проблеми. Баркарола – жанр, що виник у європейській музиці й набув широкого поширення завдяки своїй поетичній образності та ритмічній виразності. Первісно баркарола – це пісня венеційських гондольєрів, які виконували її під час перевезення пасажирів каналами Венеції. Згодом цей жанр перетворився на самостійний художній образ, який перейшов у вокально-інструментальну та інструментальну музику. Його риси стали популярними в багатьох композиторських школах, зокрема європейській, українській та навіть китайській, де баркарола набула нових національних барв.

Причиною популярності баркароли як жанру, є її здатність поєднувати простоту мелодичного розвитку з емоційною глибиною. Завдяки специфічному метру, найчастіше це 6/8 або 12/8, – баркарола створює відчуття розміреного погойдування на хвилях, що дозволяє

композиторам передавати стан спокою, мрійливості або ж легкого суму. Саме ці якості стали основою для численних фортепіанних інтерпретацій у різних культурах.

У європейській фортепіанній традиції баркарола представлена, насамперед, у творчості романтиків. Фридерик Шопен створив одну з найвідоміших баркар – *Barcarolle op. 60* (1845–1846), яка стала зразком витонченого поєднання лірики та драматизму. Атмосфера глибокого внутрішнього переживання досягається мелодичною лінією у скритому двоголоссі на тлі хвилеподібного акомпанементу (рис. 1).

Порівнюючи цю баркаролу із шопенівськими ноктюрнами, відзначаємо її технічну складність, багату поліпластову фактуру.

Ще один приклад – *Barcarolle op. 19 № 6* («Пісні венеціанського гондольєра», 1930) Фелікса Мендельсона поєднує ніжну мелодію,

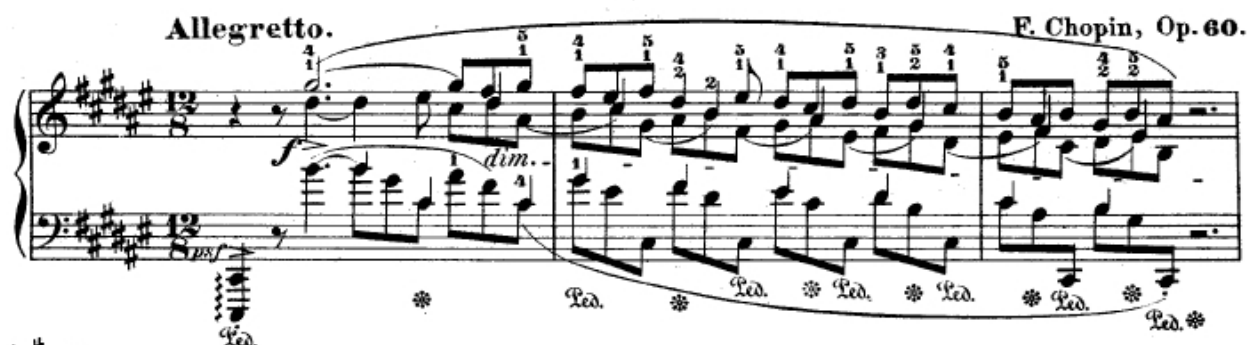


Рис. 1. Фридерик Шопен. Баркарола оп. 60 (1–3 т.т.)

що поступово збагачується терцієвими та текстовими дублюваннями з ритмічною стабільною тріольною пульсацією (рис. 2).

Лірична плавна наспівна мелодія на тлі арпеджованих розложених співзвуч звучить у баркаролі Ф. Мендельсона оп. 30 № 6 (1833)

Загалом, деякі композиції у циклі п'єс для фортепіано (1829–1845 років). «Пісні без слів» Фелікса Мендельсона натхненні національними стилями («Венеційська гондольєра» – баркарола):

це втілення ліричного романтизму з неокласичним ухилом. Мендельсон поєднав емоційну виразність з формальною стриманістю, надавши інструментальній музиці вокальну інтонаційну насиченість. Стильова своєрідність цього циклу вплинула на подальший розвиток фортепіанної мініатюри.

Схожий настрій та фактурний виклад застосовує Каміль Сен-Санс у Barcarolle оп. 63 1871 року (рис. 3).



Рис. 2. Фелікс Мендельсон, оп. 19 № 6 (1–10 т.т.)



