

УДК 78.071.6:78(510) "19/20" 746.432.2:008(510)  
DOI 10.32461/2226-3209.2.2024.308412

**Цитування:**

Дін Чжуцсян. Діалог «Схід-Захід» у камерно-інструментальній музиці Китаю на прикладі творчості Ван Силинь та Ван Ін. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 285–290.

*Дін Чжуцсян,*

*аспірант Сумського державного педагогічного  
університету імені А. С. Макаренка  
<https://orcid.org/0009-0006-6878-2899>  
dinccho@ukr.net*

Ding Zhuxiang. (2024). "East-West" Dialogue in Chinese Chamber-Instrumental Music: The Case of Wang Xilin and Wang Ying. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 285–290 [in Ukrainian].

## **ДІАЛОГ «СХІД-ЗАХІД» У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ КИТАЮ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ВАН СИЛИНЬ ТА ВАН ІН**

**Метою дослідження** є вивчення та аналіз камерно-інструментальної творчості китайських композиторів на прикладі творчості Ван Силиня та Ван Ін з позицій діалогу «Схід-Захід». **Методологія дослідження** базується на порівняльному аналізі музичних творів, вивченні музичних партитур, а також на інтерв'ю з композиторами і музикознавцями. Використано методи музичного аналізу, які дозволяють виявити специфічні риси та впливи у творчості Ван Силиня та Ван Ін. **Наукова новизна** дослідження полягає у вперше проведеному детальному аналізі камерно-інструментальних творів Ван Силиня та Ван Ін в контексті діалогу між східною та західною музичними традиціями. **Висновки.** Виявлено, у який спосіб композитори синтезують елементи національної китайської музики з європейськими впливами, створюючи унікальні музичні твори, що представляють новий вимір сучасної камерної музики Китаю. Окрему увагу приділено творчому доробку Ван Силиня, відомого майстра камерної музики, та його доньки Ван Ін, яка є оригінальним композитором нового покоління. Розглянуто їхній внесок у розвиток камерно-інструментальної музики, а також специфіку їхніх музичних підходів, яка відображає діалог між східною та західною музичними традиціями. У статті детально аналізуються їхні найвідоміші камерні твори, що демонструють унікальний синтез національних китайських елементів з європейськими впливами, надаючи таким чином новий вимір сучасній камерній музиці Китаю. Для Ван Силиня, як представника старшого покоління, важливими були значущі концепції та глибина задуму при вирішенні класичних формальних завдань. Його інновації полягали у створенні вагомих прикладів камерно-інструментальної музики, що зрівнюються за серйозністю з великими симфонічними творами. Для Ван Ін – композитора покоління «міленіалів» головним пріоритетом стають новаторство та самостійність у творчих рішеннях. Вони прагнуть до експериментів з нестандартними інструментальними складами, новими техніками композиції, неочікуваними звуковими ефектами, використанням електроніки, мікрохроматики, імпровізації та відкритих форм.

**Ключові слова:** камерно-інструментальна творчість, китайська музична культура, діалог «схід-захід», музична традиція.

*Ding Zhuxiang, Postgraduate Student, Sumy State A. S. Makarenko Pedagogical University*

**"East-West" Dialogue in Chinese Chamber-Instrumental Music: The Case of Wang Xilin and Wang Ying**

**The purpose of the research** is to study and analyse the chamber-instrumental creativity of Chinese composers through the lens of the East-West dialogue, using the works of Wang Xilin and Wang Ying as examples. **The research methodology** is based on comparative analysis of musical compositions, examination of musical scores, as well as interviews with composers and musicologists. Musical analysis methods are utilised to identify specific features and influences in the works of Wang Xilin and Wang Ying. **The scientific novelty** of the research lies in the first detailed analysis of the chamber-instrumental works of Wang Xilin and Wang Ying in the context of the dialogue between Eastern and Western musical traditions. **Conclusions.** The study reveals how composers synthesise elements of national Chinese music with European influences, creating unique musical works that represent a new dimension in contemporary chamber music in China. Special attention is given to the creative legacy of Wang Xilin, a renowned master of chamber music, and his daughter Wang Ying, an original composer of the new generation. Their contribution to the development of chamber-instrumental music is discussed, as well as the specifics of their musical approaches reflecting the dialogue between Eastern and Western musical traditions. The article provides a detailed analysis of their most notable chamber works, demonstrating a unique synthesis of Chinese national elements with European influences, thereby providing a new dimension to contemporary chamber music in China. For Wang Xilin, as a representative of the older generation,

