

КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ «ЛЯНЬ ШАНЬБО ТА ЧЖУ ІНТАЙ» ХЕ ЧЖАНХАО ТА ЧЕНЬ ГАНА В АВТОРСЬКИХ ТРАНСКРИПЦІЯХ: ОБРАЗНО-СЕМАНТИЧНІ ТА ЖАНРОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ

Лі Ци,

аспірантка кафедри теорії та історії музики
Харківської державної академії культури
ORCID ID: 0009-0007-0247-273X

У статті вперше розглянуто відмінності між оригінальним музичним текстом Концерту для скрипки з оркестром «Лянь Таньбо та Чжу Інтай» Хе Чжанхао та Чень Гана та транскрипцією для скрипки і струнного квартету, створеною Чень Ганом, з позицій варіативності втілення музичних образів відповідно до семантичних амплуа різних інструментів та законів різних інструментальних жанрів. Прослідковано образно-семантичні та жанрові трансформації початкового музичного матеріалу, зміни у підході до трактування фактурного розвитку в оригінальній симфонічній та камерній версіях твору.

Встановлено, що зміни у фактурному оформленні матеріалу ведуть за собою й трансформації образного змісту та жанрових рис. Зокрема, в ліричних розділах концерту (вступі, побічній партії і коді) монологічність висловлювання, колористика тембрів та пасторальний образний модус оригінальної версії трансформуються в діалогічність, графічність ліній та лірико-психологічний змістовий модус в транскрипції для камерного ансамблю, а в головній партії епічна піднесеність оркестрового оригіналу поступається танцювально-скерцозному образному плану в камерній транскрипції.

Зіставлення *solo* і *tutti* як головний чинник фактурного розвитку та рушій музичної драматургії в симфонічній партитурі Концерту частково поступається місцем фактурному *crescendo* та принципу фактурного контрасту між великими розділами форми у камерній версії (зіставлення прозорої, свідомо спрощеної квартетної фактури експозиції та ущільненої музичної тканини в розробці та репризі-коді).

Показано, що в оригіналі для скрипки й симфонічного оркестру домінують риси концертності та закономірності симфонічного мислення, а транскрипція для скрипки і струнного квартету набуває типових ознак камерного жанру, серед яких деталізація музичного матеріалу, економія засобів виразності, рівноправність голосів, поглиблення психологічного початку.

Таким чином, версія Чень Гана для камерного ансамблю є не просто аранжуванням симфонічної партитури для камерного складу, а й цілком самостійною в художньому плані інтерпретацією початкового композиторського задуму.

Ключові слова: концерт, струнний квартет, транскрипція, китайська інструментальна музика, образно-семантична трансформація, концертність, камерний жанр, «Лянь Таньбо та Чжу Інтай».

Li Qi. «Lian Shanbo and Zhu Yintai» («The Butterfly Lovers») Violin Concerto by He Zhanghao and Chen Gang in author's transcriptions: imagery-semantic and genre transformations

The article examines for the first time the differences between the original musical text of the Concerto for Violin and Orchestra "Liang Tanbo and Zhu Yingtai" by He Zhanghao and Chen Gan and the transcription for violin and string quartet created by Chen Gan, from the standpoint of the variability of the embodiment of musical images in accordance with the semantic roles of different instruments and the laws of different instrumental genres. The figurative semantic and genre transformations of the original musical material are traced, as well as changes in the approach to the interpretation of textural development in the original symphonic and chamber versions of the work.

It is established that changes in the textural design of the material also lead to transformations of the figurative content and genre features. In particular, in the lyrical sections of the concerto (introduction, side part or coda), the monologic nature of the statement, the coloristics of the timbres and the pastoral figurative mode of the original version are transformed into dialogicity, graphic lines and a lyrical-psychological content mode in the transcription for the chamber ensemble, and in the main part the epic sublimity of the orchestral original gives way to a dance-scherzo figurative plan in the chamber transcription.