Рис. 3. Каміль Сен-Санс Баркарола оп. 63 (1–11 т.т.)

Композиція К. Сен-Санса, це вишукана, делікатна мініатюра, з витонченим балансом між формою та виражальними засобами. Тут композитор демонструє тонке розуміння жанру у поєднанні із вишуканим піаністичним письмом, приближаючись до традиції Ф. Мендельсона і раннього Г. Форте. Необхідно відзначити, що Габріель Форте у своїй *Barcarolle* № 1 op. 26 надає жанру імпресіоністських рис, насичуючи фактуру тонкими гармоніями.

Широкого поширення набуває жанр баркароли в українській музиці. До доробку Миколи Лисенка належить «Баркарола» op. 15 (1875) та баркарола «Пливе човен – води повен» (1902), що існує також у варіанті для вокального дуєту. Елементи характерного для жанру настрою спокою й ніжної лірики простежуються і в окремих прелюдях і мініатюрах композитора, зокрема в *Елегії*. Таке емоційне забарвлення зумовлене прагненням Лисенка поєднати західноєвропейські романтичні традиції з національною фольклорною основою (рис. 4).

У другій половині XIX століття жанр баркароли набуває популярності серед українських композиторів. Його специфіка полягає у тісному зв'язку з інтонаційною природою

української народної пісні, часто через обробку традиційних мелодій. Особливе значення має образ хвилі – один із найпоетичніших у модерному мистецтві – який став символом мінливості стихії у творчості. В музичному контексті це втілюється в імпровізаційності, у відчутті, що образи виникають із глибини підсвідомості. Подібно до хвилі, що повторює свої коливання, музична структура несе ідею внутрішньої гармонії та впорядкованості, як пульс природи, що у своїй вічній мінливості залишається незмінним.

Ці символічні образи знайшли продовження у творчості українських композиторів XX століття. На думку Стефанії Павлишин, у музичному втіленні таких образів головним є «поєднання симетричності й чіткості структури, що справляють враження свободи викладу» (Павлишин, 1990, с. 21).

В музичному мистецтві початку XX століття ці образи-символи представлені у низці творів різних жанрів: у фортепіанному циклі В. Барвінського «Пісня. Серенада. Імпровізація» (1911) в останній п'єсі композитор використовує хвилеподібну плинну баркарольну фактуру. Василь Безкоровайний створив чотири ноктюрни для фортепіано: з них Ноктюрн II D-dur і Ноктюрн III E-dur, відповідно,

