

Чжан Юньшо

## Програмна мініатюра китайських композиторів першої половини ХХ століття в контексті проблеми втілення національного звукообразу фортепіано

УДК 781.5: 780. 616. 432] (510) «190/195»  
DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-3.26>

Чжан Юньшо  
здобувач третього (освітньо-наукового)  
рівня вищої освіти  
Харківська державна академія культури  
ORCID: 0000-0003-1817-1396

Стаття надійшла в редакцію: 05.07.2025

Стаття прийнята: 09.08.2025

Опубліковано: 14.10.2025

*У статті розглянуто програмну мініатюру китайських композиторів першої половини ХХ століття в контексті проблеми втілення національного звукообразу фортепіано. Наголошено, що зі значних композиторських постатей – творців модерної китайської музичної традиції означеного періоду – вирізняються Чжао Юаньжень, Хе Лутін, Цзян Вен'є, Цюй Вей, Сан Тонг та інші. Метою статті є музикознавчий аналіз програмних мініатюр Чжао Юаньжєня, Хе Лутіна, Сан Тонга в контексті ідентичності відображення національного звукообразу фортепіано. Для здійснення музикознавчого аналізу програмної мініатюри китайських композиторів першої половини ХХ століття нами було застосовано коло аналітичних методів (інтонаційний, герменевтичний, компаративний, історико-стильовий, онто-сонологічний), які дозволили виявити специфіку відображення національного звукообразу фортепіано на рівні індивідуальної стилістики означених композиторів, а також узагальнити спільні риси їхнього музичного мислення.*

*Здійснено музикознавчий аналіз програмних мініатюр Чжао Юаньжєня «Вишуканий Ба Бан та хвилі Сян Цзяна» та «Марш миру», Хе Лутіна «Пастуша сопілка», Сан Тонга «У далекому місці». Доведено, що у п'єсі «Вишуканий Ба Бан та хвилі Сян Цзяна» Чжао Юаньжєнь упроваджує ідею європеїзації китайського фортепіано й застосовує плуначення національного звукообразу фортепіано як співучого, танцювального й концертного інструмента. У музичному тексті п'єси «Марш миру» Чжао Юаньжєня спостерігається трактування національного звукообразу фортепіано як танцювального та лірико-фантастичного. У творі Хе Лутіна «Пастуша сопілка» утілено інтерпретацію національного звукообразу фортепіано в конфігураціях ліричного та танцювально-віртуозного звучання. Національний звукообраз фортепіано твору «У далекому місці» Сан Тонга пов'язаний з відображенням авангардної (за Н. Рябухою) та драматичної звукоосфери.*

*Окреслено перспективи подальших наукових досліджень щодо вивчення проблеми втілення національного звукообразу фортепіано, які потребують аналітичних студій щодо програмних мініатюр китайських композиторів другої половини ХХ століття.*

**Ключові слова:** національний звукообраз фортепіано, модернізм, пентатоніка, програмна фортепіанна мініатюра, інтерпретація, китайські композитори першої половини ХХ століття, індивідуальна стилістика.

**Постановка проблеми.** Проблемне поле сучасного мистецтвознавства виразно орієнтоване на осмислення історико-теоретичних проблем музичної синології. Становлять інтерес сторінки фортепіанної творчості китайських композиторів першої половини ХХ ст., які відбивають безперервність творчого процесу в контексті становлення китайського національного звукообразу фортепіано, її жанрової системи та звуковідтворювальних і жанрово-стильових семантичних ресурсів мистецтва модерну.

Зі значних композиторських постатей – творців модерної китайської музичної традиції означеного періоду – вирізняються Чжао Юаньжень, Хе Лутін, Цзян Вен'є, Цюй Вей, Сан Тонг та інші. Чжао Юаньжень (1892–1982 рр.) є адептом композиторської школи нової музики – модернізму, у якій поєдналися традиції китайського та європейського музичного мислення, здійснювалось поєднання китайської мелодики та європейської гармонії. Він вважається одним із засновників національного музичного стилю (Yuen Ren Chao). Хе Лутін (1903–1999 рр.) у своїй творчості поєднав риси національної китайської музики з європейськими музичними формами (Музика Китаю). Сан

Тонг (1923–2011 рр.) у власній творчості поєднував європейську гармонію та пентатоніку, інтегрував народні мотиви із сучасною стилістикою, широко застосовував поліфонічні прийоми й техніки, був прихильником модернізму (Хань, 2018).

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю висвітлення аналітичних спостережень щодо програмних фортепіанних мініатюр китайських композиторів першої половини ХХ ст. в контексті проблеми відображення національного звукообразу фортепіано.

**Аналіз актуальних досліджень.** Джерельну базу статті визначили дослідження, присвячені проблемі звукообразу інструмента (Кучма, 2018; Мартинова, 2018; Рябуха, 2017), національного звукообразу фортепіано (Лю, 2017), історії фортепіанної творчості китайських композиторів (Ю, 2023; Ян, 2017; Янь, 2018). **Натомість дослідниками** програмна мініатюра китайських композиторів першої половини ХХ ст. в контексті проблеми відображення національного звукообразу фортепіано **не розглядалась.**

**Мета статті.** Метою статті є музикознавчий аналіз програмної мініатюри китайських композиторів першої половини ХХ ст. Чжао Юаньжєня,

Хе Лутіна, Сан Тонга в контексті проблеми ідентичності відображення національного звукообразу фортепіано.

**Методологія дослідження.** Для здійснення музикознавчого аналізу програмної мініатюри китайських композиторів першої половини ХХ ст. нами було застосовано низку аналітичних методів (інтонаційний, герменевтичний, компаративний, історико-стильовий, онто-сонологічний), які дозволили виявити специфіку відображення національного звукообразу фортепіано на рівні індивідуальної стилістики означених композиторів, а також узагальнити спільні риси їхнього музичного мислення.