significant concepts and depth of thought were important in solving classical formal tasks. His innovations consisted of creating significant examples of chamber-instrumental music comparable in seriousness to large symphonic works. For Wang Ying, a composer of the “millennial” generation, innovation, and independence in creative decisions become the main priorities. They strive for experiments with non-standard instrumental ensembles, new composition techniques, unexpected sound effects, the use of electronics, microchromatics, improvisation, and open forms.

**Keywords:** chamber-instrumental creativity, Chinese musical culture, East-West dialogue, musical tradition.

Актуальність теми дослідження. Камерно-інструментальні жанри характеризуються власною специфікою, що включає ретельну і глибоку проробку деталей та особливу увагу до кожного інструменту. У цих жанрах композитори постійно займалися пошуком нових засобів виразності, а також розробкою нових композиційних прийомів і технік. Камерна музика відзначається чіткішим проявом національних особливостей композиторської творчості. З розвитком системи музичної освіти камерні жанри стали невід'ємною складовою вдосконалення виконавської майстерності. Кінець ХХ століття в китайській музиці відзначений новим етапом розвитку композиторської творчості. До цього часу було накопичено значні досягнення в професійній музиці, що дозволило чітко простежити провідну тенденцію розвитку камерно-інструментальних жанрів — пошук різноманітних способів синтезу європейської та китайської національної традиції. Область камерної музики дозволяла експериментувати не лише з ладами, мелодикою, ритмікою, але й зі складами виконавців, поєднуючи традиційні інструменти з європейськими. Прикладом цього є нонет для бамбукової флейти і восьми віолончелей «Таємничий жовтий» Тан Цзяньпіна, де тембри національних інструментів виступають не лише як реальні учасники ансамблю, але й як об'єкти експериментування, джерела різних сонорних ефектів. Крім того, у камерних складах широко використовуються не музичні джерела звуків, різного роду шуми та природні звучання. Наприклад, у творі Тан Дуна «Драма привида» для піпа, струнного квартету, паперу, каменя, металу та людського голосу. Таким чином, камерно-інструментальні жанри в кінці ХХ століття стали платформою для інновацій та синтезу культурних традицій, що сприяло розширенню виразних можливостей китайської музики. Звертаючись до аналізу як потужного засобу дослідницької методології, першочергової актуальності в контексті такої теми набуває порівняння творчості композиторів різних поколінь, що дозволяє більш коректним дослідити впливи та зміни, що відбувалися у китайській музичній культурі. Відповідно до цього актуальності набуває творчість композиторів, які увійшли до

китайського музичного мистецтва, як Ван Силиня та Ван Ін. Звернення саме до цих композиторів обґрунтовувано тим, що перебуваючи у спільній площині камерно-інструментальної музики, вони є представниками, які по різному віднесли до діалогу схід-захід.

Аналіз досліджень і публікацій. Відповідно до визначеної мети, проаналізовано ряд досліджень, серед яких офіційний сайт композитора Ван Ін, який містить інформацію про творчість, включаючи камерно-інструментальні композиції, їх частковий аналіз та опис. Дослідження «Нові інструментальні техніки: досвід класифікації» М. Хруста, що містить важливі відомості про сучасні підходи до написання музики для камерних ансамблів, зокрема методи звукового оформлення та використання різноманітних інструментальних технік. Стаття Хіллера Егберта «Überwundernen Kulturschock – Die Komponistin Ying WANG Zwischen Deutschland und China» (Німецький культурний шок: композиторка Ін Ван між Німеччиною та Китаєм) у журналі «Neue Zeitschrift für Musik» присвячена аналізу творчості композиторів Ван Силиня та Ван Ін з позицій міжкультурних взаємодій. Також варто вказати роботи Чжао Юе, що містять інформацію про творчість композитора Ван Силиня. Потужний пласт інформації щодо діяльності композиторів, став контент статей та інтерв'ю з Ван Силином та Ван Іном, які опубліковані в китайських виданнях, таких як «Форум соціальних наук» та «Китайська газета мистецтв», які можуть містити їх власні висловлення про свою творчість, їх погляди на діалог «схід-захід» у камерній музиці.