The juxtaposition of *solo* and *tutti* as the main factor of textural development and the driving force of musical drama in the symphonic score of the Concerto partially gives way to a textural *crescendo* and the principle of textural contrast between the large sections of the form in the chamber version (the juxtaposition of a transparent, deliberately simplified quartet texture of the exposition and a condensed musical fabric in the development and coda).

It is shown that if the original for violin and symphony orchestra is dominated by features of concertity and regularity of symphonic thinking, then the transcription for violin and string quartet acquires typical features of the chamber genre, including detailing of musical material, economy of means of expression, equality of voices, deepening of the psychological principle.

Thus, Chen Han's version for chamber ensemble is not just an arrangement of a symphonic score for chamber ensemble, but also a completely independent artistic interpretation of the original composer's idea.

Key words: concert, string quartet, transcription, Chinese instrumental music, figurative-semantic transformation, concertity, chamber genre, "Liang Tanbo and Zhu Yingtai".

Вступ. Музична культура Китаю у XX ст. розвивалась під знаком синтезу національних музичних традицій і досвіду європейської академічної музики.

В контексті цих процесів композиторами створюються численні опуси, що є адаптацією жанрово-стильових особливостей традиційної китайської музики на ґрунті

європейських академічних жанрів, а також – розробкою в новому контексті знакових для китайської культури образів і сюжетів. Цей процес був пов'язаний як із залученням типових для європейської традиції інструментів та їх поєднань, так і з активною роботою китайських митців в жанрі транскрипції. З'являється велика кількість творів, що є перекладеннями одного й того ж музичного матеріалу для різних інструментальних складів, що часто супроводжується доволі помітними трансформаціями вихідного композиторського задуму. Такі перевтілення нерідко охоплюють не лише інструментальний склад, але й фактурний виклад, віртуозно-технічні прийоми, образно-семантичний план твору. В певних випадках суттєвої трансформації зазнає й композиційна структура твору, змінюється його жанрова приналежність.

Прикладом адаптації одного й того ж програмного задуму і музичного матеріалу відповідно до можливостей різних інструментів є Скрипковий концерт «Лянь Шанбо і Чжу Інтай» Чень Гана (народився в 1935) і Хе Чжанхао (народився в 1933 році). Цей твір є зразком специфічного втілення програмного симфонізму в китайській академічній музиці та відображає сюжетні перипетії однієї з найзнаковіших для китайської культури легенд про кохання юнака й дівчини, які не змогли бути разом через соціальну нерівність та упередження. Розв'язка історії трагічна, оскільки герої, не витримавши розлуки, вмирають від горя, а їхні душі відлітають разом у вигляді метеликів, щоб більше ніколи не розлучатись.

Після прем'єри Концерту, що пройшла з великим успіхом, одним з композиторів – Чень Ганом – було створено кілька транскрипцій: для скрипки і фортепіано, для фортепіано з оркестром та для скрипки й струнного квартету. Нові інструментальні версії певним чином відображають специфіку жанрів фортепіанного концерту та струнного квінтету, що має свій вплив на всі рівні організації музичної композиції.

Оригінал Концерту для скрипки з оркестром розглянуто в низці англomовних та україномовних досліджень. Більшість авторів, серед яких Лі Янь Лун [1], Шань Кен-Чен [2], Х. А. Перез [3], А. Вайс [4], Ін Чжан [5], М. М. Суціу та С. Драгулін [6], Міа Янчжин Чен [7] вивчають цей твір в контексті міжкультурної взаємодії та з позицій втілення рис китайської традиційної музики в межах жанру, що належить до європейської музичної культури, ретельно аналізують композиційну будову концерту, прояви в ньому сюжетної програмності, їх зв'язок з фабулою легенди та вплив на формотворення, а також торкаються питання адаптації прийомів гри на китайських народних інструментах в партіях соліста та оркестру.

Єдиним дослідженням, де розглядається транскрипція Скрипкового концерту «Лянь Таньбо та Чжу Інтай» для іншого інструмента, є дисертація Мін-Цзу Чао [8]. Автор детально описує особливості інтерпретації твору на контрабасі: способи звуковидобування, аплікатуру, штрихи та інші технічні прийоми.