**Результати та їх обговорення.** Міждисциплінарна наукова проблема національного звукообразу фортепіано все більше привертає увагу сучасних науковців. Поняття національного звукообразу фортепіано розглядається вченими як складноутворюване, у якому взаємодіють декілька смислових конструктів: звукообразу, образу інструмента, інструментального національного інтонування.

Під час розгляду поняття *звукообразу* необхідно сприймати його як музично-естетичну категорію, виявляти його смисл через зіставлення з категорією художнього образу та визначити його специфіку на рівні композиторського мислення та виконавської практики. У понятті звукообразу (звукового образу), що поширилось в історико-теоретичному, виконавському музикознавстві, музичній психології, починаючи із другої половини ХХ ст., поступово почали виявлятися ознаки синтетичної категорії для визначення звукового матеріалу (матерії) твору, його художньо-образного змісту, інтонаційного процесу, а також семантичних обривів виконавсько-інтерпретаційної реалізації задуму твору.

Найбільш поширеним смисловим контекстом поняття звукообразу вважається *інтонаційний*, оскільки саме через нього виявляються характер (емоційна якість) звучання; комплекс інтонаційних утворень, що впливає на характер тематичного матеріалу; інтонаційна драматургія, що забезпечує у творі лінійний потік музичного формотворення. Інтонаційний контекст звукообразу досліджувався В. Москаленком (2013), Ю. Чеканом (2009) та іншими.

Наступним смисловим контекстом означеного поняття виступає явище *звукової матерії* феномену музичного твору. Питання звукової матерії дотично до проблем своїх досліджень висвітлювали Н. Рябуха (2017), Л. Касьяненко (2019) та інші. Зокрема, Н. Рябуха, досліджуючи онто-сонологічну специфіку образного світу Дж. Кейджа, вважає, що звукову матерію утворює «складний комплекс взаємодії музичних тонів, шумів та при звуків, які об'єднуються в цілісний акустичний об'єкт» (Рябуха, 2017, с. 24).

Контекст *художньо-образного змісту* музичного твору висвітлюється в дослідженнях О. Заверухи (2017), Ю. Янь (2023) та інших. Зокрема, О. Заверуха сприймає художній зміст як духовний образ твору на його ідейному й образному рівнях. Саме через музичні образи відкривається цілісність вираженого характеру, почуттів і душевних станів героя (Заверуха, 2017, с. 54). Натомість Ю. Янь художньо-образний зміст твору аналізує з посилом для сприйняття, розуміння та відтворення; основою якісного інтерпретаційного виконавського процесу (Ю, 2023, с. 88–89).

Нарешті, *інтерпретаційний* контекст поняття звукообразу виявляється через особистісне розуміння та тлумачення виконавцем художньо-образної сфери твору, опанування смислової ідеї на основі комплексу засобів виконавської виразності та розв'язання виконавських завдань, доцільних для її втілення. Проблеми виконавської інтерпретації фортепіанної музики висвітлювали Л. Бучок (2018), Ян Веньянь (2017) та інші. Зокрема, Ян Веньянь наголошує, що «необхідною основою смислового здійснення фортепіанної творчості є взаємодія двох форм музичного тексту – письмової та звучної усної, зі своєрідним обміном герменевтичними функціями, контекстами між ними, із трансляцією авторських прав від композитора виконавцю, що особливо яскраво проявляється тоді, коли композитор виступає успішним виконавцем власних творів» (Янь Веньянь, 2017, с. 8).

Отже, смислові контексти поняття звукообразу визначатимуть у нашій розвідці вектори вивчення програмної мініатюри китайських композиторів першої половини ХХ ст.

Як міждисциплінарна наукова категорія звукообраз дозволяє диференціювати й ідентифікувати унікальні композиційні та виконавські феномени різних національних культур, передусім з урахуванням цілісної форми вираження музичної думки як відображення емоційно-смислової логіки фортепіанного твору, інтонаційне втілення засобів виразності, продукування у слухачській уяві естетичного наповнення ідейно-образного змісту звукового простору. У такому контексті звукообраз виступає інтонованим виконавцем еквівалентом художнього образу. У ньому зберігаються його основні риси, як-от: цілісність і завершеність змістового та структурного оформлення, динамічна природа емоційно-образного та тематичного розгортання впродовж драматургічного та формотворчого процесу; естетична унікальність, народжена узагальненим характером змісту образу, відображенням духу епохи, її естетичних і стильових прераференцій. Саме стильовий рівень буття звукообразу впливає на фіксацію в музичній свідомості слухачів суб'єктивованих ознак композиторського мислення та виконавського інтерпретаційного самовираження. Наголосимо, що звукообраз

як феномен найбільш виразно виявляється у фортепіанному виконавстві, де саме звучання вже виступає результатом інтерпретаційного процесу, у якому зливаються воєдино звукове втілення, художній образ і його естетичне переживання.

Зазначимо, що в дослідженні А. Копленда, на основі розуміння тонального забарвлення музичного звучання як кольорового, на кшталт барв образотворчого мистецтва, осмислюється *звуковий образ інструмента* – багатовимірність звучання, що залежить від поєднання артикуляції, динаміки, тембральності тощо, які детермінують асоціативний ряд слухача. Уявлення звучання інструмента соло народжується в уяві як акустичне явище й розуміється автором як визначальна здатність композиторської та виконавської діяльності. Такі акустичні уявлення пов'язані не тільки з технічним розумінням інструмента, а й із широким естетико-семантичним підходом до звучання як балансу мелодії, гармонії, тембру, темпу, фактури тощо, які резонують, як цілісний звуковий образ, з почуттями виконавця. Отже, науковець створив концепцію *звукового образу інструмента* (Copland, 1952, р. 8), у якій поєднано психоакустичні ознаки звуку з елементами музичної мови та засобами виконавської виразності. Виконавське відчуття звукообразу інструмента конкретизується у специфічному «баченні» звучання виконавцем в уяві, відчутті ним його колориту, готовності транслювати його в реальному виконавському процесі.

