

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЧЕН МЕНГЖАО

УДК 78.35; 78.25; 78.21

ДИСЕРТАЦІЯ

**ПЕРЕДУМОВИ ПОЯВИ ТА ВИДОЗМІНИ ФОРМОТВОРЧИХ
КОНЦЕПЦІЙ У СОНАТАХ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО КИТАЙСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ 1939-1966-Х РОКІВ**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Галузь знань 02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня
доктора філософії з музичного мистецтва

Наукова керівниця: **Гнатишин Оксана Євстафіївна**,
докторка мистецтвознавства, доцентка кафедри загального та спеціалізованого
фортепіано

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Чен Менгжао

Львів – 2025

АНОТАЦІЯ

ЧЕН МЕНГЖАО. ПЕРЕДУМОВИ ПОЯВИ ТА ВИДОЗМІНИ ФОРМОТВОРЧИХ КОНЦЕПЦІЙ У СОНАТАХ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ 1939-1966-Х РОКІВ. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 025 — Музичне мистецтво. Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. — Львів, 2025.

Дисертацію присвячено дослідженню генези та особливостей музичного формотворення у фортепіанних сонатах китайських композиторів 1939–1966-х років.

Першочерговим завданням науки про музику було і залишається вивчення її складових елементів, а також пов'язаних із ними явищ і законів. Із-поміж останніх важливою є тема форми музичного твору. Його загальні обриси і внутрішня структура вказують на музичне мислення композитора, стилістику його творчості. Тому сьогодні фахівці продовжують звертатися до проблем музичної форми попри визнану їх складність.

Сучасний стрімкий розвиток фортепіанного мистецтва в Китаї спричинює його жанрове багатоманіття. Одним із найпопулярніших жанрів віддавна є тут соната для фортепіано, яка викликає також значний інтерес до себе китайських дослідників. За понад 80 років з появи в Китаї перших зразків цей жанр помітно і швидко еволюціонував від освоєння засадничих особливостей європейського жанру до оригінального втілення в ньому індивідуальних прикмет китайського національного світорозуміння, національних культурних традицій. Кращі зразки жанру створені, зокрема, й унаслідок гармонічного поєднання усталених норм формотворення та індивідуального творчого пошуку китайських композиторів. Відтак народжується необмежена кількість художніх варіантів — атипових у порівнянні зі своїми праформами, що сприяє оновленню жанру. Тому у доволі масштабній панoramі сучасних формологічних досліджень проглядається потре-

ба дослідження процесів того оновлення. Визначення його чинників і суті успішно забезпечує аналіз авторських формотворчих концепцій.

Соната для фортепіано в Китаї пережила довгий історичний розвиток, що відзначався спадами і підйомами. Про істотні перетворення жанру свідчить і сонатне формотворення. Репрезентативним матеріалом для показу змін у ньому стають показові з погляду оновлення зразки. Оскільки будь-якому оновленню передують зародження, то початковому аналітичному розглядові підлягають перші китайські сонати та зразки наступного періоду розвитку жанру, а саме, відповідно, 1939–1949 та 1950–1966 роки.

Отже, **метою дослідження** є встановити передумови появи та специфіку формотворчих концепцій у сонатах для фортепіано китайських композиторів на предмет виявлення у них різних, похідних від прототипу, варіантів форми, як відображення діалектики оновлення жанру на початковому етапі розвитку фортепіанної сонати (1939–1949) та в період її першого розквіту (1950–1966).

Об'єкт пропонованого дослідження — фортепіанні сонати китайських композиторів перших двох періодів розвитку жанру.

Предмет вивчення становлять джерела появи та конкретні формотворчі концепції китайських композиторів у їхніх фортепіанних сонатах у період від 1939 до 1966 року.

На розвиток музичного формотворення у фортепіанній творчості китайських композиторів вплинуло багато чинників: тривале формування організації музичного матеріалу у жанрах народної музики (вокальної та інструментальної), знайомство з європейською музичною творчістю, складні перипетії суспільно-культурного життя, розвиток композиторського та фортепіанно-виконавського професіоналізму, еволюція сонатного жанру. У тій еволюції виділилося кілька періодів: указані роки представляють початковий (ранній) етап (1939–1949) та наступний — етап першого розквіту жанру (1950–1966), котрий за своїми ознаками розпадається на два окремі: 1950–1957 та 1958–1966.

Вибір теми дослідження пояснюється недостатньою (переважно принагід-

ною) увагою до музичного формотворення і загалом, і в конкретному жанрі, попри те, що зацікавлення традиційними китайськими музичними формами одним із перших у Китаї виявив Хе Лютінг, написавши у 1956 р. статтю в газеті «Женьмінь жібао» про «Проблеми національної форми в китайській музиці». Тому показ індивідуальних формотворчих концепцій як втілення суспільних цінностей, культурно-філософських стереотипів, етнохарактерних художніх сенсів, традиційної звуко-образності, звичних законів формотворення у нових (варіантних) сформованих цілостях з урахуванням діалогу музичних культур, визначає **актуальність обраної теми дослідження**.

Для її розкриття попередньо реконструйовано тезаурус відомих (опублікованих) сонат першого періоду та відібрано показові в тому чи іншому аспекті оновлення формотворення зразки другого періоду.

Наукова новизна праці полягає в тому, що у ній вперше в музикознавстві:

- на основі використання джерелознавчого, історико-генетичного та історико-хронологічного методів дослідження встановлено ранні види формотворення китайської музики, зародження сонатної форми та її розквіт на початкових етапах розвитку жанру сонати для фортепіано у творчості китайських композиторів;

- на основі світоглядного (філософського) методу розкрито взаємозв'язок формотворчих концепцій з постулатами вчення Конфуція та інших філософських течій (наприклад, даосизму);

- діалогічний метод уможливив перше представлення формотворчих концепцій як результату взаємодії західноєвропейської та китайської композиторської творчості;

- вперше детально проаналізовано зразки музичної форми у сонатах для фортепіано вказаних періодів, а

- типологічний та концепційний методи дозволили вперше представити музичну форму як концептуальну ідею автора та систематизувати формотворчі концепції у сонатах для фортепіано вказаних періодів розвитку жанру за варіантами музичної форми.

У підсумку встановлено, що кристалізація музичного формотворення у китайських сонатах для фортепіано відбувалася на основі традиційних видів організації музичного цілого та його структурування, а також освоєння усталених праформ європейської музики і вкорінення їх у національний музичний простір. Упродовж досліджуваних періодів перші китайські професійні композитори спочатку апробували новий для китайської музики жанр та визначальну для нього форму сонатного алегро, демонструючи у своїх творах одно-та двочастинні форми, згодом тричастинність та рондо. А пізніше все сміливіше відкидають регламентовані деталі, зберігаючи лише «впізнавані» орієнтири, що представляють генетичний зв'язок зі своїми інваріантами аж до презентації формотворчих концепцій, що цілковито зорієнтовані на національні особливості китайської музики, традиційної культури та світоглядності. Так формотворчий доробок у китайських сонатах початкового періоду розвинувся від одностатинних сонат без сонатного алегро, заміненого варіаційним принципом розвитку музичного матеріалу (у Цзян Веньє), двочастинного зразка (з двома сонатними алегро) типу програмної сюїти (у Ма Сіцуня), врешті традиційного тричастинного складу з поєднанням нових для китайської музики складної тричастинності та рондо з трьома темами (у Цзян Веньє). Вони втілили риси різних типів сонатних форм (від барокових до романтичної), довівши, що мислення композиторів не обмежувалося «механічним» копіюванням праформ, а зосереджувалося на втіленні усталених законів творення форми залежно від змісту музики (співочо-танцювального, піднесено святкового або природо-зображального) адже програмність відігравала помітну роль. Період розквіту відзначився зростанням кількості композиторів, у творчості яких помітне місце зайняли сонати для фортепіано. Відтак кількість творів цього жанру зросла до 25-ти, демонструючи оновлення формотворення у досвідчених авторів та цікаві формотворчі експерименти молодих. Так, започаткована у початковий період сонатна програмність тепер зі змістовного рівня (хоч з'явився новий обрядово-ритуальний її тип) поширилася на технічно-виконавський (*Соната ор. 52 Цзян Веньє* (1951), демонструючи бажання імітувати звучання стародавньо-

го народного інструмента гучжен та народну манеру співу засобами фортепіано, втіливши його у відповідних формах частин). З'явився також цілком новий тип сонат — тепер монументального типу (т. зв. «великі») з яскраво вираженими рисами концертності, масштабності, що далеко відходили від усталених («класичних») розмірів (Зоу Лу. Соната «Поема молоді» (1956) та Соната до мажор Го Чжюань (1963) — один із перших зразків чотиричастинних сонат для фортепіано у творчості китайських композиторів). Вони представляють поєднання сонатного алегро, повної складної тричастинної форми з тріо (вперше у китайській сонаті) і рондо (перша) та сполучення форм сонатного алегро, довільної послідовності різних музичних побудов (ABCAD як алюзію до традиційної імпровізованої вокальної декламації), менуету у складній тричастинній формі та рондо (друга). Вельми цікавим зразком музичної форми є одночастинна Соната на тему з опери Шаньсі Рао Юйянь (1959), яка започаткувала нову тенденцію — «театралізацію» жанру. Освоївши європейські традиції романтичної сонати, композитор переніс їх на китайський ґрунт, запропонувавши формотворчу концепцію поемного типу, прикметними ознаками якої є циклічність у загальній одночастинності (масштабний вступ як інтродукція, головна партія у вигляді «шанхайської» теми з двома варіаціями, побічна — теми з трьома варіаціями, розробка як варіаційний цикл із восьми епізодів (новий вид!), в репризі повтор тем Вступу). Однак новації композиторів проявилися не лише на рівні загальної структуризації музичного матеріалу, а й на рівні розвитку інтонаційної драматургії, ритміки і, особливо, — звуковисотності, які у сонатах цього періоду стали повноцінними чинниками формотворення. У дисертації доведено, що, наприклад, зміна пентатонічних рядів ставала фактором розподілу музичних побудов у частинах. Серед сонат періоду розквіту присутній також експеримент із впровадження в сонаті штучної гами (вперше у Сонаті Чен Маосюань).

Отож, у дисертації доведено, що в перші два періоди у розвитку сонати для фортепіано китайських композиторів поширилися два напрями формотворення на рівні дотримання принципів сонатної праформи: відносно традиційний (або умов-

но-типовий) — із максимальним збереженням випробуваних довголітньою композиторською практикою рис європейського інваріанта на рівні драматургії та структури (Ма Сіцун, Цзян Веньс, Дін Шаньде); варіативний (або атиповий) — з виходом із норм сонатного синтаксису у напрямі вибору потрібної «поведінки» сонатності (Цзоу Лу, Го Цзурон, Рао Юйянь, Чен Маосюань та ін.). Об'єднавчим чинником при тому була загальна філософсько-семантична платформа сонатного жанру, котра підносила проблему Людини та вивисувала її місце у системі Всесвіту.

Обидва вказані напрями сприяли оновленню жанру. Його пов'язуємо також із ширшим оволодінням національної традиції (у наслідуванні варіативності, сюїтності, тричастинності), творчим засвоєнням західноєвропейських здобутків (картинного звукопису К. Дебюссі, ритмічних «винаходів» Б. Бартока), опануванням модерних композиторських технік письма (мікрополіфонії, використання штучної гами).

Пропоноване дослідження має доволі широкі перспективи для подальшого розвитку, бо його основні положення і висновки можуть використовуватися у науковій (музикознавчій), виконавській та педагогічній практиці. Маються на увазі майбутні наукові дослідження в галузі теорії музичного формотворення, музичної фактури, гармонії, звуковисотності, стилістики, жанру, а також навчальні курси аналізу музичних форм, композиції, історії музики, історії фортепіанного мистецтва. Вони сприятимуть появі нових знань у багатьох сферах науки про Музику.

Ключові слова: європейська культура, музичне мистецтво, китайська фортепіанна музика, соціокультурний простір, історична реальність, композиторська творчість, національні традиції, музичний стиль, музичний жанр, китайська соната для фортепіано, музичне мислення, музична мова, музична форма, структура, формотворення, драматургічна логіка, циклічність, тематизм, тональний план, варіаційність, сюїтність, поємність, рондо, розвиток, формотворча концепція, формологія.

ABSTRACT

Chen Mengzhao. Prerequisites for the emergence and modification of formative concepts in piano sonatas by Chinese composers of the 1939-1966s.— Qualifying scientific paper on the rights of a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in speciality 025 - Musical Art. The Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv, 2025.

The dissertation is devoted to the study of the genesis and peculiarities of musical form creation in piano sonatas by Chinese composers of the 1939-1966s.

The primary task of the science of music was and still is to study its constituent elements, as well as related phenomena and laws. Among the latter, the topic of the form of a musical work is important. Its general outline and internal structure indicate the composer's musical thinking and the style of his work. Therefore, today experts continue to address the problems of musical form despite their acknowledged complexity.

The rapid development of piano art in China today has resulted in its genre diversity. One of the most popular genres here has long been the piano sonata, which has also attracted considerable interest from Chinese researchers. In the more than 80 years since the first examples appeared in China, this genre has evolved markedly and rapidly from mastering the fundamental features of the European genre to the original embodiment of individual features of the Chinese national worldview and national cultural traditions. The best examples of the genre were created, among other things, as a result of a harmonious combination of established norms of form and individual creative search of Chinese composers. As a result, an unlimited number of artistic variants are born — atypical in comparison with their protoforms, which contributes to the renewal of the genre. Therefore, in the rather largescale panorama of contemporary formological research, there is a need to study the processes of this renewal. The analysis of the author's formative concepts successfully provides the determination of its factors and essence.

The piano sonata in China has undergone a long historical development, marked by ups and downs. The significant transformations of the genre are also evidenced by the sonata formations. The representative material to show the changes in it is the samples that are indicative of the updates. Since any renewal is preceded by an origin, the first Chinese sonatas and samples of the next period of the genre's development, namely, 1939–1949 and 1950–1966, are subject to initial analytical consideration.