Мета цієї статті проаналізувати камерно-інструментальну творчість китайських композиторів, на прикладі творчості Ван Силиня та Ван Ін, з позицій діалогу «схід-захід»

Виклад основного матеріалу. Підхід до вивчення нових підходів до традицій діалогу «схід-захід» у музичному мистецтві у цей період формує тяжіння до двох складових музичної культури – монументально-масштабних форм та більш лаконічних жанрів. Особливо помітними стають перетини між великими симфонічними жанрами та камерно-інструментальною музикою. В цих жанрах

чітко простежуються риси європейського та американського авангарду і мінімалізму, поєднані з елементами традиційної культури, не лише музичної. У камерно-інструментальній музиці китайських композиторів проявляються зв'язки з традиційною каліграфією, китайською філософією, поезією та літературою. Наприклад, цикл Вень Деціна «Сліди I» (1996) для кларнета і фортепіано, за вказівкою композитора, може бути виконаний у супроводі людини, яка займається китайською каліграфією. Це ілюструє ще одну провідну тенденцію в сучасній китайській камерно-інструментальній музиці — тенденцію до багатостороннього синтезу.

Значну увагу приділено незвичайним тембровим комбінаціям, як у Вень Деціна в таких творах, як *Le Souffle* для шести інструментів (флейта, кларнет, скрипка, віолончель, фортепіано, ударні) або «Сліди II» (1996) для дев'яти інструментів (флейта, кларнет, скрипка, віолончель, альт, контрабас, фортепіано, два ударні). Тан Дун навіть використовує папір, каміння та воду в якості «солістів» у відповідних творах. Проте, на відміну від західних колег, китайські композитори нового покоління не відчували вичерпаності традиційної музики. Навпаки, вони прагнули максимально зблизити нові техніки письма з традиційною культурою і на цій основі створювати свій власний індивідуальний стиль. Це такі автори, як Ло Чжунжун, який використовував у своїх творах національні ритми музики для ударних інструментів, Ван Цзяньчжун, відомий своїми новаторськими фортепіанними композиціями, Пен Чжиминь, захоплений серіалізмом і дванадцятитоновною технікою, та інші. Варто зазначити, що значна частина цього покоління композиторів здобула освіту за межами Китаю, а деякі з них і сьогодні живуть і працюють за кордоном. Це обставина дозволила творам цих авторів органічно вписатися в сучасну світову музичну культуру. Відповідно до концепції М. Хруста, саме в камерній та сольній музиці XX–XXI ст. максимально широко використовують нові інструментальні техніки [5, 16]. Китайські композитори не лише залучають нові техніки гри до камерної музики, але й наповнюють її поєднаннями природних імітованих звучань, чим продовжують дивувати західного слухача.

У сучасній китайській музиці працюють різні покоління композиторів. Порівняння провідних тенденцій у творчості композиторів, чий творчі принципи сформувалися в різних умовах і під впливом різних факторів, може наочно виявити точки дотику між ними та напрями в розвитку музичної творчості. Звернемося до представників творчої династії: композитора старшого

покоління Ван Силиня (西麟) і його дочки, молодого китайського композитора Ван Ін (王穎). Аргументами на користь вибору творів саме цих авторів можуть слугувати високі оцінки результатів їхньої творчості не лише в професійному співтоваристві, а й у слухачів.