Поняття *звукового образу фортепіано* є базовим у концепції звукового образу світу у фортепіанній культурі Н. Рябухи (Рябуха, 2017). Авторка досліджує проблему звукового образу інструмента як символічного відображення взаємодії людини та світобудови; розглядає фортепіано як артефакт культури в історико-стильових проєкціях звукового образу світу, як утілення звукового образу світу в музичній культурі кінця XVIII–XIX ст., трансформацію звукового образу світу в динаміці історико-культурних змін фортепіанного мистецтва (кінець XIX – перша половина XX ст.), концептуалізацію онто-сонологічного змісту звукового образу світу у фортепіанній культурі другої половини XX ст.

Для нашої розвідки є важливим, що науковець визначає і вводить до наукового обігу коло понять: *звукового образу інструмента* («артефакт культури, історично детермінований онто-сонологічними, символічними, семантико-семіотичними засадами звукового ідеалу, сформованого в контексті звуко-музичної самосвідомості суб'єктів культури», с. 14), *звукового образу фортепіано* («художньо-акустична палітра інструмента, що віддзеркалює звуковідчуття світу композитора й виконавця у взаємодії мовно-стильової, темброво-фонічної, артикуляційної, фактурно-композиційної, динамічної і темпово-ритмічної семантики звуковираження», с. 18), *звукоідеалу* («сукупне

уявлення про якість звучання (комплекс артикуляційно-інтонаційних, слухових, тембрових, ритмічних, ладово-гармонічних утворень)», с. 15).

У розмислах авторки становлять інтерес епохально-стильова проєкція звукового образу фортепіано, комплекс функціональних властивостей звуку як тону (обертонів, тембру, фонізму, сонорності) та періодизація історичних різновидів інструментального звукообразу (*класицистичного, романтичного, постромантичного, авангардного*) (Рябуха, 2017, с. 18), що дозволяє систематизувати результати вивчення програмної мініатюри китайських композиторів першої половини XX ст.

Зважаючи на щільний зв'язок феноменів звукообразу та художнього образу твору, зокрема, у їхній здатності передавати ідейно-емоційний зміст твору через звучання, необхідно також висвітлити контексти їх диференціації. Так, у музичній практиці ці явища ілюструють різні рівні художнього узагальнення: осмислення художнього образу на рівні композиторського задуму та виконавського тлумачення вимагає цілісного сприйняття твору у процесуальному драматургічному та композиційному відношенні, виконавського втілення інтонаційного становлення художньої ідеї, емпатійного переживання станів смислової трансформації образу. Натомість осмислення виконавцем звукообразу належною мірою спирається на саме звучання інструмента, що дозволяє, за здійснення аналітичних дій, уважати достатнім для визначення природи звукообразу навіть фрагмент твору чи семантично важливий інтонаційний елемент тканини.

За структурним значенням художній образ містить сюжетний, психологічний, історико-культурний шари в музичній формі твору, натомість звукообраз вимірюється інтонаціями, метроритмічними, тембровими, темповими, динамічними й іншими особливостями звучання. За критерієм семантико-драматургічного значення у творі художній образ є естетично наповненим; у ньому втілюються ідеї, характер героя чи персонажа, його емоційно-почуттєві градації та нюанси, проступає емоційне, символічне, асоціативне значення. Водночас звукообраз сприймається через характеристики звучання та характеру (тону) музичного мовлення. В інтерпретації художнього образу домінує осмислення його цілісності та драматургічної ролі тих структурних частин, з яких він складається, разом із формоутворювальним значенням кожного із засобів музичної виразності, які в системному поєднанні визначають характер образу та музичної мови. Основною категорією інтерпретаційного втілення образу є емоційний характер цього образу загалом. В інтерпретації звукообразу домінує сама виразність виконавського відтворення фраз, тем, епізодів тощо з погляду звукового потоку та його якісних характеристик. Основною категорією

інтерпретаційного втілення звукообразу стає характер інтонування (лірична, героїчна, заклична, ламентозна, інтонація питання тощо) та характеристика всіх структурних елементів фортепіанної фактури з погляду їх емоційно-мовного виголошення виконавцем.

Отже, у процесі аналізу програмної мініатюри китайських композиторів першої половини ХХ ст. ми будемо враховувати розуміння звукообразу як інтонаційно-звукового репрезентанта фортепіанного твору (або його фрагмента), звукового елементу структури художнього образу, спеціального емоційно-технічного засобу звукового (матеріалізованого) відтворення глибинних змістових рівнів і додаткове джерело зовнішньої виразності музики.

Вищевикладена апеляція до явищ звукообразу та художнього образу спонукає до розмислів щодо звукообразу в контекстах композиторського мислення, законів композиції та виконавського мистецтва як наступного рівня наукового абстрагування. Як зазначалося вище, звукообраз виступає елементом структури художнього образу, що в композиторській творчості виникає як своєрідний звуковий «профіль» майбутнього музичного образу та його характерності. Він конкретизований через музикознавчі поняття інтонаційного зерна, інтонаційної, світоглядної та стильової моделі твору тощо, отже, припускає різні вектори звукообразного маркування.

*Виконавська інтерпретація звукообразу фортепіано* виникає як результат індивідуально сформованого звучання образу, яке народжується у виконавському процесі на основі відображуваного нотного тексту. Означену позицію розвивають у своїх дослідженнях Н. Кучма (Кучма, 2018), Лю Фань (Лю, 2017), Н. Мартинова (Мартинова, 2018), Н. Рябуха (Рябуха, 2017) та інші. Через утілення осмисленого звукообразу виконавець здійснює емоційно-сміслову прочитання інтонацій (суму, жалоби, тривоги, трагедійності, ніжності, елегантності й іншого, з різноманітними відтінками) та будь-якого структурного фрагмента твору, засобами виконавської виразності (динаміка, артикуляція, темп, агогіка, фонізм та інше) досягає необхідного характеру звучання, у межах авторського задуму забезпечує виконавську свободу, урешті-решт, реалізує зв'язок між створюваним звукообразом і художнім образом.