Отже, попри наявність певної кількості праць, присвячених оригінальній версії Концерту «Лянь Шаньбо та Чжу Інтай», подальші композиторські інтерпретації початкового художнього задуму в більшості випадків залишаються поза увагою науковців.

Метою статті є розкриття фактурних, образно-семантичних та жанрових трансформацій оригінальної версії Скрипкового концерту «Лянь Шаньбо та Чжу Інтай» Чень Гана і Хе Жанхао в транскрипціях Чень Гана.

Перший досвід розгляду цього твору та його авторських транскрипцій в контексті варіативності втілення музичних образів відповідно до семантичних амплуа різних інструментів та законів різних інструментальних жанрів обумовлює актуальність та наукову новизну дослідження.

Матеріали та методи. В пропонованій статті використано методи жанрового, стильового, композиційно-драматургічного та семантичного аналізу. Основну роль відіграє компаративний метод, що дозволяє виявити особливості втілення початкових музичних образів в різних інструментальних версіях. Матеріалом дослідження є партитура Концерту для скрипки з оркестром «Лянь Таньбо та Чжу Інтай» Чень Гана і Хе Чжанхао і нотний текст транскрипції твору для скрипки і струнного квартету, створеної Чень Ганом.

Результати. В межах пропонованої статті, зважаючи на її обмежений обсяг, зупинимось на відмінностях між оригінальною версією Концерту для скрипки з оркестром та авторською транскрипцією для скрипки та струнного квартету. Уточнимо, що симфонічна партитура твору була скомпонована в більшій мірі за участі Хе Чжанхао, тоді як подальші транскрипції, зокрема, й камерно-ансамблева версія, належать Чень Гану.

Зважаючи на те, що це питання вже є достатньо висвітленим іншими дослідниками, лише коротко зупинимось на характеристиці композиційних та стильових особливостей початкової скрипкової версії Концерту «Лянь Таньбо та Чжу Інтай».

В композиційній структурі твору поєднуються як національні так і європейські принципи мислення. Композитори, вочевидь, спирались на романтичну жанрову модель концерту симфонізованого типу з усією низкою європейських прийомів роботи з тематизмом, серед яких фактурне та темброве варіювання, мотивна розробка, секвентний та тональний розвиток, діалогічна взаємодія соліста і оркестру. Оригінальність трактування жанрової моделі романтичного одночастинного концерту проявляється в тому, що сонатна логіка формоутворення поєднується не лише з драматургією поемного типу, але й з побудовою форми за контрастно-складеним принципом. Таким чином, виникає одночастинна композиція, що тяжіє не лише до поемного, але й до картинного типу. Вступ та кода в Концерті, засновані на темі з китайської опери *юе*, що її дослідники позначають як «тему кохання», виконують функцію обрамлення. Експозиція твору має багатотемну будову без надто яскравих образних контрастів, що відсилає радше до китайської інструментальної сюїти, що

супроводжувала придворні та святкові ритуали, ніж до європейських сонатних композицій з яскравим протиставленням тем головної та побічної партій. Розробка інтонаційно частково пов'язана зі вступом, замість «нормативної» репризи продовжується розвиток нового матеріалу, спорідненого з попереднім, а функцію репризи фактично виконує кода, заснована на початковій «темі кохання».

На рівні звуковисотної організації композитори поєднують традиційну китайську ладову систему, що заснована на пентатонних звукорядах, та європейську тональну систему з функціональною гармонією. При цьому у своєму трактуванні тональності та гармонічного плану китайські митці орієнтувалися на імпресіоністичну гармонію з її колористичністю та елементами модальності. Це видається цілком логічним, оскільки цей гармонічний стиль дійсно відповідає завданню втілити китайські національні мотиви в європейському академічному жанрі. Вплив західноєвропейських романтиків та імпресіоністів відчувається й в оркестровці, яка також відрізняється барвистістю та розмаїттям тембрів.