Thus, the **aim of the study** is to establish the preconditions for the emergence and specificity of formative concepts in piano sonatas by Chinese composers in order to identify different variants of the form derived from the prototype as a reflection of the dialectic of genre renewal at the initial stage of the development of the piano sonata (1939–1949) and during its first heyday (1950–1966).

The object of the proposed study is piano sonatas by Chinese composers of the first two periods of the genre's development.

The subject of the study is the sources and specific formative concepts of Chinese composers in their piano sonatas in the period from 1939 to 1966.

Many factors influenced the development of musical formations in the piano works of Chinese composers: the long formation of the organization of musical material in the genres of folk music (vocal and instrumental), acquaintance with European musical creativity, the complex vicissitudes of social and cultural life, the development of composer and piano-performing professionalism, and the evolution of the sonata genre. In this evolution, several periods stood out: the years indicated represent the initial (early) stage (1939–1949) and the next — the stage of the first flourishing of the genre (1950–1966), which by its characteristics falls into two separate periods: 1950–1957 and 1958–1966.

The choice of the research topic is explained by the insufficient (mostly incidental) attention to musical form-making both in general and in a particular genre, given that He Liuting was one of the first in China to show interest in traditional Chinese musical forms, writing an article in the newspaper «Zhenmin Zhibao» in 1956 about «Problems of National Form in Chinese Music». Therefore, the demonstration

of individual formative concepts as the embodiment of social values, cultural and philosophical stereotypes, ethnically characteristic artistic meanings, traditional sound imagery, and the usual laws of forming in new (variant) formative wholes, taking into account the dialogue of musical cultures, determines the relevance of the chosen research topic.

To reveal it, the thesaurus of the known (published) sonatas of the first period is preliminarily reconstructed and the samples of the second period, which are indicative in one or another aspect of the renewal of form formation, are selected.

The scientific novelty of the work is that it is the first in musicology:

- based on the use of source, historical, genetic and historical-chronological research methods, the early types of Chinese music formation, the origin of the sonata form and its flourishing in the initial stages of the development of the piano sonata genre in the works of Chinese composers are established;

- the interconnection of formative concepts with the postulates of Confucius' teachings and other philosophical movements (e.g., Taoism) is revealed on the basis of the worldview (philosophical) method;

- the dialogue method made possible the first presentation of formative concepts as the result of interaction between Western European and Chinese composers;

- for the first time, the samples of musical form in the piano sonatas of these periods are analysed in detail, and

- typological and conceptual methods allowed for the first time to present the musical form as a conceptual idea of the author and to systematise formative concepts in the piano sonatas of the specified periods of the genre's development by variants of the musical form.

As a result, it has been established that the crystallisation of musical form-making in Chinese piano sonatas took place on the basis of traditional types of organisation of the musical whole and its structuring, as well as the development of established preforms of European music and their rooting in the national musical space. During the periods under study, the first Chinese professional composers first

tested the new genre and its defining form of sonata allegro, demonstrating in their works one- and two-movement forms, then three-movement and rondo and later, they increasingly boldly rejected the regulated details, retaining only «recognisable» landmarks that represent a genetic connection with their invariants up to the presentation of formative concepts that are entirely oriented towards the national characteristics of Chinese music, traditional culture and worldview. Thus, the formative development in Chinese sonatas of the initial period evolved from one-movement sonatas without sonata allegro, replaced by the variation principle of the development of musical material (Jiang Wenye), a two-movement sample (with two sonata allegros) of the programme suite type (Ma Sikong), and finally the traditional three-movement composition with a combination of complex three-movement and rondo with three themes, new to Chinese music (Jiang Wenye). They embodied the features of different types of sonata forms (from Baroque to Romantic), proving that the composers' thinking was not limited to «mechanical» copying of protoforms, but focused on the implementation of the established laws of form creation depending on the content of the music (singing and dancing, sublimely festive or nature-pictorial), as the programme played a prominent role. The heyday was marked by an increase in the number of composers whose works included sonatas for piano. Thus, the number of works of this genre grew to 25, demonstrating the renewal of form-making by experienced composers and interesting form-making experiments by younger ones. For example, the sonata programming initiated in the initial period now extended from the content level (although a new ritualistic type of it appeared) to the technical and performance level (Jiang Wenye's Sonata Op. 52 (1951), demonstrating a desire to imitate the sound of the ancient folk instrument guchheng and the folk singing style with the piano, embodying it in the appropriate forms of parts). A completely new type of sonatas also emerged — now of the monumetal type (the so-called «great» ones) with pronounced features of concertos and scale, which were far removed from the established («classical») sizes (Zou Lu. The Sonata «Youth's Poem» (1956) and Guo Zhiyuan's Sonata in C major (1963) are among the first examples of four-movement sonatas for

piano in the works of Chinese composers). They represent a combination of sonata allegro, a full complex three-movement form with trio (for the first time in a Chinese sonata) and rondo (the first) and a combination of sonata allegro forms, an arbitrary sequence of different musical constructions (ABCAD as an allusion to traditional improvised vocal recitation), a minuet in a complex three-movement form and rondo (the second). A very interesting example of the musical form is the one-movement Sonata on a Theme from Shanxi Rao Yuyan (1959), which initiated a new trend — the «theatricalisation» of the genre. Having mastered the European traditions of the romantic sonata, the composer transferred them to Chinese soil, proposing a formative concept of the poem type, whose distinctive features are cyclicity in the general one-movement form (a large-scale introduction as an introduction, the main part in the form of a «Shanghai» theme with two variations, the secondary part — a theme with three variations, the development as a variation cycle of eight episodes (a new kind!), and the reprise of the themes of the Introduction). However, the composers' innovations manifested themselves not only at the level of the general structuring of the musical material, but also at the level of the development of intonational drama, rhythmicism and, especially, pitch, which in the sonatas of this period became full-fledged factors of form formation. The dissertation proves that, for example, the change of pentatonic rows became a factor in the distribution of musical constructions in the movements. Among the sonatas of the heyday period, there is also an experiment with the introduction of an artificial scale in a sonata (for the first time in the Sonata by Chen Maoxuan).

Thus, the thesis proves that in the first two periods in the development of the piano sonata by Chinese composers, two directions of forming at the level of observing the principles of the sonata prototype spread: relatively traditional (or conventionally typical) — with maximum preservation of the features of the European invariant tested by long-lasting compositional practice at the level of drama and structure (Ma Sikong, Jiang Wenye, Ding Shande); variable (or atypical) — with a departure from the norms of sonata syntax in the direction of choosing the desired «behaviour» of sonatality (Zou

Lu, Guo Zurong, Rao Yuyan, Chen Maoxuan, etc.). The unifying factor was the general philosophical and semantic platform of the sonata genre, which raised the problem of Man and his place in the system of the Universe.

Both of these trends contributed to the renewal of the genre. It is also associated with a broader mastery of the national tradition (in imitation of variability, suite, and three-part music), creative assimilation of Western European achievements (Debussy's picture soundscapes, Bartók's rhythmic «inventions»), and mastery of modern compositional techniques (micropolyphony, use of artificial scales).

The proposed research has quite broad prospects for further development, as its main provisions and conclusions can be used in scientific (musicological), performing and pedagogical practice. This refers to future research in the field of the theory of musical form formation, musical texture, harmony, pitch, stylistics, genre, as well as training courses in the analysis of musical forms, composition, music history, and the history of piano art. They will contribute to the emergence of new knowledge in many areas of music science.

Key words: European culture, musical art, Chinese piano music, socio-cultural space, historical reality, composer's creativity, national traditions, musical style, musical genre, Chinese piano sonata, musical thinking, musical language, musical form, structure, form-making, dramatic logic, cyclicity, thematic, tonal plan, variations, suite, poetry, rondo, development, formative concept, formology.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДОСЛІДЖЕННЯ

Основні положення дисертації викладено в публікаціях у наукових виданнях, затверджених ДАК Міністерства культури та стратегічних комунікацій України:

1. Чен Менгжао. Фортепіанні сонати Цзян Веньє як втілення самобутнього стилю композитора. *Українська музика*. Львів, 2023. № 2(45). С. 85-97.
DOI 10.32782/2224-0926-2023-2-45-10
2. Чен Менгжао. Інваріанти складної тричастинної форми у Сонатах для фортепіано китайських композиторів. *Вісник НАКККиМ*. 2024. № 1. С. 380-388.

DOI: <http://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302105>

3. Чен Менгжао. Ранні концепції сонатної форми у фортепіанних сонатах китайських композиторів. *APT-ПЛАТформа*. 2024. Том 10 (№2). С. 87-105. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.87-105>

У публікаціях матеріалів для наукових конференцій:

4. Формотворча концепція Ма Сіконга [Ма Сіцуна] у першій китайській сонаті для фортепіано. *Матеріали IV Міжнародної науково-творчої конференції «Загальне та спеціалізоване фортепіано: сьогодення та перспективи розвитку»*. Львів, 12 березня 2024 р. С. 152-155.

5. Імітація прийомів звуковидобування на народних інструментах у фортепіанних сонатах Цзян Веньє. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX–XXI століть: Збірник матеріалів та тез XVII міжнародної науково-практичної конференції. 1 грудня 2023 р. Дрогобич = Folk-instrumental Art at the Turn of XX-XXI century* / Ред.-упоряд. А. Душний. Дрогобич: ПОСВІТ, 2024. С. 35-38.

6. Формотворчі концепції складної тричастинної форми у сонатах китайських митців періоду розквіту жанру. *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Українське музичне мистецтво крізь призму сучасності: Досвід поколінь»*. Київ, 18-19 березня 2024 р. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2024. С. 134-138.

7. Деякі риси національної китайської музики в Сонаті для фортепіано № 3 до мінор Го Цзуронга. *Збірник матеріалів III Міжнародної наукової конференції студентів та молодих дослідників «Культура і мова в сучасному багатомовному та багатовекторному дискурсі»*. Ужгород. 25–26 квітня 2024 р. Ужгород: УНУ; ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2024. С. 176-180.

У доповідях на наукових, науково-творчих конференцій:

8. Деякі особливості формотворчих концепцій у сонатах для фортепіано китайських композиторів раннього періоду розвитку жанру // V Міжнародна науково-творча конференція «Загальне фортепіано: сьогодення та перспективи розвитку». 11 березня 2025 року. Львів, Україна.

9. Формотворча типологізація Сонат китайських композиторів другого періоду розвитку жанру // IV Міжнародна молодіжна науково-творча конференція імені Стефанії Павлишин. Львів, Україна, 7-10 квітня 2025 р.

Структура та обсяг. Дисертація складається з анотацій (українською та англійською мовами), вступу, трьох розділів і шести підрозділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаної літератури (139 найменувань), додатків (20). Повний обсяг дисертації налічує 221 сторінку, основний зміст викладено на 178 сторінках.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	16
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІЯ ПОЯВИ СОНАТНОЇ ФОРМИ ТА АНАЛІТИЧНИЙ АПАРАТ ФОРМОЛОГІЇ	
1.1. Виникнення сонатної форми та еволюція наукового осмислення композиції музичного твору: ретроспекція.....	26
1.2. Методологія вивчення музичного формотворення та його поняттєво-категоріальна система	39
<i>Висновки до розділу 1.....</i>	<i>55</i>
РОЗДІЛ 2. ВІД ПОЧАТКІВ ОФОРМЛЕННЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ ДО ПОЯВИ СОНАТНОЇ ФОРМИ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ КИТАЮ	
2.1. Ранні види оформлення китайської музики (до появи сонати).....	58
2.2. Вплив європейської класичної музики на формотворення у китайській фортепіанній творчості та етапи його розвитку у жанрі сонати.....	70
<i>Висновки до розділу 2.</i>	<i>84</i>
РОЗДІЛ 3. РІЗНОВИДИ ФОРМОТВОРЧИХ КОНЦЕПЦІЙ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У ПЕРІОД ВІД 1939 ДО 1966 РОКУ	
3.1. Музичні форми у фортепіанних сонатах китайських композиторів першого періоду розвитку жанру (1939–1949).....	88
3.2. Формотворчі концепції у другий період розвитку фортепіанної сонати (1950–1966).....	116
<i>Висновки до розділу 3.....</i>	<i>184</i>
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	188
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	194
ДОДАТКИ.....	206

ВСТУП

Кожний народ і усяка національна культура повноцінно розвиваються за умови взаємодії з іншими народами і культурами. Розмаїття сучасних підходів до усвідомлення тієї взаємодії оголило брак досліджень, що стосуються суті національних музично-історичних процесів у їх причетності до чужих. Та суть розкривається, зокрема, й через висвітлення окремих музичних явищ, реконструкції їхніх зовнішніх видозмін чи внутрішнього оновлення під впливом інонаціональних здобутків. *поле*

Музична мова є сферою багатоманітних, зокрема експериментальних, проявів музичного мислення. Динамізм, нечуване раніше прискорення оновлення і навіть докорінне перетворення музичних засобів чи не за всіма параметрами — прикметна ознака сучасної музики. У попередньому ХХ ст. провідною тенденцією розвитку музики було спочатку (у руслі неокласицизму) намагання відтворити зовнішні обриси класичних жанрів і форм. Згодом їй на зміну прийшла нова — їх переосмислення, зумовлене новими ідеями і художніми завданнями. Це торкнулося передусім типів форм окремих частин творів і циклів загалом.

Оновлення звукопису великою мірою відбувається через ознайомлення з невідомим звуковим матеріалом, драматургією його розвитку. Кожному музичному творові властивий власний драматургічний задум, що зумовлює ту чи іншу форму його реалізації (а, отже, оформлення). Недарма відомий німецький філософ, соціолог, музикознавець Т. Адорно у своїй праці «Теорія естетики» писав: «[...] тільки ідея форми уможлиблює художній твір як ціле і незалежність цього твору» [1, с. 194].