Принагідно узагальнимо, що феномен звукообразу в авторському та виконавському аспектах диференціюються за метою (концентрація художнього смислу в музичній формі твору – утілення задуму й емоційно-образного світу твору через якість звучання), композиторською та виконавською стильовою індивідуалізацією (авторський комплекс засобів музичної виразності – індивідуальний комплекс засобів виконавської виразності інтерпретатора), засадничими основами творчої

інтенції (ідейний зміст твору й художній образ – емоційний інтелект і текст), результатами діяльності (еталонність у продукуванні художньої ідеї – свобода у продукуванні характеру звучання), що необхідно враховувати у процесі дослідження програмної мініатюри китайських композиторів першої половини ХХ ст.

Явище звукообразу фортепіано збагачене маркером *національного*, яке свідчить про найвищий рівень музичного мислення. Проблему національного й інтернаціонального в системі світового художнього процесу дослідив І. Ляшенко (Ляшенко, 1991). Явище національної виконавської традиції пов'язують зі змістом сукупності естетичних, стильових, інтонаційних і технічних ознак, які супроводжують її функціонування в соціокультурному просторі інтерпретаційного мистецтва. Зміст національної виконавської традиції визначають історико-культурні особливості, національна мова, національний фольклор, менталітет народу.

Спостерігаємо вплив на характер інтерпретаційної діяльності та зміст інтерпретацій епохальних стильових тенденцій (романтичність емоційність, драматизм, модерністська експресія тощо). Музичне виконавство виступає живою реалізацією стилю, у якій образ і його втілення набувають звукової форми. Сучасний історико-культурний процес підтверджує позицію про національну ідентичність як підґрунтя, на якому проростає національний виконавський стиль і формується національний звукообраз фортепіано. Він у виконавстві є віддзеркаленням не тільки технічної довершеності, а також духовності (духу епохи), культурної пам'яті, типу художньої свідомості, рецепції звучання.

Національні виконавські традиції, отже, і національний звукообраз фортепіано, не є консервативними; вони розвиваються, трансформуються та адаптуються у зв'язку з динамічними змінами соціокультурного простору; характеризуються інтеграцією національних виконавських традицій та індивідуального інтерпретаційного бачення тексту, натомість утілення та відчуття історико-культурних витоків національного музичного мистецтва увиразнює в інтерпретації її глибинність, характерність та ідентичність з національними цінностями. Невипадково виконавська практика в контексті національного виконавського стилю пов'язана з формуванням національно-ідентичних інтерпретаційних моделей, збереженням виконавських традицій, впливом виконавців-новаторів на варіативність розуміння національного звукообразу фортепіано. Продукування поняття національного звукообразу фортепіано актуалізує площину інструментального національного інтонування як ідентифікатора національного.

Особливості китайської фортепіанної творчості від початку її розвитку (з 1913 р.) у жанрах обробок, аранжувань і транскрипцій дослідив Ян

Чжихао (2018). Він акцентував увагу на досягненні довершеності музичних форм, використанні багатства сонорно-кolorистичних, динамічних і фактурних можливостей фортепіано, оновленні ладо-гармонічної сфери в поєднанні зі збереженням особливостей китайської музичної лексики; помітний вплив естетики романтизму й імпресіонізму; «наслідування засобами фортепіано семантики звучання національних інструментів, що сприяло спрощенню сприйняття улюблених мелодій, «націоналізації» європейського фортепіано, поверненню уваги до багатства його виразових можливостей, відтворенню національних виконавських традицій інструментальної музики та швидшої адаптації фортепіано в континуумі інструментальної культури Китаю» (Ян, 2018, с. 5).

Твір Чжао Юаньженя «Вишуканий Ба Бан та хвилі Сян Цзяна» (1913) є аранжуванням музики Цзяннань Сичжу «Лао Ба Бан» та народної пісні «Сян Цзян Лан». Він був уперше опублікований у сьомому випуску першого тому щомісячного журналу «Science» у 1915 р. Відомо, що перша версія створювалась композитором для органа (фісгармонії). Принцип роботи зі звуковим матеріалом доводить тяжіння композитора до вільної форми зі збереженням інтонаційної, ритмічної, драматургічної структури тематичного першоджерела (22 + 26 + повторення другого розділу + 30).

Перший розділ написаний в одночастинній формі, яка складається із двох структурних несиметричних інтонаційно цілісних елементів. Перший з них заснований на серії невеликих мотивів з рисами точної повторюваності (т.б повторює т.2). Другий елемент продовжує мелодичний розвиток першого, натомість демонструє велику безперервну цілісну мелодичну лінію. Отже, засобами розвиненої мелодичної лінії, що спирається на різні пентатоніки із блукаючими мелодичними (ладовими) опорами на основі доведеного мелодичного орнаментального («квіткового») варіювання змальовується споглядальний образ спокійного, аристократичного Ба Бані. Засобами для посилення внутрішньої енергії, деталізації смислових мелодичних фрагментів невеликого діапазону – натомість вона не порушує основного стану споглядання, тиші – стають зміни метроритмічного рисунку мелодії, що зумовлені частою зміною метра ( $4_4, 3_2, 4_4, 3_2, 4_4$ ). Зазначимо, що дух китайської народної музики, що відображений у партії правої руки, корелює з ознаками європейської музичної традиції із «кралковими» звучаннями гармонічного баса в партії лівої. Це комбінації єдиного басового звуку, що чергуються з його октавними подвоєннями та терцієвими (прима-терція) ознаками гармонізації декотрих фрагментів мелодії. Підкреслимо виразність пауз у партії лівої руки, які в китайському образі світу символізують дихання духу, та фермати на кінцевому повному акорді

C-dur. Фактура цього розділу є прозорою, що підтримує ідею внутрішньої тиші.