Про імпресіоністичну естетику нагадують і численні соло дерев'яних духових, чиї тембри часто пов'язуються з музичною архаїкою. Водночас вони викликають асоціацію і зі звучанням традиційних китайських інструментів.

Під час створення оркестрової партитури Концерту та його камерної транскрипції Чень Ган і Хе Чжанхао і, згодом, Чень Ган застосували дещо різні підходи до трактування інструментального складу, тембрової палітри та фактурного викладу багатоголосся, що формує доволі відмінні один від одного звукові образи твору та впливає на його семантичне наповнення.

Розглянемо відмінності між двома інструментальними версіями Концерту відповідно до різних частин його форми.

Вступ є одним з найважливіших для драматургії твору розділів. В ньому експонується умовне «місце дії» (в основному завдяки колористичним засобам оркестру) та головна тема, що концентрує в собі основну ідею Концерту – «тема кохання», що походить з традиційної пекінської опери, також заснованої на сюжеті легенди про Лянь Шаньбо та Чжу Інтай.

У версії для скрипки з оркестром вступ відкривається імпровізаційним соло флейти на тлі флажолетів струнних, окремих тонів в партії арфи та тремоло литавр. Цей тематичний елемент має перш за все звукообразжальне значення, підсилюючи пейзажно-пасторальну грань музичного образу. В ансамблевій транскрипції цей елемент вступу вилучений. Можемо припустити, що композитор мав сумніви щодо адекватності втілення пасторальної семантики, яку транслює флейтовий тембр, у скрипковому викладенні. Також, можливо, він прагнув таким чином підсилити драматургічний ефект від каденції соліста, якою завершується вступ в обох інструментальних версіях. Тому в транскрипції для скрипки і струнного квартету вступ починається одразу з матеріалу, що в оркестровій пар-

титурі є другим елементом вступу – з пентатонічної теми, що викладена у вигляді діалогу альту і другої скрипки, до якого пізніше доєднується перша скрипка. В оркестровій версії цей матеріал частково містився в партії дерев'яних духових, що також підсилювало пейзажно-пасторальне наповнення образу. Водночас використання в камерній версії тембрів струнних інструментів підсвічує не стільки пасторальний, скільки ліричний семантичний план.

«Тема кохання» (ц.1), умовно, третій елемент вступу, в оригіналі експонується солістом у супроводі прозорих акордів арфи, також окремі мелодичні звороти теми, що вступають у діалог з партією соліста доручені дерев'яним духовим (кларнетам і гобоям). В камерно-ансамблевій версії контрапункти духових передані другій скрипці і альту. Також у варіанті для скрипки і струнного квартету в партії другої скрипки з'являється контрапункт до теми соліста, якого не було в оригіналі. Інший контрапункт, який в оркестровій партитурі було доручено арфі, в камерній версії переходить до партії віолончелі, насичений тембр якої сприяє його переходу з «фону» у «рельєф».

Таким чином, завдяки спорідненості тембрів інструментів, появі додаткових контрапунктів до мелодичної лінії соліста в камерній версії підсилюється діалогічний початок, фактура поліфонізується, оскільки тематичні репліки, що в оркестровій партитурі сприймалися як фонові колористичні елементи, в квартетному викладі починають функціонувати як рівноправні голоси.

Отже, у вступі в оригіналі композитори роблять акцент перш за все на барвисто-живописній стороні оркестровки, водночас прагнучи максимальної прозорості музичної тканини. Також в першому проведенні «теми кохання» має місце яскраве темброве протиставлення партій соліста і оркестру: фігура «головної героїні», яку уособлює тембр скрипки, рельєфно висвітлюється на фоні навколишньої природи.

Натомість в ансамблевій версії цей ефект в значній мірі нівелюється, виникає асоціація з «кількома оповідачами» або кількома героями. Тобто в транскрипції для скрипки і струнного квартету починають діяти не лише закони концертного жанру, але й камерного з його принципом ансамблю солістів. У цьому розділі, таким чином, в камерній транскрипції загальний фокус змістився зі звукообразжальності до більш детальної розробки ліричного тематизму; від живописності до графічності; від зовнішньої картинності до поглиблення психологічного початку завдяки діалогу інструментальних голосів.