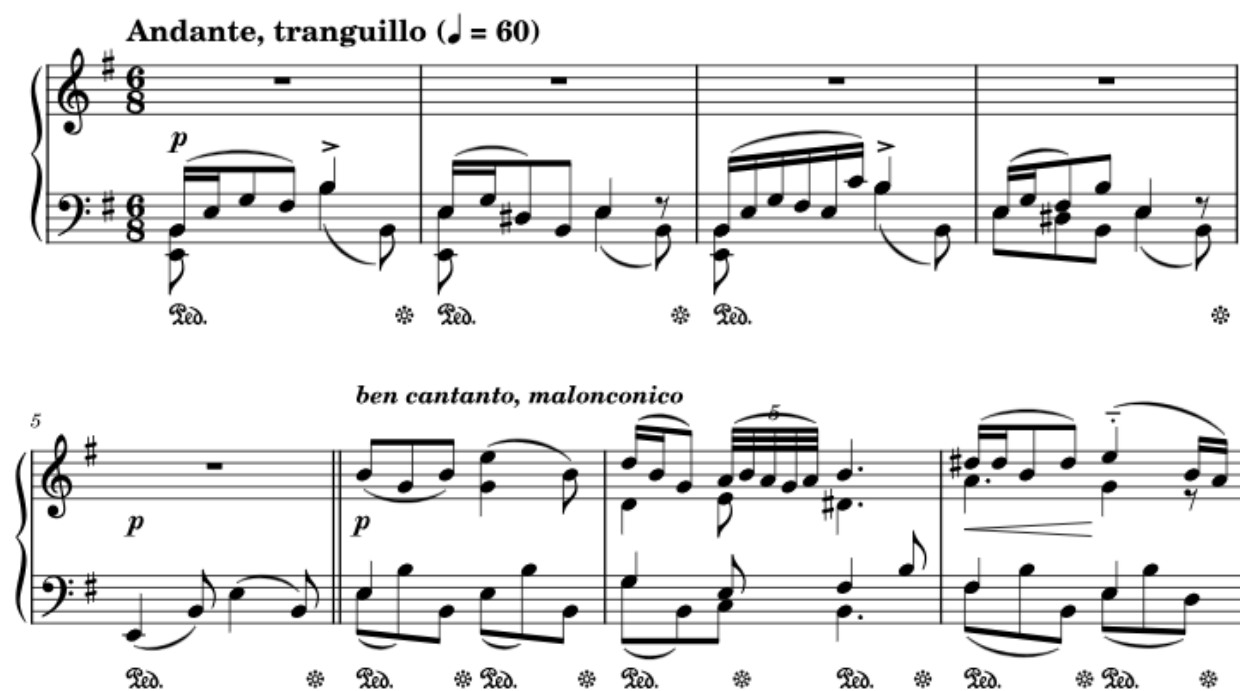


Рис. 4. Микола Лисенко «Баркарола» op. 15 (1–8 т.т.)

у розмірах 12/8 та 6/8 з використанням баркарольної фактури (рис. 5).

Жанр Баркароли набув самобутніх рис, пов'язаних із фольклорною традицією у наступних композиціях: Станіслав Людкевич – Баркарола (1917–1921), «Пісня без слів» (1922); вокальні тріо: С. Людкевич «Українська баркарола» на слова Василя Пачовського; Анатоль Кос-Анатольський «Надбужанська баркарола» на слова Степана Гриценка, Богдана Фільц «Весняна баркарола» на слова Миколи Петренка, Леся Дичко «На човні» на вірші Лесі Українки для голосу і фортепіано.

Яскравим прикладом баркароли є дві обробки однієї народної пісні «Човен хитається серед води» здійснені Євгеном Козаком та Богданою Фільц.

Отже, образ-символ «хвилі» у європейському мистецтві XIX–XX століть постає як багатоаспектна метафора, що втілює одночасно рух і зупинку, дієвість і споглядальність, хаос і порядок. У музиці це виявляється у хвилеподібному коливальному русі, який надає композиції імпровізаційної свободи, зберігаючи при цьому глибинну регулярність. Саме така структура дозволяє мелодії й фактурі постійно змінюватися місцями, зливаючи тембр і ритм, голос і тінь, у єдину звукову течію. «Хвиля» тут – не лише формальний мотив, а й символ внутрішньої організації художнього простору, в якому змінність стає умовою цілісності.

В контексті китайської музичної традиції, особливо у фортепіанній творчості композиторів XX–XXI століття, образ-символ хвилі, як універсальної метафори безперервного становлення, стає надзвичайно поширеним.

Його смислове та символічне навантаження у китайській культурі поєднується із образом води, який посідає центральне місце

як універсальний символ життя, гнучкості, плинності, духовного очищення й невидимого, але могутнього впливу. У філософських системах даосизму й конфуціанства вода уособлює м'якість, що долає твердість, природну мудрість, що не чинить спротиву, але завжди знаходить шлях. Її природа, як і образу хвилі – перемінна, але послідовна, як ритм Всесвіту. Ці символи мають глибокий резонанс у китайській музиці, де вода і хвиля описуються не лише як тема, а стають структурним принципом звукової організації. Ці образи знаходять своє втілення у китайській фортепіанній музиці композиторів, таких як Чу Ванхуа (Chu Wanghua / 曲万华) «Хвиля» (波), «Дзюрчить джерело по глибокій долині» (泉水在深谷中淙淙流淌), «Етюди на теми народних пісень» (民歌主题钢琴练习曲), Чень Циган (Chen Qigang / 陈其钢) «Миттєвості Пекінської опери» для фортепіано» (北京戏曲瞬间), Гуань Ся (Guan Xia / 管桦) Етюд № 1: «Плин води» (钢琴练习曲- : 水的流动), Тань Дунь (Tan Dun / 谭盾) «Вісім акварелей пам'яті» (八首水彩回忆) зокрема № 5 «Стародавнє поховання» (古代的埋葬), № 6 «Плавучі хмари» (浮云). У цих композиціях образи хвилі та води стають метафізичною категорією – знаком зв'язку з природою та внутрішнім світом із відповідним виражальними засобами.