Другий розділ (d-moll) утілює драматургічну ідею деякого пожвавлення завдяки зміні інтонаційно-гармонічного вирішення музичного образу та характеру наповнення фактури. Зокрема, зміною метра на  $2_4$  набувається характер ходи, що на фоні виразної активізації гармонічного вектора в партії лівої руки набуває оновлення акустичного звучання. Композитор використовує в усіх структурних елементах розділу (5 + 5 + 5 + 7) зростання мелодичних хвиль, невеликий діапазон, «гру» опорними тонами мелодичних побудов, звуковисотну та метроритмічну акцентуку, виразність мінорно-мажорних зв'язків (тт. 23–27 – d-moll, тт. 28–33 – D-dur). Як логічний зв'язок між образами Ба Бані та хвиль Сян Цзяна сприймається зміна фактури до її ущільнення і викладу на одному нотному стані в останньому реченні. Вона супроводжується виразною динамічною хвилею (зростання звуку та його згасання), яка свідчить про оновлення образної сфери та перехід до іншого типу просторового викладу матеріалу.

У третьому розділі (C-dur) створено образ хвиль Сян Цзяна (міфологема річки), який контрастує з попереднім тематичним матеріалом і пов'язаний зі стихією води, що відтворено у відповідному національному звукообразі фортепіано. Динамічність та змінність хвиль річки передано в кількох фазах розвитку. Перша з них (тт. 53–61) є періодом повторної будови, який, за повернення висхідного метра  $4_4$ , елементів орнаментального («квіткового») варіювання в новій мелодичній лінії верхнього голосу, засобами схожих за метроритмічним рисунком півтактових мотивів зображає спокійне врівноважене коливання хвиль. Загальна мелодична лінія першого речення є також низхідною (символ кругообігу хвилі) з різким підйомом мелодії догори в обсязі квінти за звуками пентатоніки. Фактурне вирішення першого та другого речень містить лінійно-гармонічну взаємодію верхнього голосу з підголосковою логікою нижнього, в якому ніби «висвітлюються» хроматичні звуки, пов'язані з рухливістю ладових опор (C-dur, a-moll, F-dur, G-dur, F-dur, a-moll, C-dur, e-moll). Композитор увиразнює функцію переходу-вступу (тт. 50–53), який поєднує перший і другий розділи й засобами поліфонічної імітації мотиву, заснованому на пентатоніці й інкрустованому в гармонічне тло, призводить рух голосів до метроритмічно акцентованого збільшеного тризвуку, як підготовки до нових образно-сюжетних змін.

Друга фаза розвитку образу хвиль Сян Цзяна (тт. 61–73) заснована на нових формах руху і являє собою мелодичне та метроритмічне вирівнювання інтонаційного профілю верхнього та нижнього голосів як зразка досягнення аскетизму в механічному звучанні, метроритмічної сталості руху восьмими

у верхньому голосі та четвертними тривалостями – у нижньому. Залишається рухливість змінних опор, пентатоніка поєднується із вкрапленнями хроматики, здійснюється варіювання метроритмічного рисунку (тріоль, гармонічні фігурації на нових  $^3_2, ^5_2$ ), що загалом приводить до різкого зрушення емоційного стану: накопичення енергії річки, передчуття буремних потоків хвиль. Виразною кульмінацією цього фрагмента стає залучення пентатоніки у вигляді вертикальних ускладнених акордових сполучень та фермати на останньому чотириголосному тонічному тризвуку C-dur.

У третій, кульмінаційній фазі твору (тт. 73–82) засобами зростання технічних параметрів, розширення діапазону мелодики, складної техніки пасажів, октавної техніки, ритмічного та темпового ускладнення втілюється бурхлива енергія води, утворена як імпресіоністичний звукопис. До смислового поля концептосфери води в китайській програмній музиці відносять ідеї життя, очищення, здоров'я людини. Засобами гомофонно-гармонічної логіки багатозвучних акордів вирішено коду (затишшя після бурі).

Отже, композитор поєднує китайську та європейську традиції в єдиний художній синтез, упродовжує ідею європеїзації китайського фортепіано, у різних фазах драматургічного розвитку використовує ресурс національного звукообразу фортепіано як *співучого* (перший розділ), *танцювального* (другий розділ) і *концертного* (третій розділ) інструмента. Звукотемброва палітра фортепіано збагачується свободою мелодичного розвитку й орнаментування, імпровізаційністю, поступовістю мелодичного розгортання, гнучкістю взаємодії опорних звуків, східної мелодії та західної гармонії, опорою на китайську пентатоніку як ознаку національного звукообразу фортепіано.

У 1915 р. Чжао Юаньженем було створено дитячу п'єсу «Марш миру» (G-dur), у якій композитор ще більш виразно використав ресурс європейського гармонічного мислення. Він застосував повну функційну систему основної тональності, симетрично, на кшталт класичної традиції, дотримався гармонічної логіки в симетричних побудовах чотиритактових речень, у класичних традиціях, навіть з деяким перебільшенням масштабів, вибудував каденційні зони (тт. 64–80). Серед яскравих прийомів мажоро-мінорної гармонічної логіки у творі – відхилення в S, що змінюється на D;  $K^6_4$ ,  $D_7$ ; фігурації розкладених тризвуків зі скритим двоголоссям, початок другої частини в тональності D, відхилення в тональність II та III ступенів, гра натуральною та мінорною S тощо. Автор, на відміну від попереднього твору, детально виписав агогічні позначки для зміни темпу, динамічні відтінки, знаки спрощення нотного письма.

Звукотемброва палітра фортепіано збагачується свободою мелодичного розвитку

й орнаментування, імпровізаційністю, поступовістю мелодичного розгортання, гнучкістю взаємодії опорних звуків, східної мелодії та західної гармонії, опорою на китайську пентатоніку як ознаку національного звукообразу фортепіано, який трактується як *танцювальний* (перший розділ) та *лірико-фантастичний* (другий розділ).