У першому розділі головної партії (Allegro con brio, ц. 2) викладення багатоголосся в камерній версії відрізняється більшою легкістю, що обумовлено не лише зміною виконавського складу, але й цілою низкою прийомів: *pizzicato* у супроводі до теми, якого не було в партії струнних в оригіналі, збільшення кількості пауз, уникання сильних долей, які в оркестровій партитурі підкреслювались. Прозорість та легкість фактури досягається й завдяки загальному підвищенню темпуритету. Оркестрова партія контрабасу в камерній транскрипції

виконується віолончеллю, відповідно, фігурації, доручені в оркестрі віолончелі, виконуються альтом *pizzicato*, а мелодичний контрапункт, виконуваний в оригіналі альтом і кларнетом, переходить до другої скрипки.

Таке розрідження та полегшення фактури, неминуче в умовах пристосування матеріалу до камерного складу й посилене завдяки переліченим прийомам, частково змінює й семантичний план теми. Як в оригіналі, так і в камерній транскрипції вона має жвавий та енергійний характер. Але в початковій версії доволі масивна, насичена дублюваннями оркестрова фактура надає їй епічного розмаху, тоді як в камерній транскрипції, завдяки полегшеному фактурному викладу на перший план виходить скерцозно-ігровий образний нахил, в дещо завуальованому вигляді присутній в оригіналі.

У середньому розділі головної партії (ц. 3) в камерній транскрипції зберігається тенденція до полегшення фактури. Партія струнних загалом не зазнає суттєвих змін порівняно з оригіналом. Також в ансамблевій версії вилучені деякі контрапункти, що в оркестровій партитурі виконувались дерев'яними духовими, хоча в попередньому розділі Чень Ган зберігав аналогічний матеріал, віддаючи його першій і другій скрипці квартету.

Значне спрощення фактури в ансамблевій транскрипції спостерігається й у варійованому другому проведенні першої теми середнього розділу головної партії (тт. 105–116). В оркестровій партитурі цей матеріал виконується *tutti* без участі соліста. Звертають на себе увагу мелодичні контрапункти, що представляють собою танцювальні ритмоформули, викладені в партіях віолончелі, кларнета і труб. В ансамблевій версії цей матеріал повністю відсутній, хоча ресурси наявних інструментів дозволяли його зберегти.

Це наводить на думку про те, що Чень Ган, створюючи камерну транскрипцію Концерту, переосмислює загальну концепцію фактурного викладу матеріалу, поліфонізуючи, з одного боку, фактуру вступу, що підкреслює лірико-епічний початок, а з іншого – спрощуючи до повністю гомофонно-гармонічного складу багатоголосся у головній партії, нівелюючи картинно-епічний розмах оригіналу і підсилюючи танцювально-ігровий модус.

Викладення другої теми середнього розділу (третій елемент ГП, ц. 4) головної партії суттєво не відрізняється від оригіналу (якщо розглядати партії струнних в обох версіях). Однак відмінність між оркестровим та ансамблевим варіантами тут полягає в тому, що в оркестровій партитурі виникає контраст між потужним *tutti* у викладі попередньої теми та камерною фактурою третього елемента головної партії. В ансамблевому варіанті цей контраст практично відсутній.

Викладення другого проведення третього елемента головної партії є однаково прозорим і легким як в оркестровій, так і в ансамблевій версіях.

Натомість у ц. 6 в оригіналі наявне тутітне проведення цієї теми, що вказує на послідовне використання концертного принципу протиставлення *solo* і *tutti* та притаманного симфонічній музиці принципу диференціації груп. Ефект багатоголосності фактури

посилюється завдяки *divisi* струнних та дерев'яних духових.

В ансамблевій транскрипції цей розділ має вигляд соло першої скрипки квартету, підтримуваного формулами акомпанементу в інших струнних і репліками соліста, а також – мелодичними контрапунктами в партії альту, що в оригіналі були доручені дерев'яним духовим.