Музично-теоретичного аналізу китайських фортепіанних композицій у баркарольному жанрі, у творах із музичним втіленням образів-символів хвилі чи води не знаходимо. Немає праць, присвячених окресленню спільних та відмінних рис у жанрі Баркароли у європейському та китайському музикознавстві. Тому пропонувану працю із комплексним аналізом музично-виражальних засобів фортепіанного твору Чу Ванхуа Баркарола, окресленням його стильового спрямування та порівнянням



Рис. 5. Василь Безкоровайний. Ноктюрн III (1–5 т.т.)

музичних засобів у європейській та китайській традиції вважаємо **актуальним** та корисним для музикознавців та виконавців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Цій темі присвячена велика кількість досліджень, як в українському, так і в китайському музикознавстві. Творчості українських композиторів з окресленням їх фортепіанного доробку присвячені наступні праці. М. Загайкевич. *Богдана Фільц. Творчий портрет*. У центрі уваги – індивідуальна манера мисткині, окреслено особливості формоутворення, образності та колористики в інструментальних композиціях. З. Штундер. *Станіслав Людкевич. Життя і творчість*. Розглянуто еволюцію композиторського мислення та роль митця у становленні професійної школи на зламі епох. Л. Корній. *Історія української музики. Частина I*. Подано хронологічний огляд основних стилевих трансформацій, що визначили обличчя національного мистецтва у фортепіанному контексті. О. Письменна. *Жанрово-стильова палітра фортепіанних творів Василя Безкоровайного*. Проаналізовано виражальні засоби, композиційні прийоми та інтонаційне наповнення творів, що формують художній світ митця.

Постать Чу Ванхуа та його фортепіанна творчість також стали предметом дослідження багатьох китайських науковців. У праці Лі Сіань «Культурна трансформація і структура поля напруженості китайської музики» окреслено механізми взаємодії традицій і новаторства, що позначились на формуванні сучасної авторської мови. Вей Мін у дослідженні «Художня концепція використання ресурсів народної музики для інструментального письма – аналіз шляху до створення камерної музики сучасної народної музики Ян Юна «Осінь звукова fuga» розкриває підходи до тематичної адаптації фольклорних елементів у сучасних композиторських стратегіях. Сунь Сяюе у праці «Композитор, сповнений відчуття народної музики» здійснює спробу висвітлити внутрішню логіку авторського стилю, побудованого на глибокому інтонаційному зв'язку з національним мелосом. Дослідження, присвяченого стильовим спрямуванням фортепіанної музики Чу Ванхуа, комплексному аналізу його Баркароли немає, тому вважаю таку роботу потрібною та корисною для виконавців та музикознавців.

Мета роботи – виявити стильові особливості фортепіанних творів Чу Ванхуа, визначити архітектоніку та музично-виражальні засоби митця на прикладі однієї із композицій, пов'язаної із символами хвилі – Баркароли.

Методологічну базу роботи складає взаємодія таких методів: *жанрово-стильового* – задля визначення особливостей стильової специфіки пропонованого твору; *структурно-функційного* – для музично-теоретичного аналізу їх виражальних особливостей, архітектоніки, драматургії.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Цікавими є зразки жанру баркароли в китайській фортепіанній музиці ХХ століття. Талановиті композитори – Сяо Юмей, Тан Дун, а також Чу Ванхуа, звертаючись до цього жанру, адаптували його до місцевої культурної основи. Баркарола Чу Ванхуа (*Barcarolle*, 1982) – яскравий приклад жанрового синтезу.

У творі, метрична тридольна пульсація із використанням тріолей, укладена Чу Ванхуа у 4/4 розмірі, що вирізняє її серед традиційних зразків жанру. Саме тріолі й створюють ефект “внутрішнього тридольного руху” всередині квадратно організованого метру. Впродовж твору композитор вводить часті неперіодичні зміни розмірів 4/4 та 3/4. Це можна пояснити з позицій – стилістичних та національно-естетичних. У китайській традиційній музиці чітке метричне поділення не завжди є провідним елементом. Часто домінує пластичний, вільний ритм, схожий на мовленнєву інтонацію. Використання тріолей у 4/4 дозволяє створити рівновагу між структурністю західного ритму і «гнучкістю» східної музики. Це явище ясно продемонстровано у же у Вступі (1–8 т.т.). Тут тріольний рух по звуках пентатонічного ладу (As-Ges) укладено у розмір 4/4. Ритмічна організація мелодичних пасажів виглядає ніби пульсація у складному 12/8 (рис. 6).