Розглянемо в аспекті національного звукообразу фортепіано п'єсу Хе Лутіна «Пастуша сопілка» (1934 р.). Твір було створено на початку 1940-х рр., тому можна вбачати в ньому наступний етап інтересу китайських професійних композиторів до традицій європейської музики, асиміляції китайського та європейського начал. Твір написано у тричастинній формі з контрастною серединою, що дозволяє сприймати національний звукообраз фортепіано в різних аспектах.

У першому розділі (8 + 16 тактів) композитор змальовує образ флейти пастушка, звучання якої лунає у великих просторах, застосовує, для предметності відображення, засоби контрастної поліфонії. Загальний характер щільної метроритмічної, динамічної, інтонаційної взаємодії ліній правої і лівої рук сприяють створенню гармонічного стану взаємодії людини й природи у традиціях жанру пасторалі. Композитор застосовує пентатоніку (ряд звуків – соль, ля, до, ре, мі), яка засобами варіаційних видозмін, різних комбінацій звуків, висотних версій пронизує весь розділ. Розгортання мелодичної лінії партії правої руки засноване на симетричних двотактових побудовах в обсязі пентатоніки, з увиразненням метроритмічного рисунку (пунктири, комбінування восьмих і шістнадцятих), візеруначий орнамент мелодичного малюнку двотактових фраз, динамічна деталізація, стаккато, які, засобами фортепіано, створюють враження легкості, невимушеності, краси та віртуозності звучання флейти. Контрапункт у партії лівої руки має тематично незалежний характер, який доповнює настрої верхньої лінії; він вирізняється логікою тривалих мелодичних побудов, у яких стрибки на великі інтервали заповнюються поступовим рухом. Основним конструктивним засобом співвіднесення голосів є їхня взаємодоповнюваність у характерних інтонаційних зворотах, метроритмічних мікרוструктурах, напрямі руху мелодичної лінії, дзеркальному відображенні мотивів. Панування *legato*, детально прописані в тексті артикуляційні позначення, деталізація застосування першої та третьої педалей сприяють трактуванню інструмента як *ліричного*, у музичному звукопросторі якого наявний гармонійний синтез кількох мелодичних ліній.

Підкреслимо, що в китайській народній інструментальній традиції різні види флейтових інструментів (сяо, пайсяо, ді) зберігають велике символічне значення, тому ідея народного музикування, відображена в назві твору, вимагає від виконавця відтворення засобами фортепіано, через імітацію

гри на флейті сяю, її звукообразу та глибинного змісту стародавніх музичних традицій загалом. Можна констатувати, що Хе Лутін застосовує асимільовану інтонаційну лексику народного музичування.

Асиміляція китайської та європейської традицій стає ще більш виразною у другому розділі твору (тт. 25–52), коли на зміні метру ( $\frac{2}{4}$ ) вривається атмосфера веселого, іскрометного народного танцю, який контрастує із жвавим і бадьорим награванням сопілки. Окрім більш дрібної метроритмічної логіки, радикально змінюється тип фактури; мелодія, оздоблена прямими мордентами, стаккато, заснована на танцювальних інтонаціях невеликого обсягу, супроводжується розкладеними тризвуками класичної гармонічної системи мислення на стаккато в супроводі. Завданням виконавця в цьому розділі є технічна передача нестримної стихії народного танцю засобами трактування національного звукообразу фортепіано як *танцювально-віртуозного*.

Інтерпретаційна робота виконавця над художньою цілісністю передбачає осмислене втілення образного контрастування між першим і другим розділами й поверненням музичного матеріалу плинного звучання сопілки пастушка, додатково збагаченого автором елементами варіювання мелодичних послідовок у партії правої руки в бік посилення імпровізаційного начала.

До розгляду твору Сан Тонга «У далекому місці» (1947 р.) звертається Ян Чжихао (Ян Чжихао, 2018). Науковець наголошує, що в цій транскрипції однойменної народної пісні провінції Циньхай «уперше у практиці китайських композиторів поєднуються звучання національної пентатонічної мелодії та атональних гармонічних послідовностей. Загалом п'єса є циклом варіацій, у яких багато гармонічних експериментів: у кожній варіації присутній складний тональний план, значна кількість модуляцій, транспозицій і поєднання атональності з основами класичної гармонії» (Ян, 2018, с. 131). Він зазначає, що на творчість китайського композитора та його естетичні уподобання істотно вплинув музичний експресіонізм композиторів Нової віденської школи.

Важливим композиційним елементом твору є тема, яка заснована на неповній пентатоніці від ес, викладена у висхідному напрямі в обсязі чистої кварта, з метроритмічним ускладненням (синкопи, залізовані ноти, тріолі, внутрішня метроритмічна варіативність), з поступовим поверненням до опори. Вона одразу розміщується автором в атонально-гармонічному, дисонантному звуковому просторі. Композитор ще дотримується ідеї проведення теми (тт. 1–5, 9; інтервально та метроритмічно модифікована версія в тт. 22–26, 28; динамізована версія – тт. 40–50; в іншому висотно-тональному, реєстровому забарвленні – тт.

56–59; віртуозному ускладненні в основному висотному звучанні в коді – тт. 61–68), що цементує композицію і тримає слухача у звуковій зоні китайського національного мелосу. Натомість емоційно-образні, фактурно-тембральні зміни, попри те, що кожна поява теми супроводжується вказівкою *col espresso*, свідчать про інтерес композитора до важливого принципу атональної музики – розпаду тональності та теми як такої.

Аналіз музичного тексту твору підтверджує опанування автором таких значущих прийомів атональної техніки, як: емансипація дисонансу, відмова від тонального центру, вільний інтервальный принцип побудови акордики з уникненням октавного подвоєння (поряд з терцевим, у тексті наявний квартовий, секундовий тощо) та пасажів (нона, септима, збільшена та зменшена кварта тощо); відмова від класичного симетричного ритму (тріолі, квінтолі поряд з регулярною ритмікою у викладі технічно ускладнених для виконання пасажних акордових комплексів); поліметрія із частотою зміною (майже в кожному такті), пластична ритміка й акцентування слабких долей, поєднання гострих динамічних контрастів та відповідна деталізація динамічних відтінків (від *ppp* до *ffff*), різкі агогічні зміни, розширення фортепіанної фактури (три нотні стани).