Таким чином, в цьому розділі Чень Ган повертається до поліфонізованого типу фактури, створюючи, своєрідне фактурне *crescendo* від першого до третього елемента головної партії. Нарощування фактури відповідає кожній із фаз розвитку матеріалу цього розділу.

Реприза першої теми головної партії як в оригіналі так і в ансамблевій транскрипції відрізняється щільним поліфонізованим викладом. Таким чином, якщо в оркестровій партитурі зберігається принцип контрасту між *solo* і *tutti*, то в ансамблевій транскрипції під час розвитку тематизму головної партії відбувається своєрідна «модуляція» від принципу домінування соліста до «ансамблю солістів».

У побічній партії в обох версіях зберігається принцип поступового ускладнення фактури, коли ліричний монолог соліста «обростає» контрапунктами та репліками-відлуннями, перетворюючись на своєрідний полілог. Оркестр в цьому розділі трактовано як ансамбль солістів, і ця логіка природно переноситься й у камерну версію.

Розробка як в оригіналі, так і в «квартетній» транскрипції Концерту вносить доволі яскравий фактурний контраст. В оркестровій партитурі тут в повній мірі розкривається виразовий потенціал групи мідних духових, оскільки вони починають виконувати не лише функцію супроводу, але й тематичну. Також у розробці вперше в Концерті з'являються типові для цих інструментів фанфарні формули, що підсилюють тутітний оркестровий виклад. В цьому розділі в оркестровій версії значно посилюється протиставлення партій соліста і оркестру: репліки соліста, часто взагалі без супроводу, або підтримувані прозорими педалями, чергуються з потужними *tutti*.

В ансамблевій транскрипції фактурний виклад розробки відчутно контрастує з прозорим викладенням матеріалу експозиції. Квартетна музична тканина помітно ущільнюється, партії всіх струнних насичуються подвійними нотами та акордами, що захоплюють великий регістровий діапазон. Фактурний об'єм також нарощується завдяки октавним дублюванням мелодичних ліній.

В ансамблевій версії порівняно з експозицією значно помітнішим стає контраст між *solo* і *tutti*, завдяки вже згаданому ущільненню квартетної фактури.

Таким чином, експозиційний та розробковий розділи в камерній версії Концерту протиставляються за принципом трактування багатоголосся.

У ц. 14 – одному з кульмінаційних епізодів розробки – спостерігаємо цікавий ефект, пов'язаний з імітацією оркестрових прийомів інструментального викладу в умовах камерного ансамблю. Тремоло, в ори-

гіналі доручене литаврам, виконує друга скрипка. При цьому для збільшення сили звучання використовуються подвійні ноти.

Доволі помітних змін інструментальний виклад зазнає в ансамблевій транскрипції у ліричному епізоді розробки, який, згідно з програмою Концерту, зображає останню зустріч Лянь Шаньбо і Чжу Інтай за їх земного життя. Ліричний дует соліста та віолончелі в оркестровій версії супроводжується фігураціями арфи, прозорими педалями струнних *divisi* та мелодичними контрапунктами флейти в високому регістрі. Це надає музичній тканині «повітряної» легкості, а музичному образу – відтінку світлого суму. В камерній версії композитор не передає фігурації арфи жодному з учасників квартету, залишаючи як гармонічний супровід лише синкоповані акорди в партії скрипок, що були наявні й в оригіналі, а мелодичні контрапункти флейти передає альту в низькому регістрі. Таким чином, загальний колорит епізоду стає більш тьмяним та похмурим. Також використання більш теплих та експресивних тембрів струнних замість холодних та прозорих тембрів флейти та арфи підсилює лірико-психологічний зміст епізоду та підкреслює трагічний початок.

В репризі-коді на матеріалі вступу («теми кохання») композитор в камерній версії зберігає таку ж саму фактурну насиченість як у розробці, передаючи переважну більшість фігур супроводу та контрапунктичного матеріалу, дорученого в оригіналі дерев'яним та мідним духовим, в різні партії квартету.