Слід відзначити структуру 12-ти тактової побудови: $12=3+2+3$; $a+a1+b$. Відтинки пентатоніки у двох початкових варіантно проведених у висхідному русі побудов (3+2) компенсуються низхідним хвилеподібним модулюючим пасажем із As у Ges (рис. 6).

Варіантний розвиток початкової частини Вступу збагачується віртуозними метроритмічними групами, де поряд із особливим ритмічним поділом на три (тріолі) композитор вводить надшвидкі пентатонічні хвилі, у яких

замість двох восьмих звучатиме 12, 19 чи навіть 25 тридцять других (рис. 7).

Пентатонічні мелодичні пасажі чергуються із вишуканими гармонічними послідовностями – з низкою відхилень $D_7^{\text{дол.тон}} - S - II_2 - III_7 - III_2 - D_{43} \rightarrow (A) - VII_2 - D_7 \rightarrow (E) - T/VI_{65} E/cis \text{ --- } t(cis) - Gis^{\text{пент.}}$ (9–15 т. т.).

Завершує Вступ віртуозна фортепіанна каденція (рис. 8).

Доволі масштабна композиція (139 тактів) укладена у вільну неперіодичну форму:

Вступ + *cadenza* + A+B+C+D+E+D1+ *cadenza* + E.

У фортепіанній *Баркаролі* Чу Ванхуа темпові градації – *Lento placido*, *Adagio grazioso un*



Рис. 6. Чу Ванхуа. Баркарола (1–8 т.т.)



Рис. 7. Чу Ванхуа. Баркарола (15 т.)

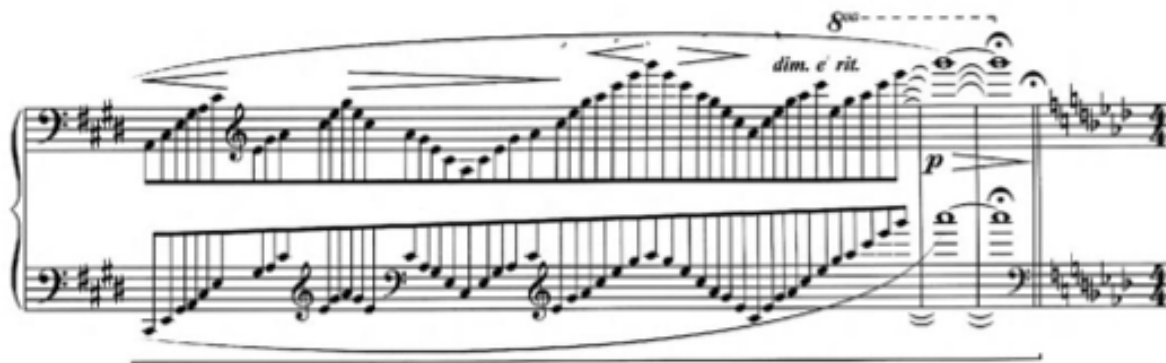


Рис. 8. Чу Ванхуа. Баркарола (18–20 т.т.)

poco rubato, *Moderato*, *Meno mosso largamente* з поверненням до *Lento placido* – слугують виразним засобом розкриття внутрішньої емоційної динаміки твору. Ці темпові зміни тісно взаємопов'язані з гармонічно-ладовою та фактурною організацією, що виявляє індивідуальність композиторського стилю й інтегрує національно-китайські інтонаційні елементи у вільно трактовану європейську жанрову форму. Тут великий вплив має китайський традиційний тип розвитку музичної тканини та типова для китайської ментальності імпровізаційність.

Фактурні чергування мелодичних переважно пентатонічних побудов із акордовими послідовностями, гомофонно-гармонічним викладом формують хвилеподібний рух, притаманний традиційній європейській баркаролі. Подекуди спостерігається поліфактурність, з поєднанням в одній площині різномірних текстур.