Розуміючи, що «форма — це й справді розгортання істини», музикознавці давно й наполегливо шукають відповідей на питання щодо засобів *оформлення* музичної думки, організації музичного цілого, способів поєднання його структурних елементів. Однак сучасне формотворення — предмет усе ще нечисленних спеціальних наукових досліджень (переважна більшість їх в українській музичній науці належала 1970–1980-им рокам, коли на теренах СРСР тенденція до

оцінки відповідності змісту музичній формі змінилася на тенденцію аналізу цілісності музичного твору). Складність пошуків полягає в тому, що продукування форми музичного твору — *формотворення* — є специфічним видом діяльності індивідуальної свідомості, що є втіленням її (свідомості) музичного мислення. Воно проявляється через процес моделювання сприйняття суб'єктом реальної дійсності, виражене в музичному інтонуванні. У процесі творення звукового матеріалу вимальовується задум, ідея композитора, що знаходить своє втілення, зокрема, й в організації музичної тканини, забезпеченні її цілісності, тобто — музичній формі. Так народжується *формотворча концепція* — спосіб розгортання образно-емоційного змісту твору [72, с. 296].

Оскільки форми — це елементи композиційної палітри музики, то їхній вигляд можна аналізувати з позицій історично-культурного процесу та його наукового і художнього усвідомлення. Музичні твори є замкнутими в собі композиціями, у структурі яких виникають системні відношення між її елементами. Як сьогодні доведено, злиття тих елементів у цілісний організм є одним із найбільш стійких і незмінних ознак якості музичного мислення, що відрізняє справді художнє явище від його імітації.

Вивчення складної і багатогранної музичної практики XX століття переконує, що у творах видатних майстрів неодмінно зберігається зв'язок із традиціями, з певними фундаментальними властивостями, без якого мистецтво інтованих звукообразів перестає існувати.

Процес формотворення здійснюється не тільки композитором (в оформленні інтонаційного континууму), але й виконавцем (в осмисленні інтонаційного матеріалу, його логічній і емоціональній інтерпретації), а також у свідомості слухача. Звідси особливе зацікавлення музикантів-виконавців, для яких музична форма важлива передусім як чинник досягнення цілісності (а, отже, художньої досконалості), адекватного розуміння задуму композитора, його творчих пріоритетів.

Стрімкий поступ фортепіанного мистецтва в Китаї протягом XX – перших

десятиліть ХХІ століття спричинив значний інтерес китайських дослідників до фортепіанної творчості композиторів, зокрема, жанру сонати. Адже він важливий у творчій біографії композитора передусім тому, що відображає характерні стилістичні зміни в часі та індивідуальному стилі автора і є природним середовищем його апробації способів побудови та сюжетно-образних концепцій на основі власного розуміння історично мінливих принципів драматургії.

За понад 80 років від появи в Китаї перших її зразків жанр сонати помітно і швидко еволюціонував від освоєння засадничих особливостей європейського жанру до оригінального втілення в ньому індивідуальних прикмет китайського національного світорозуміння, національних культурних традицій. Віднайдення у створеному атипового доводять існування необмеженої кількості художніх варіантів, народжених оригінальними, у своєму роді єдиними, композиторськими ідеями.

Кращі приклади жанру створені, зокрема, й унаслідок гармонічного поєднання усталених норм формотворення та індивідуального творчого пошуку китайських композиторів, що сприяло утвердженню багатьох жанрових різновидів і популярності жанру у китайському культурному середовищі. Унікальність кожної формотворчої концепції призводить до переосмислення традиційних композиційних побудов і поширення самобутніх, нерідко доволі віддалених від прформ, зразків, бо сучасний процес творчого експериментування торкнувся вже й глибинних засад формотворення.

Буття жанру китайської сонати для фортепіано перетерпіло істотні його перетворення (від виникнення сонати через розквіт жанру, його занепад до нового піднесення). Ті зміни відбилися й на сонатному формотворенні.

Достатньо репрезентативним матеріалом для показу його особливостей є перші сонати та зразки наступного періоду розвитку жанру, а саме, відповідно, 1939–1949 та 1950–1966 роки. Вже перше близьке ознайомлення з ними показало, що від початку у фортепіанних сонатах принципово важливим для китайських композиторів був пошук, оновлення, розвиток навіть власних початкових

досягнень. Глибший аналіз довів, що специфіка розвитку жанру вказаних періодів усе ж полягає у синтетичному поєднанні новаторства і традиційних рис китайської національної музики.

Загалом тема музичного формотворення у сонатах для фортепіано китайських композиторів як цих, так і подальших періодів дотепер мало досліджена, хоча увагу до традиційних китайських музичних форм одним із перших у Китаї виявив Хе Лютінг, написавши у 1956 р. статтю в комуністичній газеті «Женьмінь жібао» про «Проблеми національної форми в китайській музиці», передруковану російською мовою 1958 р. у Москві. Про спеціальне фахове зацікавлення свідчило одне з перших дослідження сонати як жанрової форми та сонатності як принципу музичної композиції Хуан Цзечуань [85], яке, однак, не стосувалося безпосередньо китайських сонат для фортепіано. В останні роки чи не найбільше уваги до музичної форми цих творів приділено у дисертаційній праці Ян То, присвяченій, щоправда, історії та теорії жанру фортепіанної сонати китайських композиторів [120]. Оскільки, як доведено, в історії свого розвитку цей жанр також пережив чимало новацій, важливо зрозуміти які з них відбулися на рівні музичної форми. Тому оприявнення індивідуальних формотворчих концепцій як втілення суспільних цінностей, культурно-філософських стереотипів, етнохарактерних художніх сенсів, традиційної звуко-образності, а також як реалізація усталених у європейській практиці законів формотворення у варіантних (новоутворених) цілостях, урешті як ознак оновлення жанру фортепіанної сонати творять **актуальність обраної теми дослідження.**

Мета дослідження — встановити передумови появи та специфіку формотворчих концепцій у сонатах для фортепіано китайських композиторів на предмет виявлення у них різних, похідних від прототипу, варіантів форми, як відображення діалектики оновлення жанру на початковому етапі розвитку фортепіанної сонати (1939–1949) та в період її першого розквіту (1950–1966).

Досягнути мети дослідження покликане виконання наступних взаємозумовлених **завдань:**

— розкрити взаємозв'язок між походженням сонатної форми та еволюцією наукового осмислення композиції музичного твору;

— впорядкувати методологічні підходи до вивчення музичного формотворення та систематизувати понятійно-категоріальну систему, визнану у європейській, зокрема українській, музикології для дослідження сонати, з метою їхнього вжитку в аналізі варіантів форми фортепіанних сонат китайських композиторів;

— висвітлити ранні види оформлення китайської музики;

— виявити вплив європейської класичної музики на формотворення у китайській фортепіанній творчості та вказати на етапи його розвитку у жанрі сонати;

— ввести у науковий обіг аналіз формотворчих концепцій у збережених сонатах китайських композиторів першого періоду розвитку жанру (1939–1949);

— розкрити суть формотворчих концепцій у період першого розквіту жанру китайської сонати (1950–1966);

— систематизувати музичні форми у фортепіанних сонатах китайських композиторів перших періодів розвитку жанру.

Тож **об'єктом пропонованого дослідження** є фортепіанні сонати китайських композиторів перших двох періодів розвитку жанру.

Предмет дослідження становлять конкретні формотворчі концепції у китайських фортепіанних сонатах 1939–1966 років, розглянуті крізь призму розвитку жанру.

Матеріал дослідження сформований у процесі аналізу виникнення і побутування фортепіанних сонат у Китаї. У виборі творів для аналізу увага зосередилася на зразках, що відображають тенденції формотворення у китайських сонатах. Вони викликають найбільше дослідницьке зацікавлення щодо розвитку фортепіанної творчості китайських композиторів — вихованців китайських і зарубіжних музично-освітніх закладів. Головним завданням було охопити максимальну кількість сонат, створених у початковий період, і відібрати показові з того чи іншого погляду твори періоду розквіту жанру відповідно до його розподілу на два етапи (1950–1957 та 1958–1966), що відрізняються між собою. У підсумку,

проаналізовано чотири із шести формотворчих концепцій у сонатах раннього періоду та дев'ять у творах періоду розквіту (три на етапі 1950–1957 рр. та шість з 1958 по 1966 рр.). Ними стали варіанти сонатної форми у ранніх сонатах Ма Сіцун (№1, 1939), Цзян Веньє (ор. 31, 1940 та №3, 1945, а також №4, 1949;), Дін Шаньде (ор. 2, 1946). Період розквіту жанру представлений аналізом формотворчих концепцій у сонатах Цзян Веньє (№5 (?), 1951), Го Цзурон (№3, 1950), Ма Сконга (№3, 1956), Цзоу Лу («Поема молоді», 1958), Рао Юйянь (1959), Го Цзурон (№6, 1960), Чен Маосюань (№2, 1962), Го Чжюань (1963), Ян Ліцінь (1965).

Обраний для дослідження хронологічний відтинок часу, а саме 1939–1966 роки, не випадковий: якраз у вказані роки ХХ ст. силами талановитої молоді дуже активно розвивалася фортепіанна творчість. На початку — успадковуючи кращі традиції та норми формотворення західноєвропейської музики, а згодом — до початку руйнівної «культурної революції» — переорієнтувавши фокус уваги на національні музичні традиції, оригінально застосовуючи особливості національного мелосу, тембральне звучання стародавнього традиційного інструментарію тощо.

Методологія дослідження представляє системне використання загальних і спеціальних видів аналізу. Вибір методів продиктований матеріалом аналізу і метою його вивчення, тому з перших застосовано джерельно-пошуковий, історичний, філософський, дедуктивний, діалогічний, типологічний, концепційний. Із других — спеціально-теоретичний аналіз, оснований на вченні про жанр сонати і розвинутій сьогодні теорії музичної форми. *Джерельно-пошуковий* метод «спрямований на заповнення фактологічних «лакун» національної історії музики» [35, с. 3], у даному дослідженні — віднайденні якомога більшої кількості ранніх сонат, а серед пізніших — оригінальних у своєму формотворенні. *Історичний* (історико-генетичний і історико-хронологічний) передбачив встановлення етапів розвитку китайського сонатного формотворення, а саме періодів зародження сонати (і як жанру, і як сонатної форми) та її розквіту у творчості китай-

ських композиторів. *Світоглядний* (філософський) зумовлений вибором такої «системи естетико-філософських координат» [35, с. 3], яка б включала набутки суміжних галузей знання (передовсім філософії, естетики, мовознавства, культурології). У даному дослідженні — урахування законів певної філософської системи (наприклад, вчення Конфуція). Застосування *діалогічного* методу полягає в можливості розгляду формотворчих концепцій в контексті діалогу — детермінанти мистецької взаємодії як засобу розвитку композиторської творчості. *Типологічний* забезпечує відбір і систематизацію формотворчих інваріантів музичної форми, а *концепційний* дозволяє бачити кожну музичну форму як особливу ідею автора, що відповідає його музичному мисленню.

Вибір названих методів зумовлений також необхідністю виконання завдань роботи, а, отже, уможливленням повноцінного і обґрунтованого дослідження формотворчих концепцій у сонатному жанрі, застосування яких розкриває творчі пошуки китайських митців різних поколінь.

Джерельною базою дослідження стали видані в Китаї ноти Сонат для фортепіано китайських композиторів початкового (раннього) періоду розвитку жанру та періоду його розквіту, навчально-методичні посібники і підручники, численні енциклопедичні та довідкові видання, словники.

Теоретичну базу роботи склали:

— фундаментальні праці з історичного і теоретичного музикознавства Т. Адорно [1], Ван Юйхе [10-12], Г. Вірановського [15], О. Гнатишин [17, 18], Н. Горюхіної [20-23], Донг Вейсонг [27], Л. Кияновської [34б], О. Козаренка [35], С. Людкевича [55], І. Ляшенка [59], А. Маркса [132], В. Москаленка [62, 63], Х. Рімана [134-136], Б. Сюти [77], І. Тукової [82], І. Пясковського [68, 69], С. Шипа [109], Л. Шульги [110]; Якубяка [114];

— праці про фортепіанне мистецтво М. Антошко [2], Є. Бай [3], Бу Лі [5], Бянь Мен [7], Вей Тінге [13], Дінь Шанде [25, 26], О. Зубкової [30], Н. Кашкадамової [34а], Л. Ланцути [37, 38], Лу Цзе [46-49], Лян Хайдун [58], Лю Фуань [51], Лю Чі [53], Лю Юанцзюї [54], Мо Бянь [61], Сунь Цзінань [74, 75],

Чень Жуаньсюань [99], Чень Чжен [100], Чень Шуюнь [101], Чжан Сяоху [102], Чжао Сяошен [104], Шен Лулу [108], Юе Чжао [113], Ян Венью [115], Ян То [119-123], Янь Чжихао [125-126];

— про творчість окремих китайських композиторів (Ван Юйхе [12], Вей Тінге [14], Дай Понхай [24], Лі Чжуньон [42], Лю Цзінчжі [52], Лі Чжуньйонг [42], Лян Маочунь [57], Сіе Юйцзе [71], Сян Яньшен [79], Цянь Іпін [90], Чжан Фань [103], Шан Тон [106]), Шуміліна О. [111], Ян То [122] та ін.;

— праці, предметом вивчення в котрих постають фортепіанні сонати (Ду Цзяцзюнь [28], Л. Ланцути [37-38], Хуан Цзечуань [85], Цянь Іпін [90], Ян То [119-123]);

— про форму О. Гнатишин [17], Н. Горюхіної [20-22], А. В. Марх'а [132], S. Bingham [127], Донг Вейсонг [27], Ма Вей [60], О. Рубан [70], З. Лиська [18], Н. Rimann'а [134], Б. Сюти [77], М. Тица [81], Цзя Шиї [87], С. Шипа [109], Л. Шульги [110], Я. Якубяка [114].