Як це вже було у вступі, загальний образний план коду «модулює» від пасторальної пейзажності до лірико-епічного та лірико-психологічного образних нахилів, завдяки домінуванню експресивної кантিলени струнних.

Висновки. Компаративний аналіз оригінальної партитури Скрипкового концерту «Лянь Таньбо а Чжу Інтай» Чень Гана і Хе Чжанхао та його транскрипції для скрипки і струнного квартету, здійсненої Чень Ганом, показав, що ця транскрипція є не просто аранжуванням симфонічного твору для камерного виконавського складу, але новою інтерпретацією початкового композиторського задуму, свідченням варіативності та гнучкості його інструментального втілення. Навіть попри збереження матеріалу та композиційної структури Концерту майже без змін, в камерному викладі твір зазнає образно-семантичних та жанрових трансформацій завдяки іншому підходу до фактурного оформлення тематизму.

Образно-семантичні зміни найбільше зачіпають вступ і коду та головну партію. В оригінальній версії Концерту для скрипки з оркестром асоціативно-образ-

ний план вступу пов'язаний перш за все із живописністю та картинністю, що виражається в колористичному трактуванні оркестрових тембрів, а також – в елементах звуконаслідування. Також тут зроблено на акцент на монологічний тип висловлювання завдяки яскравому тембровому протиставленню партій соліста і оркестру. У версії для скрипки і струнного квартету монолог трансформується в полілог завдяки тембровій однорідності інструментів і трактуванню партій як рівноправних голосів, колористика уступає місце деталізованій графіці мелодичних ліній, підсилюється не стільки лірико-епічна, скільки лірико-психологічна грань образу.

Семантичний план головної партії в початковій оркестровій версії Концерту пов'язаний з енергією руху, масштабністю висловлювання, живописно-картинним трактуванням музичного образу. Також завдяки чергуванню туттійних та сольних проведень тем драматургічний план головної партії являє собою протиставлення епічної піднесеності та скерцозності.

В транскрипції для камерного ансамблю завдяки максимальному полегшенню та спрощенню фактури в головній партії превалує танцювально-скерцозний образний модус.

Окрім семантичних трансформацій початкового матеріалу слід вказати на різні принципи фактурного розвитку в початковій версії Концерту та транскрипції для камерного ансамблю. В оригінальній партитурі основну роль відіграє зіставлення *solo* і *tutti*, тоді як в камерній версії – принцип фактурного *crescendo* та фактурного контрасту на рівні розділів форми, зокрема, між прозорим, свідомо полегшеним викладом в експозиції та ущільненою музичною тканиною в розробці.

Названі вище різні принципи оформлення музичної тканини та семантичні зміни ведуть до жанрової трансформації оригіналу: якщо оркестрова партитура демонструє перш за все риси концертності, а також закономірності симфонічного мислення, то в транскрипції для скрипки і струнного квартету концертний тип мислення частково відходить на другий план, поступаючись місцем ознакам камерного жанру: деталізації музичного матеріалу, економії засобів виразності, рівноправності голосів, поглибленню психологічного початку. Таким чином, авторська транскрипція Концерту «Лянь Шаньбо та Чжу Інтай» є цілком самостійним в художньому плані втіленням початкового композиторського задуму.

Перспективу подальшого дослідження становить вивчення інших зразків китайської інструментальної музики в контексті розвитку жанру транскрипції та варіативності втілення знакових для національної культури музичних образів.

Література:

1. Лі Янь Лун. Перетворення китайських національних та європейських тенденцій у Концерті для скрипки з оркестром «Butterfly Lovers» Чень Гана та Цанг Хао. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчі студії*. 2015. Вип. 35. С. 209–221.
2. Shan-Ken Chien. The Butterfly Lovers' Violin Concerto by Zhanhao He and Gang Chen. Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Kansas. Lawrence, 2014. 36 p.