Імпресіоністична палітра гармонічних виразних засобів відрізняється нестандартними послідовностями співзвуч (порушений рух функційної тріади, еліптичні звороти), збагаченими доданими чи заміненними тонами. У всій композиції спостерігаємо гнучке чергування пентатоніки з гармонічними співзвуччями з дублюваннями в широкому чи тісному розташуваннях.

Частини із сталою витриманою тональністю чергуються із нестійкими побудовами, де композитор вводить швидко пульсацію, але не функцій, а тональностей. Так, у частині «С» впродовж 20-ти тактів (52–72 т.т.) тональності змінюються наступним чином: Н, А, Gіs, А, gіs, Cіs, gіs, Fіs, Н, D, А. У другій хвилі розвитку частини «D» переважає мінорний ладовий нахил (99–110 т.т.): Gіs, D, аіs, cіs, Cіs. Зазвичай, це відхилення через один-два акорди побічної домінанати. Повернення до *Lento placido* і в тематичному і в тональному плані створює своєрідну арку (As-E) – ефект завершення, відлуння, затихаюче, символічне повернення до початку, до умиротвореного стану. Образ-стан примирення, злиття з природою.

Відтинки пентатонічних мелодичних побудов викладені у діалозі верхнього та нижнього голосів імітуючи хвилювання води. Впродовж твору створена картина медитативної споглядальності.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Таким чином, *Баркарола* Чу

Ванхуа являє собою приклад тонкого синтезу: європейська жанрова форма трансформується під впливом китайської інтонаційної традиції, де темпо-ритмічна хвилястість, ладова пентатонічність і багатопластова фактура творять образ глибокої внутрішньої зосередженості, мрійливої споглядальності та культурної злитості Сходу і Заходу. Символіка води в китайській культурі надзвичайно глибока, і вона прекрасно перегукується з жанром баркароли. У творі романтично-імпресіоністичні тенденції виступають у синтезі із яскравими китайськими фольклорними проявами.

Гармонія і ладова основа твору побудовані на поєднанні європейської тональної системи з модальною палітрою, характерною для китайської традиційної музики. Перевага надається пентатонічному ладу який надає музиці м'якого, співучого звучання. Пентатоніка тут виступає не лише як колористичний елемент, а як носій національного ліризму, що набуває глибокого змісту в контексті повільного темпу та плавної мелодики.

У фактурі твору поєднані гомофонно-гармонічні, поліфонічні (поліфонізовані голоси, імітаційні прийоми), поліпластові типи викладу з характерною для жанру баркароли вільною пульсацією, що імітує гоїдання човна на воді.

Арпеджіо та арпеджіато – хвилеподібні переливи, створюють ілюзію глибини простору та сприяють розвитку музичного образу. Наприклад, мелодичні відтинки в октавних дублюваннях на тлі фактурного мережива у інших голосах з поєднанням по вертикалі чи у чергуванні по горизонталі.

У метроритмічній організації Баркарола Чу Ванхуа це приклад того, як композитор виводить жанрову модель на новий рівень осмислення, де розмір 4/4 і тріолі не суперечать жанру, а розширює його межі.

У зосередженому русі музичного полотна відчувається споглядальність і філософічність, властиві китайській естетиці. Це свідчить про прагнення Чу Ванхуа зберегти національну ідентичність, навіть коли він звертається до європейського жанру.

Попри відмінності у стилістиці, всі розглянуті традиції мають спільну рису – використання баркароли як жанру для відтворення глибоко особистих, інтимних переживань. У європейській традиції це витончена поезія внутрішнього

світу, в українській – національна емоційність, а в китайській – філософське споглядання природи. Таким чином, можна зробити висновок, що баркарола як жанр, маючи спільне ритмічне та образне підґрунтя, здатна змінюватися відповідно до культурного контексту, залишаючись при цьому засобом емоційного самовираження.