Наукова новизна праці полягає в тому, що у ній вперше в музикознавстві:

— на основі використання джерелознавчого, історико-генетичного та історико-хронологічного методів дослідження *встановлено* ранні види формотворення китайської музики, зародження сонатної форми та її розквіт на початкових етапах розвитку жанру сонати для фортепіано у творчості китайських композиторів;

— на основі світоглядного (філософського) методу *розкрито* взаємозв'язок між розумінням музичної форми і постулатами вчення Конфуція, інших філософських течій (наприклад, даосизму);

— діалогічний метод уможливив *перше представлення* формотворчих концепцій як результату взаємодії західноєвропейської та китайської композиторської творчості;

— *вперше* детально *проаналізовано* зразки музичної форми у сонатах для фортепіано вказаних періодів, а

— типологічний та концепційний методи дозволили *вперше представити* музичну форму як концептуальну ідею — втілення музичного мислення автора та

— *представити* варіанти музичної форми як відображення діалектики оновлення жанру у перші періоди розвитку фортепіанної сонати (1939–1966).

Завдяки вказаним здобуткам, зокрема урахуванню надбань Старого Китаю та подальших впливів законів форми західноєвропейської музики, **уточнено** періодизацію формотворення у китайській сонаті для фортепіано, **подальшого розвитку** набула українська (і китайська) формологія як спеціальна наука про музичну форму.

Дисертаційне дослідження виконане в аспірантурі Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка і відповідає темі №5 «Позаєвропейські артефакти музичної культури минулого і сучасності» перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка на 2020-2025 рр. Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка (протокол засідання №8 від 13. 11. 2020 р.)

Теоретичне значення одержаних результатів дослідження. Визначальні положення та умовиводи дисертаційної праці можуть бути залучені у світову музикологію як такі, що демонструють зародження сонатної форми в китайській музиці та її розквіт під впливом діалогу західних норм та східних традицій і звичаїв (світоглядних, культурно-естетичних, ін.). Формотворчі концепції слід трактувати не тільки як втілення формотворчих та інших теоретичних знань їх автора, а й як спосіб матеріалізувати натхнення і почуття людини в Китаї через осмислену звукову впорядкованість музичного твору. **Практичне значення одержаних результатів дослідження** полягає в тому, що їх варто включити у навчальні дисципліни вищих музичних закладів України та Китаю, зокрема «Історію світової музики», «Музичну культуру позаєвропейських цивілізацій», «Історію музичної культури Китаю», «Аналіз музичних форм», «Історію фортепіанної музики Китаю». Результати дослідження будуть особливо корисними у виконавстві, найбільше — в освоєнні фортепіанних сонат китайських композиторів.

Апробація дослідження. Дисертаційна праця відбула обговорення на засіданнях кафедри загального та спеціалізованого фортепіано та історії музики

ЛНМА імені М. В. Лисенка, а також була представлена у вигляді доповідей на Четвертій та П'ятій міжнародних науково-творчих конференціях: «Загальне та спеціалізоване фортепіано: сьогодення та перспективи розвитку» (Львів, 12 березня 2024 р., Львів 11 березня 2025 р.); XVII міжнародній науково-практичній конференції «Folk-instrumental Art at the Turn of XX–XXI century» (Дрогобич, 1 грудня 2023 р.), III молодіжній міжнародній науково-творчій конференції імені Стефанії Павлишин (Львів, 18-19 березня 2024 р.), IV молодіжній міжнародній науково-творчій конференції імені Стефанії Павлишин (Львів, 7-10 квітня 2025 р.), Всеукраїнській науково-практичній конференції «Українське музичне мистецтво крізь призму сучасності» (Київ, 18-19 березня, 2024), III Міжнародній науковій конференції студентів та молодих дослідників «Культура і мова в сучасному багатомовному та багатовекторному дискурсі» (Ужгород, 25-26 квітня 2024 р.).

РОЗДІЛ 1.

ІСТОРІЯ ПОЯВИ СОНАТНОЇ ФОРМИ ТА АНАЛІТИЧНИЙ АПАРАТ ФОРМОЛОГІЇ

1.1 . Виникнення сонатної форми та еволюція наукового осмислення композиції музичного твору

Дослідження формотворчих концепцій загалом та у жанрі фортепіанної сонати китайських композиторів, зокрема, неможливе без урахування попереднього досвіду формотворення в музичній практиці та історії його розуміння і тлумачення в музикознавстві, що забезпечує від допущених прорахунків та дозволяє вибудувати власні підходи і методи. Осмислення генези формотворчих знань стосується як загальних проблем, що активно розвинулися починаючи з другої половини ХХ ст., так і конкретніших, що з'явилися у процесі розвитку інструментальної, зокрема фортепіанної, музики в Китаї.

Тема форми музичного твору завжди займала важливе місце в музичному мистецтві: спочатку вона втілювалася у творчості композиторів, а згодом виявлялася в зацікавленнях учених-теоретиків. Одні прагнули до досконалої організації музичного цілого, шукаючи якнайкращі способи поєднання в ньому структурних елементів (конструкцію) музичного матеріалу. Інші намагалися зрозуміти й пояснити закономірності того поєднання на підставі набутого аналітичного досвіду, пануючих тенденцій, культурних віянь.

Соната — популярний (навіть один із основних) жанр у європейській камерній інструментальній музиці. Відомо, що визначальною музичною формою для нього є форма сонатного алегро або сонатна форма, яка є однією з поширених музичних форм у композиторській творчості [73].

Сонатна форма проросла на достатньо високому рівні історичного розвитку музичного мистецтва і пережила тривалу складну історію. Передісторія її виникнення сягає своїм корінням у надра різних жанрів поліфонічної музики — увертюр, прелюдій і фуг, старовинних танців (алеманд, курант, жиг), концертів, урешті сонат.

На формування класичного прототипу сонатної форми вплинув розвиток музичного мовлення, насамперед — перехід від поліфонії (з її імітаційним рухом голосів) до гомофонії (пануванням одного голосу на тлі його гармонічної підтримки), а також зростаюча залежність від змін тональних планів і фактур. Загалом «не існує жодної музичної структури, жодного поліфонічного жанру, які б не підготували становлення принципів сонатності на порозі XVIII ст.» [20, с. 7].

Сонатна форма як така сформувалася у Західній Європі з неперервного розгортання одночастинних форм; логіки руху і співставлення тональностей, тематичного матеріалу старовинних двочастинних форм; тематизму і раціональної композиції fugи і, насамкінець, з безпосередньої своєї попередниці — старовинної двочастинної сонатної форми [20, с. 7]. При тому не можна пов'язувати утворення сонатної форми і жанру сонати з однією країною чи одним іменем: чимало композиторів починаючи від Й.-С. Баха зробили свій внесок у кристалізацію сонатної форми, позначаючи таким чином важливі етапи в її розвитку. Відтак із усіх класичних форм інструментальної музики сонатна форма стала однією з найяскравіших, найбільш драматургічно цілісною [76, с. 55].

Оскільки соната як твір циклічної форми заявила про себе ще у XVI ст., а класичний її зразок сформувався лише у XVIII ст., то постає питання які типи сонатної форми побутували в музиці майже двісті років між ними. Дослідники довели, що у період бароко була відома так звана *передкласична* (або *старовинна*) *соната* — оригінальне музичне явище, на яке спиралася пізніше класична «формула сонати». Отож, історію розвитку сонатної форми музикознавці умовно поділили на чотири періоди: 1. епоху пізнього бароко (прибл. 1710–1750 pp.); 2. класичний етап (прибл. 1750–1825 pp.); 3. романтичну добу (близько 1825–1910 pp.). Процес її формування супроводжувався оновленням тематизму, кристалізацією в ньому характерних образних ознак, композиційних принципів (засвоєних і природних). Історичний розвиток сонатної форми призвів до утворення двох основних її різновидів: старовинної сонатної форми (дwochастинної) та класичної (тричастинної) сонатної форми. Як відомо, типізований вигляд сонат-

ної форми склався зі старовинної сонатної форми. Своїм походженням вона також завдячує старовинним танцювальним жанрам, зокрема, сюїтам. Барокова соната, яка сильно відрізнялась від класичної сонатної форми, складалась не зі звичних (у класичному вигляді) трьох, а з двох розділів, а головне, — сонатна форма епохи бароко не мала внутрішньої діалектики, тому що контраст у ній був парним і статичним у темпі (швидко – повільно), фактурному (solo – tutti) і тональному (мажор – мінор) викладі [76, с. 57].

У класичній музиці загальні контури сонатної форми стали тричастинними або (при великій розвинутій коді) чотиричастинними. Науковці вважають, що витoki класичної сонатної форми беруть початок від риторики і діалектики, які були притаманні попередньому періоду. Основною прикметою давньої риторики є тріада: теза – антитеза – синтез, яка проявилася на різних рівнях форми-структури: на рівні всієї форми загалом (Експозиція – Розробка – Реприза), на рівні Експозиції (Головна партія – (Сполучна тема) – Побічна партія – Заключна тема); інколи, можливо, на рівні кожної з тем сонатної форми [60, с. 13-14].

Класичний вид сонатної форми виник одночасно з класичним стилем музики, ставши його показником.

На ранньому етапі історичного розвитку сонатної форми тональні співвідношення мали більше значення, ніж тематичні. На зрілому етапі (у творчості віденських класиків) значення обидвох типів співвідношень приблизно урівноважилось. У післябетовенську епоху в драматургії сонатної форми на перший план поступово вийшли образно-тематичні співвідношення, хоча роль тональних продовжувала залишатися значною, але вона стала різноманітнішою, індивідуалізованою.

Сонатна форма увібрала в себе принципи і ознаки, що впливають із основних законів руху: контраст, розвиток і репризність [22, с. 5]. Тривала еволюція форми, спрямована на освоєння тих законів, самого процесу розгортання тематичного матеріалу призвела до того, що сонатну форму стали ідентифікувати як певне архітектонічне ціле, в якому використовуються принципи зіставлення, реп-

різне повторення, симетричне перетворення, продовження, розробка, а також варіювання, рефреноподібне повторення [109, с. 290]. Названий перелік формотворчих принципів «свідчить про складність і насиченість музично-драматургічного розвитку в сонатній композиції» [109, с. 290].

Сонатна форма вважається найдосконалішою (а водночас і найскладнішою) з усіх нециклічних інструментальних форм. Вона має доволі значні можливості для відображення складних життєвих процесів, втілення різноманітних образів, для виразу драматичних конфліктів, демонстрації важливих ідей, глибоких узагальнень, урешті формотворчих концепцій. Бо важливою безсумнівною особливістю сонатної форми є те, що її композиційні особливості відображають закони логічного мислення [22, с. 5], а в кожному окремому творі — прикмети індивідуального мислення автора.

Щоправда приблизні аналогії до вже сформованої сонатної форми можна віднайти в народній музиці (наприклад, сюїтах). Проте, як вказувалося, її безпосереднє походження пов'язане саме з розвитком і традиціями професійної музики. Тому сонатна композиція — порівняно «молода» форма, віком приблизно триста років [109, с. 290]. Вона виникла у той період еволюції професійної музики, коли широкого і різноманітного застосування вже набули всі основні принципи компонування, викристалізувалися складні типи композиції (рондо, варіації, складна тричастинна форма). Відтак завдяки згаданим можливостям сам сонатний принцип швидко розповсюдився у найрізноманітніших жанрах і стилях.

Це зумовило той факт, що серед традиційних класичних форм сонатна форма виявилася однією з найцікавіших для дослідників. Початки її вивчення зароджуються зі швидким розвитком критико-аналітичних знань, коли з'являється розуміння цілісності музичної композиції. Тоді у західноєвропейській музикології створюються менші і більші довідники, підручники, історичні нариси, згодом і теоретичні розвідки, пізніше навіть капітальні, кількатомні праці німецьких, австрійських, французьких, бельгійських, англійських, чеських учених, у яких відображені аналітичні зацікавлення спеціальними темами, зокрема

питаннями музичної форми. Прикметно, що проблеми форми стали одними із перших, висвітлених у західноєвропейській музичній історіографії.

Так, починаючи від 1820-х років, з'являються відомі видання про музичне komponuvannya і композицію музичних творів із оглядом конкретних музичних форм, а також спеціальні видання на цю тему (тоді переважно дидактичного характеру) А. Рейха (Ant.Reicha. *Traité de haute composition musicale*. Rischault, 1825), Ж. Б. Лог'є (J. B. Logier. *Lehrbuch der musikalischen Komposition, Anszung aus dem System für Schulen*. [Berlin], 1827), Дж. Ч. Лобе (J. Ch. Lobe. *Compositionslehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen*. Weimar, 1844; Його ж. *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, 1850), Й. Єхтера (J. Jechter. *Die Grundsätze der mus. Komposition*, 1853–1854); З. Скугерського (Fr. Z. Skuherský. *Nauka o formách hudebních*, Praha, 1884); Е. Праута (E. Prout. *Form*. London, 1893; Його ж. *Applied forms*, London, 1894); С. Ядассон (S. Jadassohn. *Die Formen in den Werken der Tonkunst*. 3 Aufl. Leipzig, 1901); Г. Рімана (H. Rieman. *Grundriss der Kompositionslehre*. Leipzig, 1897; *Grosse Kompositionslehre*, Stuttgart, 1902–1903; *Katechismus der Kompositionslehre*, 1910); С. Креля (S. Krehl. *Musikalische Formenlehre*, 1902–1906); В. д'Інді (V. d'Indy. *Cours de composition musicale*, Paris, 1902); К. Штекера (K. Stecker. *Nauka o formách hudebních*, Mladá Boleslav, 1905); Л. Буслера (L. Bussler. *Musikalische Formenlehre*, 3 Aufl. 1909); Г. Лейхтентрітта (H. Leichtentritt. *Musikalische Formenlehre*, Leipzig 1911); Р. Стюра (R. Stöhr. *Musikalische Formenlehre*, 1911); Дж. Рейсса (J. Reiss. *Formy muzyczne*, Leipzig, 1917 та ін.).