3. Perez, Herson A. Scholarly Program Notes of He Zhanhao's (何占豪) and Chen Gang's (陈钢) Butterfly Lovers Violin Concerto, Johann Sebastian Bach's Chaconne for Solo Violin and Ludwig van Beethoven's Violin Sonata op. 12 no. 1. Research Paper for the degree of Master of Music. Southern Illinois University. Carbondale, 2017. 24 p.
4. Wise, A. A. The Rise Of The Chinese Concerto: A Look Into The Developments Of Chinese Traditional Instrument Concerti With Western Orchestra. Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of South Carolina. Columbia, 2018. 120 p.
5. Ying Zhang. The Butterfly Lovers' Violin Concerto (1959). Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Nevada. Las Vegas, 2021. 51 p.
6. Suci M.-M., Drăgulin S. D. Exploring Chinese Cultural Identity in the Liang Zhu Violin Concerto: an Intercultural Perspective on the Adaptation of Traditional Elements in Western Classical Music Language. *STUDIA UBB MUSICA, LXVIII*. 2023. Special Issue 2. P. 343–360. DOI: <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2023.spiss2.22>
7. Chen, Yangying Mia. Distinctive Perspectives On Chinese Themes: An Exploration And Comparison On The Avshalomov Violin Concerto And The Butterfly Lovers' Violin Concerto. Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Arizona. Tucson, 2024. 64 p.
8. Chao, Min-Tzu. Interpretation and expressive imagery of the Buterfly Lovers violin concerto on double bass: transcribed by Yung-Chiao Wei. Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College. Baton Rouge, 2011. 138 p.

References:

1. Li Yan Lun (2015). Peretvorenniya kytayskykh natsionalnykh ta yevropeyskykh tendentsiy u Kontserti dlya skrypky z orkestrom «Butterfly Lovers» Chen Hana ta Tsanh Khao [Transformation of Chinese national and European tendencies in the Concert for Violin and Orchestra "Butterfly Lovers" by Chen Han and Tsang Khao]. *Naukovi zbirkyy Lvivskoyi natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi imeni M. V. Lysenka. Muzykoznavchi studiyi*. [Scientific Collections of the Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko. Musicological studios], Vyp. 35. pp. 209–221 [In Ukrainian].
2. Shan-Ken Chien (2014). The Butterfly Lovers' Violin Concerto by Zhanhao He and Gang Chen. Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Kansas. Lawrence [In English].
3. Perez, Herson A. (2017). Scholarly Program Notes of He Zhanhao's (何占豪) and Chen Gang's (陈钢) Butterfly Lovers Violin Concerto, Johann Sebastian Bach's Chaconne for Solo Violin and Ludwig van Beethoven's Violin Sonata op. 12 no. 1. Research Paper for the degree of Master of Music. Southern Illinois University. Carbondale [In English].
4. Wise, A. A. (2018). The Rise Of The Chinese Concerto: A Look Into The Developments Of Chinese Traditional Instrument Concerti With Western Orchestra. Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of South Carolina. Columbia [In English].
5. Ying Zhang (2021). The Butterfly Lovers' Violin Concerto (1959). Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Nevada. Las Vegas [In English].
6. Suci M.-M., Drăgulin S. D. (2023). Exploring Chinese Cultural Identity in the Liang Zhu Violin Concerto: an Intercultural Perspective on the Adaptation of Traditional Elements in Western Classical Music Language. *STUDIA UBB MUSICA, LXVIII*. Special Issue 2. pp. 343–360. DOI: <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2023.spiss2.22> [In English].
7. Chen, Yangying Mia (2024). Distinctive Perspectives On Chinese Themes: An Exploration And Comparison On The Avshalomov Violin Concerto And The Butterfly Lovers' Violin Concerto. Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Arizona. Tucson [In English].
8. Chao, Min-Tzu (2011). Interpretation and expressive imagery of the Buterfly Lovers violin concerto on double bass: transcribed by Yung-Chiao Wei. Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College. Baton Rouge [In English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 18.09.2025
 Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 15.10.2025
 Дата публікації: 28.11.2025