У подальших дослідженнях доцільно було проаналізувати твори інших китайських композиторів та виявити особливості трансформації жанру, виходячи із китайської музичної ментальності. Знайти відмінності трактування жанру у порівнянні із його архетипом та творами європейських композиторів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет. Київ – Тернопіль : Астон, 2003. 141 с.
2. Корній Л. Історія української музики. Київ – Харків – Нью-Йорк, 1996. Ч. 1. 313 с.
3. Павлишин С. С. Василь Барвінський. Київ : Музична Україна, 1990. 87 с.
4. Письменна О. Жанрово-стильова палітра фортепіанних творів Василя Безкоровайного. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям: мистецтвознавство*. 2023. № 44. С. 180–187.
5. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Львів, 2005. Т. 1. 635 с.
6. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич. Львів : ЛДМА ім. Лисенка ; НТШ, 2003. 256 с.
7. Fu X., Cherevko K., Pysmenna O. Performing skills of Li Yundi in the context of China's leading trends in the piano art development. *Amazonia Investiga*. 2021. Vol. 10, No. 46. P. 42–50. DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2021.46.10.4>
8. Li Xian. Cultural Transformation and the Tension Structure of Chinese Music. *Chinese Musicology*. 1994. No. 4. P. 1–44 (李西安. 《中国音乐的文化转型与张力结构》. 《中国音乐学》, 1994年第4期, 共44页).
9. Sun Xiaoye. A Composer Full of the Spirit of Folk Music. *Musical Life*. 2020. Issue 2. P. 37–41 (孙晓晔. 《一位充满民族音乐情怀的作曲家》. 《音乐生活》, 2020年第2期, 第37–41页).
10. Wei Ming. The Artistic Concept of Utilizing Folk Music Resources for Instrumental Composition: An Analysis of the Creative Path to Yang Yong's Modern Folk Chamber Music "Autumn Sound Fugue". *Journal of the Central Conservatory of Music*. 2017. Issue 4. P. 48–62. (魏明. 《利用民间音乐资源进行器乐创作的艺术理念 – 对杨勇现代民间音乐室内乐〈秋声赋格〉创作路径的分析》. 《中央音乐学院学报》, 2017年第4期, 第48–62页.).

REFERENCES:

1. Zahaikevych, M. (2003). Bohdana Filts. Tvorchyi portret [Bohdana Filts. Creative portrait]. Kyiv–Ternopil : Aston [in Ukrainian].
2. Kornii, L. (1996). *Istoriia ukrainskoi muzyky*. [History of Ukrainian music. Part 1]. Kyiv–Kharkiv–New York. Issue 1 [in Ukrainian].
3. Pavlyshyn, S. S. (1990). Vasyl Barvynskyi [Vasyl Barvinsky]. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
4. Pysmenna, O. (2023). Zhanrovo-stylova palitra fortepiannykh tvoriv Vasyla Bezkorovainoho [Genre and stylistic palette of Vasyl Bezkorovainyi's piano works]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Mistetvoznavstvo*, (44), 180–187 [in Ukrainian].
5. Shtunder, Z. (2005). *Stanislav Liudkevych. Zhyttia i tvorchist*. T. 1 [Stanislav Liudkevych. Life and creativity]. Lviv. Vol. 1 [in Ukrainian].
6. Yakubiak, Ya. (2003). Mykola Lysenko i Stanislav Liudkevych [Mykola Lysenko and Stanislav Liudkevych]. Lviv : LDMA im. Lysenka ; NTSh [in Ukrainian].
7. Fu, X., Cherevko, K., & Pysmenna, O. (2021). Performing skills of Li Yundi in the context of China's leading trends in the piano art development. *Amazonia Investiga*, 10 (46), 42–50. DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2021.46.10.4>
8. Li, X. (1994). Cultural transformation and the tension structure of Chinese music. [中国音乐的文化转型与张力结构]. *Chinese Musicology*, (4), 1–44 [in Chinese].
9. Sun, X. (2020). A composer full of the spirit of folk music. [位充满民族音乐情怀的作曲家]. *Musical Life*, (2), 37–41 [in Chinese].
10. Wei, M. (2017). The artistic concept of utilizing folk music resources for instrumental composition: An analysis of the creative path to Yang Yong's modern folk chamber music. [利用民间音乐资源进行器乐创作的艺术理念 – 对杨勇现代民间音乐室内乐〈秋声赋格〉创作路径的分析]. *Autumn Sound Fugue. Journal of the Central Conservatory of Music*, (4), 48–62 [in Chinese].