Значне місце в тих здобутках належить капітальному чотиритомному «Вченню про музичну композицію, практичне і теоретичне» німецького теоретика й педагога А.-Б. Маркса (Marx A.-B. *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*. 4 Bde. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1837–1847 (1837; 1838; 1845; 1847). Ідеї цієї класичної праці виростили на ґрунті практики інструментальної творчості. І хоча праця є збірним трактатом, в якому нероздільно подані відомості з елементарної теорії, гармонії, поліфонії, потрібні для написання

музики, вона має й важливий критико-аналітичний розділ про музичну форму як таку з відповідними музичними зразками. Привертає увагу диференціація автором категорій *Inhalt* (зміст, або уявлення, ідея) та *Gestalt* (зовнішні обриси), де друга постає як здійснення, становлення першої. Відтак А.-Б. Маркс вже у попередньому Змісті вперше вжив поняття *Formenlehre* на позначення теорії музичної форми [132, с. 5], запропонував види і систематику музичних форм (основні, первинні форми; пісенна форма, варіації (формальні і характерні); п'ять форм рондо, сонатна, сонатина, мішані форми, сонатний цикл, фантазія). Для нашого дослідження важливо знати, що А. Маркс не тільки «дав ім'я» сонатній формі, а й першим виділив її прикметні ознаки серед інших форм.

Як видно з наведеного переліку видань, із появою дослідження А.-Б. Маркса одне за одним з'являлися видання різного характеру і призначення з компонування музики і загальних уявлень про форми творів. Наприкінці 1880-х років побачила світ більша (і значніша) праця німця Г. Рімана, що представила першу авторську розгорнуту й деталізовану теорію музичної композиції, яка вже мала риси універсалізму [135], а пізніший «Нарис вчення про композицію» [134, с. 117-118] містить навіть класифікацію музичних форм. Значна кількість тверджень цього видатного німецького музичного теоретика у тій та подальших працях про музичну форму започаткувала науку формологію, наповнивши вчення про музичну форму важливими ідеями зі сфери метроритміки та гармонії. Керуючись тезою, що ціле в музиці розгортається перед слухачем поступово, шляхом поєднання в його свідомості малих частин, Г. Ріман визнавав мотивний рівень розгортання форми основоположним. Систематика вченого відмінна від Марксівської, бо передбачає лише 4 класи форм (або чотири великі форми) (двочастинна пісенна; тричастинна пісенна, більші форми рондо, сонатна форма), тобто демонструє нечітке уявлення про форми [135].

Так поступово, завдяки великій праці найвизначніших музикологів і педагогів багатьох націй, в музичній науці усталювалася методика вивчення фено-

мену музичної форми, розкривався зміст цього поняття, характерні прикмети окремих форм, їхня еволюція та взаємодія.

На відміну від західноєвропейської музичної теорії з її орієнтиром на інструментальну музику, в Україні теорія форми зародилася в лоні словесної творчості. Ця заслуга належить видатному мовознавцю, філософу і фольклористу О. Потебні, котрий услід за своїми німецькими колегами-вченими, запропонував «два (зовнішній і внутрішній) ракурси бачення явища» [18, с. 320] у художній творчості. Лінгвофілософська диференціація О. Потебнею поняття форми з виділенням у ньому схеми (власне форми) та її «структурного наповнення і сприймання цілості художнього твору як мистецького явища заклали основи його майбутнього всебічного теоретичного аналізу, вказали на потребу комплексного підходу до вивчення даної категорії» [18, с. 320]. Не менш важливою для концепції вченого «була також ідея індивіда як творця (а точніше співтворця після Бога) художньої конструкції та її смислового наповнення, а водночас носія духу, традицій, психології» [18, с. 320].

Спеціальний (фаховий) інтерес до цілості *музичної* композиції та її внутрішньої структури зародився в українських учених у перші роки ХХ ст. Оскільки переважна їх більшість здобула вищу фахову освіту (музикологічну, композиторську) у кращих західноєвропейських музичних закладах, то була добре ознайомлена з досягненнями тамтешніх авторитетних учених, зокрема в галузі музичних форм, і часто покладалася на їхні думки. Однак достатній професійний вишкіл і власний дослідницько-аналітичний таланти дозволяли обрати свій об'єкт уваги і вивчати його особливим шляхом. Відтоді українська наука про музичну форму пройшла тернистий шлях, але породила визначальні для себе формологічні концепції.

Одним із перших, хто представив своє розуміння музичної форми (у зв'язку із звукозображальністю), був С. Людкевич. Він наголошував на «взаємовідношенні змісту програми [твору] з загальним розчленуванням форми», котре реалізовується шляхом, зокрема, «помітного інспірування форми програмою» [55, с.

148]. Інакше кажучи, «музична форма може бути похідною від драматургічного задуму творця або сама ставати його чинником» [18, с. 322].

Значно ширшим (з позицій розвитку музичного мислення) було бачення музичної форми Б. Яворського. Головним методологічним принципом у дослідженні форм було відтак для вченого переконання в потребі вивчати не окремі типи форм, а принципи, за якими вони виникають [139, с. 148; 18, с. 323]. Звідси подібність підходів до аналізу музичних форм Б. Яворського і Г. Рімана, бо ці вчені «намагалися створити такі музично-теоретичні концепції, які були б придатними для аналізу якомога більшого обсягу музичного матеріалу» [62, с. 9]. Б. Яворський уперше в українській музикології «диференціював музичну форму як схему цілого (конструкцію) і форму як структуру (зі взаємообумовленістю її елементів)» [18, с. 324; 15, с. 63]. Одну і другу визнавав однаково важливими і трактував їх із погляду психології творчості, так як вважав, що «форма... — соціально значуще і соціально обумовлене явище, залежне від суспільної ідеології (емоційно-психологічного стану епохи), творця музичної твору, його виконавця і слухача, бо «не існує фуг, прелюдій, сонат, симфоній, як таких самих у собі, вони існують лише як прояв часткового виду свідомості (ідеології) *даного* історичного моменту, *даного* виду свідомості» [18, с. 325].

Лише в середині 1930-х років стало зрозуміло, що музична форма є окремою сферою дослідницьких інтересів, «*наукою* про музичні форми[, що] займається дослідями над побудовою цих творів та аналізою їх нормальних конструкцій. Вона досліджує, якими матеріально-звуковими засобами композитори домагаються оформлення своїх творчих задумів і зафіксування їх у певні мистецькі норми» [18, с. 327]. У написаному в ті роки (але досі не опублікованому) першому українському «Підручнику з музичних форм» випускник Празької консерваторії З. Лисько вперше послідовно і чітко «реалізував власну концепцію бачення музичної форми, а саме — форми як втілення музичної думки методом поєднання-зв'язку різних структурних елементів у межах певного жанрового ці-

лого в основних видах музики» [18, с. 326]. Тому форму сонати теоретик вважав «формою з кількома думками».

Отож, у 1930-х роках в українській музикології визрів і остаточно сформувався погляд на **формологію як окрему галузь музичної науки**, що має власний предмет вивчення та методику його дослідження.

Радянський період в історії формології позначений кардинальною трансформацією галузі: визначальний для неї дослідницько-аналітичний ракурс замінили на практично-доцільний, насильно переорієнтовуючи *системне вивчення музичної форми* як явища на *аналіз музичного твору* як результату діяльності певного композитора. Це було викликано потребою критичної оцінки твору на предмет відповідності його змісту соціалістичним реаліям та ідеологічним вимогам [18, с. 327]. Відтак, спочатку в СРСР один за одним виходили у світ підручники з музичних форм, які викладали типові формальні схеми творів і не заглиблювалися в суть явищ (бо були призначені переважно для виконавців та композиторів). Згодом з'явилися видання, присвячені аналізу музичних творів, які узвичаювали цілісний розбір музичного твору, оцінювали «виразові засоби», обрані композиторами для розкриття змісту, пропагуючи водночас урахування чималої кількості позамузичних аспектів. Така освітня (а не дослідницька) тенденція вивчення музичних форм зберігалася приблизно до 1970-х років, коли в музикознавстві СРСР почала повільно відновлюватися дослідницька тенденція і з'явилися спеціальні наукові праці з аналізу музичних форм.

В Україні у 1960–1970-х роках це були видання, присвячені тематичній і композиційній структурі творів [81], властивостям варіаційної форми (1965), історичному розвитку вільних форм (1966), класифікації періоду (1968), еволюції сонатної форми (1970, 1973) [22], еволюції періоду [20], а пізніше ще й узагалі — композиції музичного твору (Н. Горюхіна) [23].

Для музичної формології важливо, що харків'янин М. Тіц проаналізував будови тем і виявив три основні їх види (теми-зерна, теми-мелодії, синтетичні теми (теми диференційованої структури), що «можуть виявляти спільні риси, або

переходити з одного в інший), а також чотири принципи тематичного розвитку, які визначають появу різних нових побудов» [18, с. 333].

У своїй останній праці — неопублікованому досі «Вченні про музичну форму» (1990) — Н. Горюхіна прагнула здійснити над безпосереднім аналізом конкретного музичного матеріалу на рівень загальних категоріальних цілісностей і принципів музичної форми, проаналізувала звуковисотні та синтаксичні структури, розробила типологію музичних форм. Згідно останньої, сонатна форма належить до типологічних форм, похідних від жанру, тоді як сонатна форма у віденських класиків належить до типологічних форм, похідних від стилю [18, с. 578].

З кінця гнітючих 1970-х — початку 1980-х років більша увага українських теоретиків приділялася музиці зарубіжних композиторів, зокрема, проблемам її формотворення задля розуміння й чужої творчої свідомості, поширення у своїй творчості цікавих знахідок композиторського письма [18, с. 337].

Від початку 1990-х років в українській науці про музичну форму особливо виділилися підручники з музичної форми випускника Львівської, певний час професора Київської консерваторії В. Задерацького (1-й вип. 1995; 2-й — 2008), «Музична форма від звуку до стилю» (1998) одесита С. Шипа [109], «Аналіз музичних творів (Музичні форми)» (Ч. I., 1999) львів'янина Я. Якуб'яка [114]. Стало відоме й поширювалося в рукопису також згадане «Вчення про музичну форму» Н. Горюхіної. Видання навчального характеру відрізняються від попередніх («радянських») використанням найновіших музично-історичних, акустичних, філософських та інших знань їх авторів. Кожний із них запропонував свої підходи, методи, ракурси уваги, що часто здійснюються до рівня концептуальних.

Отож, упродовж тривалого розвитку знань про формотворення в музиці спостерігався природній рух від елементарних завдань систематизації і типології явищ до усвідомлення внутрішньої структури музичних форм, до виявлення функцій складових її елементів і навіть до розуміння динаміки внутрішніх взаємодій із застосуванням напрацювань суміжних галузей знань.

В останні роки у структурі української новітньої музикології дослідження музичної форми як окреме відгалуження музично-теоретичних знань продовжує розвиватися як якісно (змістовно), так і кількісно, осягаючи все нові аспекти і проблеми. Основні завдання, які вирішує сучасна теорія музичних форм, групуються навколо проблем будови, структури, певних типів і видів. Поряд із історично-еволюційним і логічно-теоретичним ракурсами розвивається й жанровий, котрий спрямований на жанрову генезу тієї чи іншої форми (зокрема, сонатної).

Високий рівень удосконалення застосовуваного поняттєво-термінологічного апарату та швидке його збагачення, породжене увагою до різних стильових напрямів, індивідуальних технік письма, подекуди навіть їх змішуванням та ін. робить використання положень української музичної теорії до аналізу формо-творчих концепцій у сонатах китайських композиторів безсумнівно доцільним, бо забезпечує відповідну глибину і об'єктивність їх наукового осмислення.

Спостережувана сьогодні глобалізація культурного життя і відповідного науково-дослідницького поля спричинила активізацію уваги до китайської музики. Відповідно інтенсифікувалася й дослідницька ділянка. Молоді вчені (особливо вихідці з Китаю) адекватно до своєї спеціалізації (найчастіше виконавської) започаткували близькі їм дослідницькі теми, зокрема ті, що стосуються фортепіанного мистецтва на Батьківщині. Спільно з досвідченими українськими (і не тільки) вченими виробляються й удосконалюються методологічні підходи, придатні для аналізу музичної творчості далекого (у багатьох сенсах) від України Китаю.

Поширення в **Китаї** різних жанрів інструментальної музики зумовило різні аспекти вивчення й цієї ділянки музичної творчості. У праці Ван Аньго «Погляд назад на століття» окреслено періодизацію дослідницьких зацікавлень у китайській теорії протягом ХХ ст., які стосувалися, зокрема, й komponування музичного твору [9]. На його думку, та періодизація передбачає наявність чотирьох періодів, а саме: I — 1949-1957 рр., II — 1958-1964, III — 1965-1979, IV — 1979-1989 рр. Прикметно, що початок першого співпадає із завершенням раннього (по-

чаткового) періоду в історії розвитку фортепіанного мистецтва, зокрема жанру сонати для фортепіано, а його кінець — із завершенням першого етапу періоду його розквіту, про що детальніше далі. Проте спеціальні праці на теми (проблеми) фортепіанної творчості, як і самого формотворення, з'явилися знано пізніше. Спочатку помітними в історії тодішньої китайської музичної історіографії стали капітальні праці Ян Ін'Лю: попервах «Нариси з історії китайської музики» (Шанхай: Шанхайська музика, 1952. 342 с.) [116], а згодом «Проект історії стародавньої китайської музики» (Шанхай: 2004. 450 с.) [117].

Загалом перших два із названих періодів відзначилися поширенням перекладів європейських та американських праць і впливом на китайську науково-музичну думку російського радянського теоретичного музикознавства. У третій (1965–1979 рр.) період (час «культурної революції») і пізніше теоретична проблематика обмежувалася дидактичною літературою — т. зв. «Курсами аналізу форми» для учнів музичних шкіл.

Очевидні зрушення спостереглися лише на початку 1980-х років, коли дослідники зосередилися на цілеспрямованому науковому вивченні конкретного сонатного жанру і, принагідно, музичного формотворення, відмежовуючись від викладу практичних прийомів техніки компонування [9, с. 42-74]. Як наслідок — поява перших критично-аналітичних публікацій на теми музичної форми (структури). Однак їхній зміст ще не вповні відповідав заявленій темі: автори орієнтувалися більше на естетичне сприйняття, аніж на науково-дослідницький аналіз. Однією з причин цього вважаються зміни в суспільно-політичній системі та ідеології, котрі порушили спадкоємність понад 7000-ої історії розвитку китайської музики та процес імплантації західних теоретичних систем і систем навчання [9, с. 140-142].