Твір Сан Тонга «У далекому місці» спонукає виконавця до трактування фортепіано на засадах *авангардного* (за Н. Рябухою) різновиду інструментального звукообразу, натомість, на нашу думку, та площина тексту, яка осмислена композитором як експресивне звучання (метаморфози теми), додає інтерпретаційних можливостей щодо відображення національного звукообразу фортепіано як *драматичного*. На прикладі цього програмного твору можна спостерігати, що китайські композитори опанували композиційні принципи письма доби модернізму, сформовані західно-європейськими композиторами, а також експериментували щодо шляхів асиміляції національного музичного мислення із сучасними європейськими техніками письма, що розкривало межі для виконавського прочитання цих творів у контексті різних змістових версій трактування національного звукообразу фортепіано.

**Висновки та перспективи подальших наукових розвідок.** Отже, здійснений музикознавчий аналіз програмної мініатюри китайських композиторів першої половини ХХ ст. Чжао Юаньженя, Хе Лутіна, Сан Тонга в контексті проблеми ідентичності відображення національного звукообразу фортепіано довів, що зазначені композитори одного історичного періоду, який, за європейською періодизацією, відповідає модерній добі, були знайомі з мистецтвом модернізму в Європі й творчо асимілювали китайську традицію та європейське музичне мислення. У п'єсі Чжао Юаньженя

«Вишуканий Ба Бан та хвилі Сян Цзяна» композитор упроваджує ідею європеїзації китайського фортепіано й застосовує тлумачення національного звукообразу фортепіано як співучого, танцювального й концертного інструмента. Музичний текст п'єси «Марш миру» Чжао Юаньженя дозволяє трактувати національний звукообраз фортепіано як танцювальний і лірико-фантастичний. Твір Хе Лутіна «Пастуша сопілка» демонструє інтерпретацію національного звукообразу фортепіано в конфігураціях ліричного та танцювально-віртуозного звучання. Національний звукообраз фортепіано твору «У далекому місці» Сан Тонга пов'язаний з відображенням авангардної (за Н. Рябухою) та драматичної звукосфери.

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні відображення національного звукообразу фортепіано у програмних мініатюрах китайських композиторів другої половини ХХ ст.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бучок, Л. (2018). Фортепіанні композиції «Етюд» Д. Задора та «Експромт» І. Мартона у розрізі проблеми аналізу та виконавської інтерпретації творчого задуму. *Аспекти історичного музикознавання*, XIII, 113–125.

2. (2017). Хорове письмо як утілення художнього змісту музичного тексту. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*, 57, 54–61.

3. Касьяненко, Л. (2019). *Робота піаніста над фактурою* (друге доповнене видання). Одеса: ПНПУ ім. К. Д. Ушинського.

4. Кучма, Н. (2018). «Звуковой образ інструмента» как проблема исполнительской интерпретации. *Аспекти історичного музикознавання*, 11, 71–87.

5. Лю, Фань. (2017). «Спів на фортепіано» як образ інструмента. *Культура і сучасність*, 2, 134–139.

6. Ляшенко, І. (1991). *Національне та інтернаціональне в музиці*. Київ: Наукова думка.

7. Мартинова, Н. (2018). Деякі аспекти оновлення звукообразу фортепіано в епоху музичного радикалізму початку ХХ ст. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*, 45. URL: <http://journals.inma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky/article/view/648>

8. Москаленко, В. (2013). Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ.

9. Рябуха, Н. (2017). *Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід* [Автореф. дис. докт. мистецтв., Харківська державна академія культури], Харків.

10. Чекан, Ю. (2009). *Інтонаційний образ світу*: монографія. Київ: Логос.

11. Ю, Янь. (2023). *Формування художньо-образних репрезентацій майбутніх бакалаврів музичного мистецтва засобами фортепіанних програмних творів* [Дис. докт. філос., Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»]. Одеса.

12. Ян, Венянь. (2017). *Категорія піанізму у контексті виконавської типології фортепіанної твор-*

*чості* [Автореф. дис. канд. мистецтв., Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової], Одеса.

13. Янь, Чжихао. (2018). *Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів ХХ – початку ХХІ ст.* [Дис. канд. мистецтв., Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка], Львів.

14. Copland, Aaron. (1952). *Music and Imagination*. Cambridge Massachusetts – London England: Harvard University Press.

#### REFERENCES

1. Buchok, L. (2018). Fortepianni kompozytsiyi "Etyud" D. Zadora ta "Eksprompt" I. Martona u rozrizi problemy analizu ta vykonavs'koyi interpretatsiyi tvorchoho zadumu. [Piano compositions "Etude" by D. Zador and "Impromptu" by I. Marton in the context of the problem of analysis and performing interpretation of the creative idea]. *Aspekty ystorycheskoho muzykoznavnyya – Aspects of historical musicology*, XIII, 113–125. [in Ukrainian].

2. Zaverukha, O. L. (2017). Khorove pys'mo yak utilennya khudozhn'oho zmistu muzychnoho tekstu. [Choral writing as the embodiment of the artistic content of a musical text]. *Kul'tura Ukrayiny. Seriya: Mystetstvoznavstvo – Culture of Ukraine. Series: Art Studies*, 57, 54–61. [in Ukrainian].

3. Kas'yanenko, L. O. (2019). *Robota pianista nad fakturoyu (druhe dopovnene vydannya)* [The pianist's work on texture (second supplemented edition)]. Odessa: PNPu im. K. D. Ushyns'koho. Odessa: K. D. Ushinsky National Pedagogical University. [in Ukrainian].