Ван Силиня вважають одним з найбільш значущих композиторів у Китаї, чий образний світ відрізняється особливою виразністю та драматизмом. Ще будучи студентом, Ван Силинь відзначився як композитор-симфоніст, склавши свій Перший струнний квартет (1961) та перший розділ симфонії. Проте події «культурної революції» виявилися трагічними для нього. Більш ніж чотирнадцять років він перебував у засланні, страждаючи там від побиттів і глузувань, що призвели до втрати 20 відсотків слуху. Це сильно позначилося на його музиці, в якій знайшли відображення страждання китайського народу, гнівний та пристрасний протест, виражений могутньо і драматично. Його особисті страждання виявилися важливим джерелом творчої енергії, забезпечили вираз для його емоцій та сприяли значному зростанню його як композитора. Повернувшись до Шанхаю наприкінці 1970-х років, лише тоді Ван Силиня зміг знову розпочати композиторську діяльність. У цей період для нього відкрилася музика сучасних західних композиторів: Бартока, Стравінського, Шёнберга, Пендеревського, Шнітке, Лютославського. Він ретельно вивчив особливості нових технік написання, але в той же час не відкидав принципів, що вже сформувалися в його композиторському баченні. Великий вплив на його творчість 1980-х років справила музика Дмитра Шостаковича і китайська народна музика. Вплив Шостаковича проявився у Ван Силиня у відданості значним філософським темам, які він передає перш за все у своїх симфоніях. Під враженням від пізніх творів Метнера сформувався трагічний стиль його симфоній. У них він висловлює роздуми про долю людства. Вплив китайської традиційної культури, особливо народної опери, в якій інструментальні ансамблі відіграють особливу роль, організовуючи дію і визначаючи структуру всього вистави, знайшов відображення у його камерній музиці.

У своїх творах Ван Силиня поступово дійшов до принципу, який узагальнює сюжетні моменти та конкретні події в абстрактному музичному просторі, тобто до симфонічного методу. Цей метод у Ван Силиня поєднується з прийомами мікрополіфонії та елементами національної музики Китаю. Варто зауважити, що серед сучасних композиторів Китаю майже

не знайдеться того, хто не намагався б досягти подібного синтезу. Однак кожен автор знаходить свій шлях у створенні індивідуального стилю. Ван Силиня обрав власний шлях. По-перше, він орієнтувався на найвищі досягнення європейського та симфонізму, де для нього такими орієнтиром став Р. Вагнер. По-друге, він прагнув до образної абстракції, до узагальнення. І хоча серед його творів багато програмних, ці програми є узагальнено-філософськими. Сам композитор підкреслює, що він не ставив собі завдання описувати конкретні події. Тому він відмовляється від цитування і, об'єднуючи деякі елементи національної опери, створює свої власні мелодії [7].

Камерна музика посідає значне місце у творчому портфоліо композитора. Круг жанрів досить широкий, але основне місце в ньому займають твори для оригінальних складів. Можна виділити кілька жанрових типів камерно-інструментальних творів Ван Силиня. Проте варто відзначити, що визначити який-небудь один об'єднуючий критерій для сучасної камерної музики малоймовірно. Це область сміливого експериментування, жанри постійно оновлюються, виникають найдивовижніші поєднання традиційного та нетрадиційного. Тому запропонована систематика буде умовною.

На початку своєї творчої діяльності композитор віддав вдячність класичним жанрам камерно-інструментальної музики, створивши струнний квартет, октет, мідний квінтет. Ці роботи стануть відправною точкою для наступних творів оригінальних складів, які також можна виділити в окрему групу. Якщо «Музика для фортепіано та 23 струнних інструментів» близька до камерного концерту, то «Дует для двох маримб» відноситься до оригінальних творів, кількість яких для подібних складів становить надзвичайно мало.

Кілька камерних творів Ван Силиня мають оригінальні програмні назви, такі як «Камерна сюїта» ор. 16 «Таможня Ерхай», 2 камерні п'єси ор. 17 «Відправлення на південь» та ін. Характер програмності у Ван Силиня можна охарактеризувати як узагальнений. Найчастіше назви творів направлені на відтворення вражень автора від спостереження величезної природи Китаю, атмосфери життя, звучання народних інструментів, проте автор ніде не йде шляхом передачі конкретного сюжету чи змісту.

Камерно-інструментальна музика створюється з орієнтацією на високий професіоналізм виконавців. Протягом тривалого часу в Китаї найвище кваліфіковані музиканти були представлені у музично-театральному мистецтві, у вокально-

інструментальних жанрах. Певною мірою ця тенденція проявляється в сучасній музиці, де існує велике прагнення до театралізації інструментального виконання, а також до поєднання голосу з інструментальним ансамблем. Нерідко супроводження доручається ансамблю народних інструментів. Таке рішення запропоновано Ван Силинем у «Плаксів» для семи народних інструментів та чоловічого голосу.