Тільки з кінця 1980-х років у китайському музикознавстві поступово з'являються наукові праці, котрі характеризують певний дослідницький пошук та рівень аналізу предмета дослідження. Одними з тих, що присвячувалися фортепіанній творчості або проблемам музичної форми були більші і менші праці Лі

Чжуньйонг (Фортепіанна соната Цзоу Лу «Поезія молодості» // «Народна музика». 1982. № 2) [42], Донг Вейсонг (Про тричастинність у національній музиці // Журнал Центральної музичної консерваторії. Вип. 2. Пекін, 1984) [27], Лю Чі (Коли клавикорд з'явився у Китаї // Китайська музика. Пекін, 1986. № 3) [53], Цянь Іпін (Музична творчість Дінг Шанде. Шанхай: Шанхайська музика, 1986. 373 с.) [90], Вей Тінге (Китайська фортепіанна творчість. Пекін: Вид-во «Культура і мистецтво», 1987. 46 с.) [13], Чжан Сяоху (Пентатонні лади і гармонічні прийоми в китайській фортепіанній музиці. Пекін: Вид-во «Культура і мистецтво», 1987. 264 с.) [102], Лін Гуйсюн (Про розділення та укрупнення структур музичної форми // журнал «Хуан Чжун». 1987. Вип. 3) [45], Дінг Шанде (Фортепіанні твори в «китайському стилі» і особливості їх виконання (1988), Ду Цзяцзюнь (Вивчення фортепіанної сонати у перші дні Нового Китаю (1949 – 1966) // Любитель музики: Збірник статей. Шанхай: Шанхайська музика, 1988) [28], Сю Юнсан (Попередня дискусія про початкове формування сонатної форми // Журнал музичного навчання та дослідження. Випуск 3, 1988) [76], Лі Джіті (Про музичну структуру (перипетії і поворот). Журнал Центральної музичної консерваторії, випуск 2, 1989) [39].

Двотисячні роки суттєво поповнили скарбницю знань про китайську фортепіанну творчість і проблеми формології. Плідна спільна китайсько-українська науково-музична праця уможливила появу низки ґрунтовних досліджень, що пролили світло на чимало проблем формології. Серед них дисертації Ма Вей «Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства» (Одеса, 2004) [60], Хуан Цзечуань «Соната як жанрова форма та сонатність як принцип музичної композиції в світлі діалогічного музикознавчого методу (на матеріалі фортепіанної музики) (Одеса, 2015) [85], Ян То «Китайська фортепіанна соната: історія та теорія жанру» (Харків, 2023. 217 с.) [120], а також окремі видання Ян Жухуай «Аналіз музики (на прикладі китайських і європейських музичних творів)» (Пекін: Культура і мистецтво, 2003. 590 с.) [118] та інші.

Ці та другі разом із іншими зарубіжними працями, що увійшли в активний

науковий обіг вивчення інструментальної творчості, склали наукову і методологічну базу дослідження формотворчих концепцій у сонатах для фортепіано китайських композиторів.

1.2. Методологія вивчення проблем музичної форми та понятійно-категоріальна система в сучасній її теорії

Осмислення компендіуму праць про жанр сонати для фортепіано та музичну форму дозволяє виокремити з нього деякі методологічні підходи та поняттєво-категоріальний апарат, сприятливі для повноцінного й обґрунтованого дослідження композиторських формотворчих концепцій. При тому аналіз музичних форм як сфера музичної теорії, що тяжіє до максимальної конкретності визначень, вимагає однозначних трактувань термінів і понять та прагне їх систематики щодо обраного об'єкта вивчення. Тим більше, що його природа диктує специфічність і складність теоретичного апарату. Складність полягає в дії двох протилежно направлених дослідницьких тенденцій: одна представляє аналіз музичних форм на підставі максимально широкого діапазону музично-стильових явищ і спирається на певне узагальнене уявлення про суть музичної форми; інша дотримується розуміння цієї суті залежно від різних історично-стилістичних середовищ, залежачи від складного комплексу світоглядних, естетичних уявлень, наукового поступу, методологічного досвіду і утилітарних потреб конкретної історичної ситуації.

У пропонованому дослідженні формотворення у сонатах для фортепіано китайських композиторів враховуються обидві тенденції: зосередження на природі звукового матеріалу та його музичній організації поєднується із урахуванням зв'язків музичного з немусичним, прихованих у зовні ні з чим не подібній звуковій конструкції музичних творів.

Сьогодні музикознавці дійшли висновку, що у вивченні формологічних концепцій, втілених у китайських сонатах для фортепіано, важливо базуватися на системі світоглядних поглядів населення Китаю, національних традиціях, враховувати особистість композитора (його фахову освіту та творчі зацікавлен-

ня, жанрові пріоритети, стильові прикмети), суспільно-політичні і культурні особливості часу, мистецькі тенденції. Важливо також будувати дослідницьку методологію з урахуванням вчення про музичну логіку і мовний синтаксис, законів сонатної логіки, драматургії сонатної форми, типології сонатно-циклічної форми.

Тож, вивчення *формотворчих концепцій* неможливе без застосування *джерелознавчого, історичного, світоглядного, діалогічного, порівняльного, типологічного, концепційного підходів*. Джерелознавчий метод «спрямований на заповнення фактологічних «лаkun» національної історії музики» [35, с. 3], у даному дослідженні — віднайденні якомога більшої кількості ранніх сонат, а серед пізніших — показових у своєму формотворенні з того чи іншого погляду. Історичний передбачив зосередження уваги на найцікавіших етапах розвитку китайського формотворення, а саме періоду зародження сонати (і як жанру, і як музичної форми) та її розквіту у творчості китайських композиторів. Світоглядний зумовлений вибором такої «системи естетико-філософських координат» [35, с. 3], яка б включала набутки суміжних галузей знання (передовсім філософії, естетики, мовознавства, культурології). Використання діалогічного методу актуалізується можливістю розгляду формотворчих концепцій в контексті діалогу як детермінанти мистецької взаємодії, способу розвитку композиторської творчості. Порівняльний реалізується через зіставлення кожного нового варіанту певної форми з її інваріантом (класичним прототипом), уможливаючи при тому відкриття прикметних рис нової форми (або поєднувальних форм) стосовно класичних нормативів. Типологічний дозволяє відібрати і систематизувати формотворчі інваріанти музичної форми, а концепційний — бачити кожну музичну форму як оригінальну ідею автора, що відповідає його музичному мисленню.

Треба зауважити, що аналіз наукових праць про фортепіанні сонати і музичні форми, написаних китайською мовою, показує, що спеціальне цілеспрямоване вивчення їхнього формо- і змістоутворення, як і характерних ознак формотворчих концепцій китайських композиторів, сьогодні недостатньо результатив-

не: кількість праць, як і проникливість їхнього аналізу непереконливі для повної (розлогої та поглибленої) картини. Великою мірою це пояснюється домінуванням поверхового філософсько-естетичного та виконавсько-стильового аналізу і, отже, малим залученням власне теоретичних формотворчих напрацювань. У практиці аналізу фортепіанних сонат китайські дослідники майже не послуговуються понятійно-категоріальним апаратом, що сформувався в європейській і, конкретніше, українській музикології, ані щодо вивчення специфіки жанру, ані, тим більше, в аналізі музичних форм. Наслідком такої ситуації стає помітна відсталість китайського музичної методології і термінознавства (у зіставленні їхніх здобутків з інонаціональними) у невизначеності (або плутаності) підходів, чіткості формулювань, точності предметно-понятійних означень, що часто відсутні, або базуються на питоми китайській (пентатонічній) звуколадовій основі. Через те не спостерігаємо значного китайського внеску у системний розвиток загального вчення про музичну форму: багато явищ, зокрема формотворчих, залишаються недостатньо висвітленими, або через позбавлену уніфікації термінологію незрозумілими європейцям.

Відсутність у китайському музикознавстві послідовної комплексної розробки теорії музичної форми, зокрема сонатної, котра відповідала б критеріям об'єктивності і закономірності, видається незрозумілою. Європейське походження жанру сонати (і, відповідно, сонатної форми) мало б спонукати до аналізу своїх китайських інваріантів формотворення на базі традиційного тезаурусу понять і категорій, що пройшли випробування часом, науковою рефлексією досягнень європейських учених. Тим більше, що прояв типових жанрово-формотворчих прикмет сонат, що отримали уніфіковані визначення, зумовив їх важливе місце в західному музичному мистецтві та поширення в китайській композиторській практиці починаючи від 1939 року з появою першої сонати Ма Сіцуня.

Тому в аналізі формотворчих концепцій, що виявилися в сонатах для фортепіано китайських композиторів, доцільно послуговуватися комплексом усталених наукових підходів та понять, що сформувалися й використовуються як у єв-

ропейському (у тому числі українському), так і в китайському музикознавстві. Завдяки такій широкій теоретичній базі уможлиблюється створення реальної картини формотворення у цьому жанрі.

Отож, вивчення процесу формотворення в індивідуальних формотворчих концепціях китайських композиторів, продемонстрованих ними в сонатах для фортепіано, вимагає:

1) відбору з усього жанрово-формологічного наукового набуtku типізованих понять і категорій, що стосуються даної теми;

2) вибору методологічних приписів, що склалися в європейській та українській музичній науці, придатних для потенційного застосування в аналізі музичних форм фортепіанних сонат китайських композиторів.

Розпочати варто з **уявлень** про музичну форму. Її поняття належить «безумовно, до найбільш важливих і водночас найбільш складних та проблематичних» [114, с. 8]. Одне з них, наприклад, передбачає, що всяка музична думка, всяке смислове значення в музиці завжди оформлені. Тож музичну форму традиційно трактуватимемо як оформлену в звуках («омузичену») думку Автора. При тому акцентуємо увагу на структурній логіці музичних побудов, типологічних параметрах музичної форми, а не на її змістовній стороні, що є об'єктом сприйняття музиканта-виконавця [63, с. 136-137], бо виконавський аналіз передбачає сприймання цілісності музичного твору, а не лише музичної форми, «що лежить у його основі» [62, с. 10].

Цілісність звукового оформлення визначає комплекс складових — висотної, ритмічно-темпової, тембрально-динамічної, фактурної організації, а ще — принципів синтаксису, композиційний план (контрасти, повтори), характер пропорцій, тип симетрії, прийоми розвитку. Тобто музична форма — це строгий організм, який об'єднує різноманітні базові елементи за допомогою техніки композиції, забезпечуючи тим самим унікальне формальне ціле, якого немає в інших речах. Чинниками досконалості того звукового цілого (т. зв. «**формальними** принципами краси») є рівномірність (властива одночастинній формі), контраст

(притаманний двочастинній), симетрія і рівновага (А-Б-А) (у тричастинній формі), єдність і контраст (АВАСАДА) (у рондо), різноманітність і єдність (у варіаційній формі).

Отож, музичній науці відомі два розуміння музичної форми: широке і вузьке. Перше пов'язане із логікою послідовності музичних побудов (їх співвідношенням і єдністю) і пов'язане з категорією краси. Друге (вузьке) розуміння (що з різних причин закріпилося в українському музикознавстві) передбачає форму композиції (синтаксичну організацію, розміщення цезур, характер пропорцій, види контрастів та ін). Не випадково дехто з музикознавців говорив про форму-процес і форму-кристалізовану схему як два типи сприймання й розуміння форми. Суміщення двох понять, що за Б. Яворським передбачає «нерозривну єдність загальної схеми (форми або конструкції) і її структури (набору взаємообумовлених елементів форми)», породжує нове *поняття, а саме — музично-звукового цілого* [18, с. 324] або (за Б. Сютюю) художньої цілісності [77, с. 7].

В музикознавстві відомі ще два погляди на музичну форму: як на принцип, тобто певний універсальний тип композиційної структури, та як на данність (факт) — індивідуальний вид форми зі своїми характеристиками. Інакше кажучи, в основі композиційної організації певного конкретного твору лежить типова модель музичної форми [109, с. 42]. З цього випливає, що «композиція — обов'язкова якість і вищий рівень форми музичного твору» [109, с. 194]. Важливою для дослідження формотворчих концепцій є теза ще одного зачинателя української формології — З. Лиська — про спостережуваний в історії музики *вихід митців за межі прийнятих шаблонів та винайдення ними для своїх креативних ідей усе нових відповідних їм форм* [18, с. 576]. Тому саме форма композиції є об'єктом вчення про музичну форму та предметом уваги окремої науково-дослідницької галузі — формології, що усамотїїнилась в українській (як і західноєвропейській) музичній науці у 1930-х роках. Саме тоді відомий німецький музиколог Р. Штер дійшов висновку, що «предмет вчення про форму — це дослідження і опис усіх видів структуротворення в музиці» [137, с. 8].

Оскільки «форма композиції» є конкретно-інтонаційним втіленням універсального структурно-синтаксичного принципу, а її вивчення неможливе без залучення широкого комплексу знань про гармонію, поліфонію та ін. (елементів музичної граматики), то вона вважається синонімом поняття «музична форма».

Віддавна в Україні (завдяки Б. Яворському) музичну форму трактують як *явище, значиме для соціуму та соціумом обумовлене, водночас таке, що залежить від композитора, виконавця та слухача, бо породжене їхньою свідомістю*. Звідси походить теза О. Буцького про *форму музичного твору як засіб оформлення (архітектоніку) мовлення композитора*. Інакше кажучи, вчений трактував музичну форму як *прояв певного музичного мислення у конкретному звуковому матеріалі*.

Після завершення раннього періоду в розвитку формотворчих знань в Україні наступив другий («радянський») етап, коли увага дослідників спрямовувалася головню на формальні схеми в аналізах музичних творів, призначені переважно для виконавців. В межах СРСР провідні тенденції диктували російські музикознавці, чії теорії вибудовувалися переважно задля практичної мети — зрозумілішого виконання творів. Щоправда, їхні підручники пропонували й чіткі визначення. Формулювання в них залежали від концептуального підходу, обраного теоретиком, але завжди в своїй основі виходили з *широкого і вузького* розуміння музичної форми.