4. Kuchma, N.A. (2018). "Zvukovoy obraz instrumenta" kak problema ispolnitel'skoy interpretatsii ["Sound image of the instrument" as a problem of performing interpretation]. *Aspekti istorichnogo muzykoznavstva – Aspects of historical musicology*, 11, 71–87.

5. Lyu Fan'. (2017). "Spiv na fortepiano" yak obraz instrumenta ["Singing on the Piano" as an Image of an Instrument]. *Kultura i suchasnist – Culture and Modernity*, 2, 134–139. [in Ukrainian].

6. Lyashenko, I. F. (1991). *Natsional'ne ta internatsional'ne v muzytsi* [National and International in Music]. Kyiv: Naukova Dumka. [in Ukrainian].

7. Martynova, N. I. (2018). Deyaki aspekty onovlennya zvukoobrazu fortepiano v epokhu muzychnoho radykalizmu pochatku XX st. [Some aspects of the renewal of the piano sound image in the era of musical radicalism of the early 20th century]. *Naukovi zbirky L'vivs'koyi natsional'noyi muzychnoyi akademiyi imeni M. V. Lysenka – Scientific collections of the Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko*, 45. [in Ukrainian].

8. Moskalenko, V. H. (2013). *Lektsiyi z muzychnoyi interpretatsiyi. Navchal'nyy posibnyk* [Lectures on musical interpretation. Textbook]. Kyiv. [in Ukrainian].

9. Ryabukha, N. O. (2017). *Transformatsiya zvukovoho obrazu svitu u fortepianniy kul'turi: onto-sonologichnyy pidkhid. (Avtoref. dys. d-ra mystetstv.)* [Transformation of the sound image of the world in piano culture: an onto-sonological approach. (Author's dissertation, Doctor of Arts)]. Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv. [in Ukrainian].



10. Chekan, Yu. (2009). *Intonatsiynny obraz svitu: monohrafiya* [Intonational image of the world: monograph.]. Kyiv: Logos. [in Ukrainian].

11. Yu, Yan'. (2023). *Formuvannya khudozhn'o-obraznykh reprezentatsiy maybutnikh bakalavriv muzychnoho mystetstva zasobamy fortepiannykh prohramnykh tvoriv* (Dys. d-ra filos. za spetsial'nistyu 014 Serednya osvita (Muzychne mystetstvo) [Formation of artistic and figurative representations of future bachelors of musical art by means of piano program works (Dissertation of Doctor of Philosophy in the specialty 014 Secondary Education (Musical Art)]. State Institution "South Ukrainian National K. D. Ushynsky". Odesa. [in Ukrainian].

12. Yan Ven'yan'. (2017). *Katehoriya pianizmu u konteksti vykonavs'koyi typolohiyi fortepiannoyi tvorchosti*. (Avtoref. dys. kand. mystetstv.). [The category

of pianism in the context of the performance typology of piano work. (Author's ref. dissertation. Candidate of Arts.)). Odesa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova, Odesa. [in Ukrainian].

13. Yan' Chzhykhao. (2018). *Typolohichni osoblyvosti obrobok, aranzhuvan' i transkryptsiy u fortepianniy tvorchosti kytays'kykh kompozytoriv XX – pochatku XXI st.* (Dys. kand. mystetstv.). [Typological features of arrangements, arrangements and transcriptions in the piano works of Chinese composers of the 20th and early 21st centuries. (Dissertation of the candidate of arts)]. Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko, Lviv. [in Ukrainian].

14. Copland Aaron. (1952). *Music and Imagination*. [Muzyka ta uyava]. Cambridge Massachusetts – London England: Harvard University Press. London, Anhliya: Vydavnytstvo Harvards'koho universytetu.

## Program miniature of Chinese composers of the first half of the 20th century in the context of the problem of embodiment of the national piano sound image

Zhang Yunshuo

Applicant For the Third (Educational and Scientific) Level of Higher Education  
Kharkiv State Academy of Culture Scientific  
ORCID: 0000-0003-1817-1396



*The article examines the program miniature of Chinese composers of the first half of the 20th century, in the context of the problem of embodying the national piano sound image. It is emphasized that among the significant composer figures – creators of the modern Chinese musical tradition of the specified period – Zhao Yuanren, He Luting, Jiang Wenye, Qu Wei, San Tong and others stand out. The aim of the article is a musicological analysis of the program miniatures of Zhao Yuanren, He Luting, San Tong in the context of the identity of the reflection of the national piano sound image. To carry out a musicological analysis of the program miniatures of Chinese composers of the first half of the 20th century, we applied a range of analytical methods (intonational, hermeneutic, comparative, historical-stylistic, onto-sonological), which allowed us to identify the specifics of the reflection of the national piano sound image at the level of the individual stylistics of the mentioned composers, as well as to generalize the common features of their musical thinking.*

*A musicological analysis of Zhao Yuanren's program miniatures "Exquisite Ba Bang and the Waves of Xiang Jiang" and "March of Peace" was carried out, He Luting's "Shepherd's Flute", and San Tong's "In a Distant Place" was proved. It is proved that in the play "Exquisite Ba Bang and the Waves of Xiang Jiang" Zhao Yuanren introduces the idea of Europeanization of the Chinese piano and applies the interpretation of the national sound image of the piano as a singing, dancing and concert instrument. In the musical text of the play "March of Peace" by Zhao Yuanren, the interpretation of the national piano sound image as dance and lyrical-fantasy is observed. In He Luting's work "Shepherd's Flute" the interpretation of the national piano sound image is embodied in the configurations of lyrical and dance-virtuoso sound. The national piano sound image of the work "In a Far Place" by San Tong is associated with the reflection of the avant-garde (according to N. Riabukha) and dramatic sound spheres.*

*The prospects for further scientific research in studying the problem of embodying the national piano sound image are outlined, which require analytical studies of program miniatures by Chinese composers of the second half of the 20th century.*

**Keywords:** national piano sound, modernism, pentatonic, program piano miniature, interpretation, Chinese composers of first half of 20th century, individual stylistics.