У нотній партитурі чітко простежується принцип тембрового контрасту: протиставлення інструментів організоване на основі поступового розвитку звуку, від початкового ледь чутного вздоху до яскравої кульмінації *ff*. Піпа займає провідне положення вже із самого початку, також визначається функція ударних інструментів, які стають резонатором солістів.

Драматургія твору ґрунтується на переході від соло до діалогів з подальшим рухом до кульмінації. Композитор підкреслює індивідуальність кожного інструмента: імпровізаційні гри та коливання піпи, зворушливе сумне співання сона, таємне простір, вибудований там-тамом. Ідея оплакування (*lamento*) реалізується як на рівні динаміки (коливання від *p* до *ff*), так і на рівні інтонаційності (м'які дисонанси, раптові зміни регістрів, імітуючи засмучення). Вся композиція складається з кількох хвиль. Під час розгортання коротких мотивів додаються нові тембри, послідовно проводиться ритмічне варіювання, простір поступово заповнюється звуками і згущується.

Після кожної кульмінації рух відновлюється, а хвилі стають коротшими, динаміка стає більш інтенсивною, додаються додаткові ефекти, наприклад *glissando*, *tremolo*, темпове прискорення.

Характерною рисою кульмінацій стає спільне нервово хаотичне ударяння густих акордів, після чого настає раптовий динамічний занепад – тиша. Кожна наступна кульмінація перевершує попередню, і всі вони готують вступ чоловічого голосу з патетичними закладаючими мотивами. Тепер вже всі інструменти разом, що звучать як удари дзвона, протиставлені голосу. Заключний розділ повертає початковий матеріал, завершуючи всю композицію тією самою комбінацією тембрів, з якою починалась *lamento*.

Паралельно з використанням традиційних інструментів варто відзначити провідну роль імпровізації. Тактова метрика досить умовна, кожний інструмент викладає свою партію вільно і незалежно від інших. Такий принцип дотримується композитором і в інших творах. Звідси особлива роль соло, які можна порівняти

з патетичними монологами. На прикладі можна навести початок Квартета ор. 41.

Масштабний уривок початкової каденції квартету чудово демонструє принцип розвитку початкового мотиву. Віолончель тривалий час зберігає функцію соліста, інші інструменти висловлюються у унісон, зокрема фортепіано, яке бере на себе функцію ударного інструмента.

У цьому різнометровому ансамблі композитор не одразу висуває тембр у його специфічному звучанні, лише поступово учасники квартету виявляють свою індивідуальність. Після початкового монологу віолончелі функцію соліста підхоплює кларнет, і тільки потім фортепіано. Характер швидкої частини близький динамічним *Allegro* Бартока з їхньою підкресленою ритмічною чіткістю і незвичайною акцентованістю.

У повільному епізоді звучання кларнета наближується за кольором до тембру сони. На відміну від соло віолончелі соло кларнета звучить світло і елегично, іноді мрійливо. Тут також виникає монолог, який переходить у діалог: кларнет протиставляється таємничим унісоном фортепіано в низькому регістрі. У процесі розвитку інструменти змінюються функціями, наприклад, у кларнета в низькому регістрі виникають витягнуті звуки, а в партії фортепіано з'являються легкі літаючі фігурації. Тільки у заключному епізоді композитор доручає провідну партію скрипці.

Ван Ін (нар. 1976) орієнтується на інші критерії при створенні музики. Значущо, що вона народилася в рік смерті Мао Дзедуна, і її становлення як композитора відбувалося паралельно з утвердженням нової естетики в мистецтві. Однак у той період у Китаї все ще не було попиту на «творчість», а для Ван Ін девізом стало «Пишайся своєю індивідуальністю». Це переконання привело Ван Ін до Німеччини, де вона продовжила вдосконалюватися. Великий вплив на Ван Ін справив її наставник в Німеччині, Хельмут Лахенманн (Helmut Lachenmann), який активно експериментує в камерних жанрах. Під впливом його ідей Ван Ін також почала активні пошуки в області камерної музики. Її твори включають в себе електроніку, класичні ансамблі, нетрадиційні виконавські групи. Вона демонстративно використовує в назвах своїх творів акцент на понятті «Я»: «Тільки я» (*Nur Ich*). Вона пише, що у нашому світі немає двох речей або істот, які були б на 100 відсотків однакові. Кожна істота унікальна і постійно змінюється або рухається. Своє «Я» уособлює не лише мою особистість, але й «Я» інших істот. Основна ідея звучить так: Пишайся своїм Я» [6, 27].