Зі здобуттям Україною незалежності українські музикознавці почали перегляд радянських тенденцій і в підручниках з'явилися нові підходи до аналізу предмета, оновлені погляди на музичні явища. Новаторським виглядає широкий комплексний підхід до музичної форми Н. Горюхіної, що поєднує різні аспекти аналізу від деталізованого до узагальненого, а саме: *граматичний* (морфологічний, синтаксичний), *типологічний* (типовість форм, похідність від жанру, стилю), *філософсько-естетичний* (оформлення структури відповідно до змісту), синтаксично-семантичний підхід [18, с. 578]. Важливим є також інтегративний підхід (С. Шипа), що передбачає залучення до аналізу «філософських, естетич-

них, психологічних, мовознавчих, музично-історичних знань» [109, с. 10].

Помітним досягненням є також виділення музичного звука «як матеріальної основи, субстрату музичних форм» [109, с. 43], що спонукає в аналізі музичних форм китайської музики приділити увагу тембру звука як одному із чинників музичної форми.

Відібравши *прийнятні* методологічні підходи та взявши до уваги інші, встановивши фундаментальні концептуальні бачення музичної форми як феномену, необхідно обрати *відповідний* **поняттєво-категоріальний апарат**. Його набір зумовлюється європейським походженням жанру сонати і відповідної форми сонатного алегро. Тож ця та інші музичні форми європейської класичної музики в їх китайських варіантах мусять бути аналізованими в контексті досягнень європейської музикології і, зокрема, української музичної науки. Тоді, крім іншого, уможливиться й встановлення ступеню відповідності китайських формотворчих варіантів європейському прообразу форм.

Відомо, що історія виникнення музичних понять, термінів і категорій така ж тривала як і уявлення про музичні явища і закони. Кожний етап у розвитку музичної науки поповнював уже звичний «комплект» новими його елементами, частина з яких із часом набувала значення універсальних, а інші залишалися в історії науки як її артефакти.

Одним із перших, хто увів комплекс понять, що стосуються музичної форми, був німецький музикознавець Адольф Бернхальд Маркс (A. В. Marx, 1795–1766). Класичне вчення про музичну форму цього теоретика містить опис музичної форми та конструкції, вперше — сонатної форми, варіації, рондо, менуету, скерцо, періоду, речення та інших. Однак той опис і класифікація стосуються музичних форм епохи класицизму і зовсім не передбачені для пізніших їхніх варіантів. До того ж вони не містили точних визначень, строгих логічних мотивацій і часто звучали абстрактно, сьогодні не всім зрозуміло. Для нас дієвою залишається хіба Марксова ідея розвитку в музиці, котру слід розглядати у світлі системи світоглядних поглядів, характерних відповідному часу, особистості ком-

позитора, характерних для відповідного періоду ідей і духовних пріоритетів, що розкривають характер народу і зміст відповідної епохи [132].

Значний внесок у музичну термінологію, зокрема формологічну, зробив Х. Ріман. Систематизації і проясненню змісту понять і категорій музичної науки сприяв його широко відомий «Музичний енциклопедичний словник» (Musik-Lexikon: Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständiger Instrumentenkunde) (Leipzig : Verlag des Bibliographischen Instituts, 1882, 1036 с.+XXXII с.) [134]. У ньому вже з'явилися чіткі визначення музичної форми як такої (Formen musicalische с. 269), її різновидів (рондо (Rondo, с. 780), сонати (Sonate, с. 862)) та інших музичних термінів. Таке ж історичне значення мають сьогодні думки, висловлені у частині «Історія звукових форм» (Geschichte der Tonformen) «Катехізису звукових форм» Г. Рімана (Riemann H. Katechismus der Musikgeschichte. Band 2 und 3.- Leipzig: Max Hesses Verlag. 1901. 208 s. [135]). Відтоді музикологічна термінологія активно розвивалася, і сьогодні її складність, багатоскладовість і різноманітність є загально визнаними.

Як наголошують сьогодні українські дослідники, «Музична термінологія української мови становить терміносистему, тобто впорядковану сукупність термінів, між якими «існує обов'язковий та тривкий зв'язок». Ядром музичної терміносистеми є музичні терміни — слова або словосполучення, які співвідносяться з музичними поняттями, мають наукові визначення і „вступають у системні відношення з іншими подібними одиницями мови, утворюючи разом з ними особливу систему — термінологію» [6, с. 7]. Інакше кажучи, «Термінологічний апарат визначається як сукупність термінів та термінологічних сполучень, що їх використовує певна наукова дисципліна» [70]. Сучасна наука про музику послуговується широким і оновленим набором *понять* (як концептів, що відображають сутнісні властивості предметів і явищ), *категорій* (загальних понять, що відображають універсальні властивості, загальні закономірності розвитку явищ, групи однорідних предметів — категорія жанру [72, с. 261] та *термінів* (слів чи

словосполук, що виражають певне поняття якоїсь галузі мистецтва [72, с. 570] і є єдиною, окремою, самостійною одиницею найменування (наприклад, *кода, рондо, соната, алегро, фортепіанна соната, музична форма*).

Обсяг термінів для аналізу формотворчих концепцій у дисертації обмежимо термінами, що використовуються в дослідженнях структурної організації музичного твору, у різний час введеними у науковий обіг авторами наукових праць, посібників європейського регіону. Тож, для дослідження формотворчих концепцій у сонатах для фортепіано китайських композиторів *основоположним* видається наступний поняттєво-термінологічний ряд, що іноді залучає парадигмальні визначення провідних українських учених-теоретиків. Широке коло інших понять музичної науки, що наближаються до рівня естетичних і філософських категорій (як-от *гармонія, мелодія, інтонація, процесуальність, музична драматургія* і т. ін.) та регулярно використовуються в практиці аналізу музичних форм, враховуємо, але спеціально не обумовлюємо через їх загальноприйнятність у професійних колах.

Отже, даний перелік формологічних термінів/понять, *найбільш уживаних* у дослідженні формотворчих концепцій у сонатах китайських композиторів, не має на меті якнайповніший їх перерахунок (це знаходимо у багатьох інших, близьких до даної теми дослідженнях), а лише констатацію нашого їх трактування.

Так, музичною *темою* вважаємо музичну думку, втілену в якій небудь побудові, що характеризується достатньою оформленістю, достатньою концентрованістю, характерністю та індивідуалізованістю музичної виразовості і лежить в основі розвитку. Нею також є «відносно завершене, індивідуалізоване інтонаційне утворення, яке виконує дві функції: а) образно-змістовного елемента, «суб'єкта», «персонажа» музично-драматургічної дії; б) основного конструктивного елемента в побудові композиції» [109, с. 198]. Її також трактуватимемо як сукупність конкретних інтонаційно-ритмічно-гармонічних зворотів; матеріал для розвитку; як імпульс руху форми; як індивідуалізований образ; врешті як прообраз струк-

турно-синтаксичного «образу» форми (за В. Задерацьким).

Поняття сонатного *тематизму* передбачає не тільки інтонаційне втілення змісту твору в процесі становлення музичного матеріалу: це логіка і напрям тематичних змін протягом розростання усієї форми. У сонатній формі це тематизм контрастний, оснований на взаємодії двох інтонаційно-емоційних сфер. Необхідно пам'ятати, що розвиток музичного мислення передбачає розробку нових типів тематизму, які відроджують старі принципи побудови теми, зокрема поліфонічної, з урахуванням надбань музики XX і XXI ст., що утверджувала нові оригінальні форми звукового мислення. Однією з ознак часу стало, наприклад, відродження у китайській музиці на новій основі принципів організації поліфонічної теми і побудови музичної форми, що реалізовує можливості такої теми. Тому у сучасному тематизмі (у тому числі китайському) часто відсутнє чітке і періодичне метроритмічне членування на окремі, близькі за масштабами, фрагменти — переважає плинність руху, особлива «пластика» звукового «ходу». При цьому мелодія відзначається інтонаційною багатоскладовістю в поєднанні зі складною ладовою основою, до того ж замість чіткої метроритмічної періодичності утверджується ритмічна асиметрія або варіативність.

Важливою увагою, якої обов'язково дотримуємось, є потреба ясно розрізняти *поняття теми і партії*. На противагу першій, остання огортає певний простір в експозиції (а також репризі), котрий може оформлятися як чергування кількох тем.

В аналізі формотворчих концепцій велике значення має й розуміння *частини* твору (циклу) як «відносно завершеної композиційної побудови, утвореної з тематичного матеріалу..., яка разом з іншими структурами подібного масштабу входить до складу розділу або ж у композицію всього твору в цілому» [109, с. 201-202].

«Типовою найменшою формою завершеного або відносно завершеного викладу тематичного матеріалу (у гомофонній музиці)» названо *період* [114, с. 85]. Важливо також розмежовувати поняття *теми і періоду* за змістом і вели-

чиною, оскільки «тема — поняття образно-сміслове, у композиції — функціональне, період натомість — поняття, в першу чергу, структурне» [114, с. 85]. Тому його ще важливо розуміти у класицистичному розумінні, котре передбачає період як коротку форму, що об'єднує в архітектонічне ціле на основі симетрії (дисиметрії) кілька ритмосинтаксичних побудов, які перебувають у тісному смисловому зв'язку (за В. Задерацьким). До цього визначення належать і характеристики періоду, серед яких чітко виражений експозиційний характер, здатність виступити в ролі самостійної форми твору або якоїсь структури (експозиції, середини або заключної) [17, с. 80].

Сонатна форма — це музична форма зі своїми прикметними ознаками, властивостями і принципом (сонатним) компонування, що характеризується певною логікою розвитку музичного матеріалу, послідовністю його викладу, специфікою співвідношення частин у цілому. Оскільки ідея форми кожного твору пов'язана із задумом (ідеєю) композитора, то використання сонатної форми передбачає як ідею (задум композитора) втілення конфлікту між темами; це стане основою драматургії твору. Тож сонатна форма — не тільки музичний твір циклічної форми (звичайно з трьох або чотирьох частин) для одного або кількох інструментів, а й циклічна композиція, у якій хоча б одна частина (типово — перша) написана в сонатній формі. Відтак нею буде вважатися також форма, основана на протиставленні двох тем, які у першому викладі контрастують і тематично, і тонально, точніше — багатотемна композиція, експозиційний розділ котрої містить тональний конфлікт головної і побічної сфер.

Сонатність тлумачимо як «принцип драматургічного розвитку і тип формотворення» [120, с. 64].

Як відомо, у своїй основі сонатна форма має дво- або тричастинну будову [114, с. 291]. Оскільки як форма, соната повністю дозріла в період віденського класицизму (в кінці XVIII ст.), то її класичний тип — це тричастинна репризна форма, що розвивається і втілюється за законами діалектики: I частина — Експозиція (зав'язка сюжету); II частина — Розробка (активне протистояння);

III частина – Реприза (розв’язка конфлікту). Класична сонатна форма передбачає точне (незмінне) повторення експозиційного викладу.

Варто розуміти також значення похідних від них понять, а саме типів викладу тематичного матеріалу — *експозиційність, розробковість, репризність*, загально прийнятих на позначення відповідного способу розгортання музики.

Твір сонатної форми без розробки називається *сонатиною*. Відсутність *розробки* іноді компенсується розробковістю, тоді як Головна і Побічна партії лаконічні, ліричні, мало контрастні між собою. Переважно це соната невеликого розміру.

Як правило, перша частина сонатної форми (Експозиція), присвячена викладу двох партій, що протиставляються (Головної, Побічної) та двох тем, що їх об’єднують (Зв’язуючої (Сполучної)), та підсумовують викладене (Заключної).

За *Головну партію* вважаємо першу частину експозиції, головну тему твору, носія основного характеру твору, головної ладотональності. *Зв’язуючою (Сполучною) темою* вважаємо побудову, розташовану між двома основними партіями, часто оснований на тематичному матеріалі головної партії, іншій темі, або такій, у якій зустрічається підготовка побічної партії. *Побічною партією* називатимемо розділ експозиції, присвячений викладу нової теми (або тем), протиставленої головній партії, а *Заключною* — ту, що прилягає до побічної партії, хоч має своє самостійне значення, і служить доповненням до неї.

Експозиції може передувати *Вступ*. Сполучна і Заключна несуть у собі допоміжну функцію, оскільки в них може бути наявний або відсутній власний тематизм.

Розробкою вважаємо другу частину всієї сонатної форми, що виявляє риси серединності, обмежується окремим матеріалом експозиції, тонально нестійку.

Репризу в сонатній формі трактуємо як таку, що повторює матеріал експозиції, передусім представляє підсумок розвитку, урівноваження в тональному співставленні тем, що контрастували в експозиції.

Кодою називаємо частину, що вводиться після повторення матеріалу

експозиції повною або перерваною каденцією.

Твір набуває цілісності завдяки *сонатному принципу* komponування. Його визначають певні універсалії, а саме — неперервний тематичний розвиток, тональний контраст в експозиції і його відсутність у репризі, а також образно-тематичне протиставлення.

Загалом у сонатній формі зауважені різні види диференціації музичних побудов (тематичний контраст, гармонічна, тональна, фактурна, темброва та ін.), а також основні засоби їх об'єднання (укрупнення) (повтор теми, «просякнення» частини однорідним тематичним матеріалом, розвиток тематичних мотивів та ін.). У різні історичні періоди вони мали свої особливості, але завжди впливали на структурну цілісність форм [45].

Першим, хто потрактував сонату як найскладніший вид музичного мислення, що «виробляє» взаємодію і єдність музичного матеріалу, був згадуваний А. Б. Маркс.

Історії музики відомі різні типи сонатної форми.