Це світосприйняття сформувалося у Ван Ін у неповторній ситуації, в якій вона опинилася, перебуваючи у двох різних культурах. Оригінальний культурний сплав відображений у таких творах, як «Тільки я» (2009) для гучжэн, пипи, шэна, перкусії, фортепіано, скрипки, альту і віолончелі або «Ілюзія» (2000) для шена і струнного квартету. У них традиційні китайські інструменти використовуються нею для розширення полів фантазії та для цікавішого забарвлення. Під час роботи над музичною мовою своїх творів вона порівнює звуки кількох музичних інструментів, включає мікрохроматику і досягає схожості з традиційною музикою Азії.

Оволодівши сучасними техніками композиції, Ван Ін звертається, за її власними словами, «до пошуку глибокого змісту своєї діяльності». Вона використовує різноманітні види шумів, свист, спів з грою, а також застосовує сучасні прийоми гри, такі як використання надвисоких тональностей, глісандо, вібрато, удари по корпусу інструмента, гра нігтем, стук клапанами або вентилями, зміна тембру звуку за допомогою амбушюра, мікроінтервалів, мультифоніки. Композитор широко застосовує регулювання висоти і гучності звуку за допомогою рук (на валторні), а також індивідуальних аплікатур, які дозволяють досягати різних відтінків звучання, передусім у духових інструментів (відкритий звук – закритий звук, світлий – темний). Звучання інструмента може настільки змінитися, що його тембр втрачає природні якості і наближається до звучання іншого інструмента.

Для класичного струнного квартету Ван Ін створила твір під назвою *Polyhedron*, який був написаний під враженням від природи, співу птахів та змінювання освітлення ландшафту. Для передачі тонких відтінків звуку композитор використовує скордатури, визначає точки різного положення смичка на струні, а для контраста включає ритми кубинської народної музики, розвинені поліфонічно. Загальна композиція складається вільно на основі контрасту і колажу, а деякі прийоми гри (піццикато віолончелей) нагадують за звучанням китайські щипкові інструменти.

З наведених прикладів можна зробити висновок, що Ван Ін прагне до радикального оновлення камерної музики, її звукового образу та образного побудови. Основна мета полягає у досягненні синтезу західного та східного сприйняття світу, але не шляхом обробки національно характерних зразків фольклору західними методами, а шляхом створення нової, універсальної моделі музичного твору, в якій західне та східне органічно поєднуються, нероздільні.

У одному зі своїх творів *Coffee and Tea* (2013) Ван Ін відобразила метафоричне пропоставлення двох культур. Хоча кава походить зі Сходу, сьогодні вона символізує стрімкість життя західного суспільства, тоді як чай / чайна церемонія асоціюється з традиціями Далекого Сходу. Митець бачить у цій метафорі діалектику межі, яка може фіксувати взаємозалежність різних територій, неунікність їхнього вступу у діалог. Вона показує, що «завдяки поєднанню закритості та відкритості явище межі може бути представлене як певна «зона», в якій відбуваються перетини, взаємодії та взаємопроростання» [3, 16]. Для Ван Ін ця проблема має глибокий особистісний зміст: межу існуючих культурних різниць вона сама реально пережила та подолала. Отже, мова камерно-інструментальної музики для Ван Ін стала простором, в якому можливе постановка загальних проблем рухомості та прохідності межі.

Наукова новизна дослідження полягає у вперше проведеному детальному аналізі камерно-інструментальних творів Ван Силиня та Ван Ін в контексті діалогу між східною та західною музичними традиціями. Це дослідження розкриває унікальні підходи та методи, які використовують ці композитори для синтезу традиційної китайської музики з європейськими музичними елементами. Дослідження також висвітлює, як ці композитори інтегрують культурні та музичні впливи, що дозволяє створювати твори, які не лише зберігають національну ідентичність, але й резонують з глобальною аудиторією.

Особлива увага приділяється аналізу структурних та гармонічних рішень, новаторських технік і підходів до композиції, що відображають багатосаровість і складність культурного обміну між Сходом і Заходом.

Висновки. Порівняння творчості Ван Силиня та Ван Ін, представників китайських майстрів різних поколінь, розкриває певні закономірності у розвитку камерної музики. Обидва композитори прагнуть до індивідуальних рішень у кожному своєму творі. Незважаючи на оволодіння всіма новітніми досягненнями світової музики, вони зберігають вірність національним традиціям кожен по-своєму.

Для Ван Силиня, представника старшого покоління, важливі були значущі концепції, глибина і серйозність задуму при визначенні класичних формальних рішень. Його новації пов'язані з створенням значущих зразків камерно-інструментальної музики, порівняних за серйозністю з великими симфонічними полотнами.

Для композиторів покоління «міленіуму» найважливішою установкою стає новизна і самостійність творчих рішень. Вони прагнуть до незвичайних складів, нових технік написання,

неочікуваних прийомів звукоувіднення, використання електроніки, мікрохроматики, імпровізаційності та відкритості форми.

Сучасна китайська камерна музика зайняла достойне місце у світовому культурному просторі. Композитори при цьому не втратили національних коренів і зв'язків з традиціями. Ці зв'язки тепер проявляються інакше: національна традиція стала для них школою мислення, а не предметом обробки або цитування. У цьому бачиться запорукою успішного розвитку композиторського творчості в галузі камерної музики.

### Література

1. Ван Ін. Офіційний сайт композитора. URL: <http://www.yingwang.de/works/> (дата звернення: 06.04.2024).
2. Ван Силин: самотній пошук коріння у народній музиці. *Чжу Цзін'янь, Китайська газета мистецтв*. URL: <https://www.sin80.com/pub/wang-xilin-folk-music-see> (дата звернення: 06.04.2024).
3. Вовковенко Т. Б. Діалектика музики як ключовий фактор азійської культури. *Молодий вчений*. 2015. № 4 (33). С. 15–29.
4. На шляху до музики бунту – інтерв'ю з містером Ван Силином. *Форум соціальних наук*. URL: <https://www.sin80.com/pub/wang-xilin-dc6ddcd8> (дата звернення: 06.04.2024).
5. Хруст М. Ю. Нові інструментальні техніки: досвід класифікації. Харків, 2017. 228 с.
6. Hiller Egbert. Überwundernenr Kulturschock – Die Komponistin Ying WANG Zwischen Deutschland und China / Neue Zeitschrift für Musik. Dez.2017. P. 26–28.
7. Xi-Lin Wang. CHN. URL: <https://www.classicalarchives.com/composer/3538.html#tvf=tracks&tv=about> (дата звернення: 08.04.2024).
8. Ying Wang. Composer. URL: <https://soundcloud.com/ying-wang-composer> (дата звернення: 06.04.2024).

### References

1. Wang Ying (2024). Official Website of the Composer. Retrieved from: <http://www.yingwang.de/works/> [in Chinese].
2. Wang Xilin: Lonely Search for Roots in Folk Music. Zhu Jinyan, China Arts Newspaper. Retrieved from: <https://www.sin80.com/pub/wang-xilin-folk-music-see> [in Chinese].
3. Vovkovenko, T. B. (2018). The Dialectics of Music as a Key Factor in Asian Culture. *Young Scientist*, 4 (33), 15–29 [in Ukrainian].
4. On the way to the music of rebellion – an interview with Mr Van Silin. *Forum of Social Sciences*. Retrieved from: <https://www.sin80.com/pub/wang-xilin-dc6ddcd8> [in Ukrainian].
5. Khrust M. (2017). *New Instrumental Techniques: Classification Experience*. Kharkiv [in Ukrainian].
6. Hiller, Egbert (2017). *Überwundernenr Kulturschock – Die Komponistin Ying WANG Zwischen Deutschland und China*. *Neue Zeitschrift für Musik*, 26–28 [in German].
7. Xi-Lin Wang (2024). CHN. Retrieved from: <https://www.classicalarchives.com/composer/3538.html#tvf=tracks&tv=about> [in Chinese].
8. Ying Wang (2024). *Composer*. Retrieved from: <https://soundcloud.com/ying-wang-composer> [in Chinese].

Стаття надійшла до редакції 08.04.2024  
Отримано після доопрацювання 10.05.2024  
Прийнято до друку 17.05.2024