Так, *старовинною двочастинною формою* прийнято називати форму, що складається переважно з двох частин, кожна з яких повторюється двічі. Або (детальніше) — композицію з двох частин, де перша містить тональний і тематичний контраст, а друга — нестійку першу фазу («розробку») з наступною тональною стабілізацією («репризою»); поняття розробки і репризи умовні» (за В. Заде-рацьким).

Чіткого визначення *старовинної тричастинної сонатної форми* епохи бароко немає, проте, як і старовинна двочастинна сонатна форма, вона добре описана вченими. В одному з таких описів відзначені такі традиційні її особливості: 1) стремління до плинності форми, що запобігає появі структур типу *періоду і речення*; 2) відносність контрасту; 3) умовність репризи і набуття заключною частиною власного розвитку. Це дало підстави вважати трифазну форму епохи бароко цікавою саме через свободу в поводженні з *принципом* сонатності, котрий

нерідко трактується як сума узагальнених властивостей становлення композиції музичного твору.

Традиційно, у сонатах окрім форми сонатного алегро, зустрічаються також інші форми як окремі частини циклу, зокрема, *рондо*, *складна тричастинна форма*. У дисертації спираємося на наступні їх визначення або описи.

За одним із них «*форма рондо* складається з кількох незмінних проведень головної теми (рефрену), між якими уводяться інші, різного ступеня контрастності, частини (епізоди)» [114, с. 149]. Важливо, що «постійне повернення головної думки (рефрену) забезпечує єдність форми в цілому; введення ж епізодів, щораз інших, підтримує інтерес до нового у формі, запобігає монотонії у композиції і підкреслює у ній момент розвитку» [114, с. 149].

Історичний погляд на розвиток форми рондо дозволив виділити в її еволюції різні типи: «старофранцузьке рондо» (XVII – перша пол. XVIII ст.), «класичне» (друга пол. XVIII ст., творчість віденських класиків), «романтичне» (твори Р. Шумана та інших романтиків) і «сучасне» рондо (XX ст.).

Характерні ознаки одного з простіших типів, а саме *старофранцузького (або куплетного) рондо* такі: рефрен у формі періоду повторної будови та мало контрастні (інтонаційно та тонально близькі) до нього епізоди; форма часто багаточастинна; у випадках будови епізоду на інтонаціях рефрена можна говорити про монотематичне рондо. До них додаються інші ознаки: 1) куплетне рондо відрізняється від куплетної пісенної форми тим, що остинатно збережений приспів починає (відкриває) форму і так утверджується в якості головної теми (рефрена); епізоди генетично тяжіють до рефрену у кожній своїй появі творячи відчуття їхньої «пари»; 2) попри період квадратної будови, яка іноді приховувала затактоване начало, рефрен міг писатися й у простій двочастинній формі, що було вимогою його жанрової основи, яка передбачала танцювальну основу тематизму; завершення рефрену однотипною каденцією; 3) тісна тотожність рефренних повторів; 4) пропорційність у куплетному рондо втілювалася в трьох основних типах відношень рефрена і епізодів, а саме: а) послідовне зростання обсягу епізо-

дів, б) однаковий обсяг усіх епізодів, с) поступово зменшуваний обсяг епізодів, за яких у кожному випадку рефрен зберігає свої пропорції. 5) типовий для форми принцип нарощування ритмічної густоти в епізодах у міру розгортання форми до кінця. 6) рефрен і епізоди перебувають у контрастному співставленні, як і епізоди між собою. І загалом, принцип синтаксичного контрастування є центральним для старовинного рондо, бо воно природньо синтезувало гомофонну і поліфонічну (фазову) синтаксичну основи.

Для *класичного* рондо увиразнені передусім: вихід за межі періоду і «перехід» у просту дво- або тричастинну форму, триваліші рефрен та епізоди, контраст між ними, поява зв'язуючих побудов та підсумкової коди; зведення загальної кількості частин до мінімальних п'яти. В описі форми класичного рондо важливо також керуватися підкоренням форми гомофонному принципу. Не менш важливими є прояви тривких структур (періоду, простої двочастинної, тричастинної форм) не тільки в рефрені, а й у епізодах; повторення рефрена може бути точним, формування інтонаційно-тематичного матеріалу епізодів відбувається кількома способами.

У *романтичному* рондо беремо до уваги такі його прикметні риси: глибший контраст між рефреном і епізодами (тематичний, тональний, жанровий, темповий); відповідно дуже відмінні самі епізоди, зростаюча їх кількість, врешті багатотемність та контрастність усієї форми (інколи це дає підстави вважати такого типу рондо сюїтоподібним) [114, с. 159]. Характеризуючи рондо у творчості композиторів ХХ ст., учені наголошують, що рефрен у них «підлягає не тільки варіаційним змінам чи скороченню, але й взагалі іноді виєлімінується ([пропадає]). Натомість епізоди можуть йти підряд, не говорячи про їх можливе повторення» [114, с. 163].

Нові формологічні дослідження розрізняють поняття *рондо* і *рондальності* (як формотворчого принципу), наголошуючи, що рондальність — це принцип формотворення, в основі якого лежить чергування стабільної (повторюваної) теми і різних, відмінних між собою (або контрастуючих), структур (за В. Заде-

рацьким). Подібно до варіаційності, рондальність може проникати у різні форми, виступаючи в ролі формотворчого принципу другого плану. Як досконале, вершинне втілення рондальності, рондо має власний «термінологічний образ», крізь який проглядається форма, основана на чергуванні рефрену (що зберігає стійку семантику і переважно — структуру) і змінюваних контрастних епізодів, що завжди містять внутрішнє стремління до рефрену (за В. Задерацьким). У випадку варіювання повторень форму рондо як таку відрізняє від проявів рондальності збереження в ній засадничої семантики рефрена на противагу трансформації його образу.

Одне із визначень *складної (складеної) тричастинної форми* радянського часу вказує, що нею є така репризна тричастинна форма, в якій перша частина викладена у простій дво- або тричастинній формі, а решта частин не містять більш розвинутих форм. Пізніше теоретики охарактеризували складну тричастинну форму вже як репризну композицію, складену з двох типових форм, а ще (якщо мова про класичний тип) — репризну композицію, в якій хоча б одна з частин перевищує межі періодичної структури і написана у простій двочастинній або тричастинній формі (за В. Задерацьким). Отож, означення даної форми як «складної» (що тут є синонімом «складеної») вказує на загальний принцип творення (складення) композиції з простих структур. Прототипом складної тричастинної форми є почергове поєднання двох одноіменних старовинних танців у сюїті XVII–XVIII ст. із повторенням першого танцю як репризи. Таким чином сюїтність як характерна риса китайської національної музики зумовлює природність і зрозумілість появи старовинної тричастинної форми у сонаті іноді з можливими вступом та кодою.

Під *варіаційною формою* розуміємо багаточастинну форму, що складається з початкового викладу теми і ряду її видозмінених повторень (варіацій). Витоки варіаційної форми знаходимо у давніх інструментальних танцях, традиційних для старовинної китайської народної музики. Недарма варіаційний метод вважається найдавнішим прийомом розвитку тематичного матеріалу (мотиву, фрази,

речення), тоді як тема може бути оригінальною (як переважно в творчості китайських композиторів — тоді найуживанішим методом варіативності є фігуративний) і запозиченою.

Циклічним є «твір, що складається з цілком самостійних [неповторюваних] музичних композицій, об'єднаних на основі певних жанрових принципів та єдиного музично-драматургічного задуму» [109, с. 306]. Таким твором є *сюїта* — чітка послідовність кількох окремих, різних за характером, музичних композицій, де основним принципом формотворення стає свобода компоновання частин [64].

Подані визначення основоположних для даного дослідження термінів і понять зі сфери формології стосуються переважно традиційних (усталених у музичній практиці, типових) або таких, що визнані класичними зразках музичної творчості. Однак музика ХХ ст., зокрема китайська, часто відкидає регламентовані деталі типових форм, але залишає «впізнавані» орієнтири, що відображають генетичний зв'язок із типовими формами.

Наукові відкриття в ділянці музичної мови сприяють народженню новочасних принципів формотворення, бо у сучасній музиці визначальною стала тяга до індивідуальної форми, до пошуків інших смислів музики, втілених, зокрема, й через форму. Водночас традиційні форми постійно залишалися цікавими з огляду на їх незмінно високий комунікативний результат. Оскільки музичне мислення не нарощується, а якісно багатшає, то усілякі його форми цінні як такі, а, отже, привабливі для дослідників.

Висновки до розділу. У Розділі 1 наголошується важливість у дослідженні формотворчих концепцій у жанрі фортепіанної сонати китайських композиторів урахування попереднього досвіду формотворення та історії його розуміння і тлумачення в музичній науці, знання якого дозволяє вибудувати власні підходи і методи, обрати доцільну термінологію. Підкреслюється, що соната є одним із найпопулярніших жанрів у фортепіанній творчості, а сонатна форма — серед найбільш поширених у формотворенні. Ця форма пережила кілька етапів свого фор-

мування (бароковий, класичний та романтичний), сягаючи корінням у різні жанри поліфонічної музики під впливом розвитку музичного мовлення (від поліфонічного до гомофонічного). Тривала еволюція форми, спрямована на освоєння процесу розгортання тематичного матеріалу, призвела до того, що сонатну форму стали ідентифікувати як певне архітектонічне ціле, в якому розрізняють експозиційний, розробковий та репризний розділи. Тому сонатна композиція — порівняно «молода» форма, віком приблизно триста років.

Початки її вивчення зароджуються з розвитком критико-аналітичних знань, коли з'являється розуміння цілісності музичної композиції. У західноєвропейській музикографії (довідниках, посібниках, теоретичних розвідках, пізніше навіть капітальних, кількатомних працях німецьких, австрійських, французьких, бельгійських, англійських, чеських учених) відображені аналітичні зацікавлення питаннями музичної форми. Прикметно, що проблеми форми стали одними із перших, висвітлених у західноєвропейській музикології. Великий внесок у формологію на перших порах зробили німецькі вчені-теоретики А.-Б. Маркс та Г. Ріман. На відміну від західноєвропейської музичної теорії з її орієнтиром на інструментальну музику, в Україні теорія форми зародилася в лоні словесної творчості завдяки філософу і мовознавцю О. Потебні. Спеціальний (фаховий) інтерес до цілості *музичної* композиції та її структури зародився в українських учених у перші роки ХХ ст. Завдяки зусиллям С. Людкевича, Б. Яворського, З. Лиська стало зрозуміло, що музична форма є окремою сферою дослідницьких інтересів, «наукою про музичні форми» — формологією, що є складовою частиною науки про музику як такої. У подальші роки українські вчені не тільки наповнили дану галузь важливими формологічними концепціями, а й збагатили її численними новими поняттями і термінами. Приблизно з початку 1980-х рр. активно зацікавилися формотворенням і китайські дослідники. Як наслідок, були вироблені методологічні підходи та стабілізувався термінологічний апарат. У другому підрозділі обумовлено вибір найпридатніших методологічних підходів до вивчення формо-

творення у сонатах для фортепіано китайських композиторів, якими стали джерелознавчий, історичний, світоглядний, діалогічний, порівняльний, типологічний, концепційний методи дослідження. Враховуючи відсталість китайських дослідників у використанні загально-прийнятого поняттєво-категоріального апарату, що робить їхні праці нечіткими у формулюваннях, а, отже, часто малозрозумілими, а також ураховуючи європейське походження форм, що знайшлися у китайських сонатах, вирішено послуговуватися термінологічним апаратом європейської і, конкретніше, українській музикології. Відтак послідовно наводиться набір *засадничих* понять і термінів, що їх застосовано в дослідженні формотворення в сонатах китайських авторів.

РОЗДІЛ 2. ВІД ПОЧАТКІВ ОФОРМЛЕННЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ ДО ПОЯВИ СОНАТНОЇ ФОРМИ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ КИТАЮ У 1939 РОЦІ

2.1. Ранні види оформлення китайської музики

В основі формотворення як феномена «лежить закономірність, згідно якої будь-яка форма тією чи іншою мірою має ознаки попередніх форм, тобто зберігає відбитки, сліди своєї еволюції» [112, с. 91]. Музична форма — це історичне явище, здатне «накопичувати інформацію, яка потім може трансформуватися (або еволюціонувати) у принципово нову якість» [112, с. 91]. При тому одні складові елементи можуть зберігатися у незмінному вигляді, а інші — набувати нового вигляду не втрачаючи обрисів своїх праформ. Ті праобрази музичних форм є відносно стабільними їхніми складовими, їх основою (ядром), що найменше піддатна трансформаціям. У створенні нової композиції автор орієнтується на якийсь приклад, певну норму, тобто враховує традицію створення подібного. Так і «Форму (чи формотворення) можна розуміти як традицію, яка таким чи інакшим чином реалізується, а також розвивається у конкретному творі» [112, с. 92]. Це пояснюється тим, що ніякий освічений автор не може повністю абстрагуватися від усталених у практиці музичних законів, прийнятих у своїй музичній культурі. Недарма вчені спостерегли т. зв. «феномен спадковості», «збереження сталих ознак музичної форми, передачі окремих елементів... навіть через проміжок часу» [112, с. 92] так, ніби їх віднайшли у спеціальному сховищі з настанням сприятливих умов. Ця особливість музичної форми берегти ознаки давніх форм чи старих формотворчих принципів забезпечує відчуття цілісності музичної культури і дозволяє простежити її оновлення. Якщо бачити творчість композитора як стадію розвитку мистецтва, а його твір як складовий елемент його еволюції, то вони мусять берегти у собі «сліди попередніх етапів, які залишаються у тому чи іншому вигляді як на загально-естетичному рівні, так і на рівні форми» [112, с. 92]. Так музична форма стає «не лише необхідною умовою існування

музичного твору, а й засобом передачі традиції» [112, с. 93], бо періодична поява знайомих елементів необхідна для кращого сприйняття і адекватного розуміння музики.

Потужним фактором оновлення культурно-мистецьких традицій в Китаї здавна були філософсько-світоглядні чинники (як от настанова на постійне переймання кращих досягнень та бажання неухально вчитися, досягати невідоме). Тому для розуміння появи композиторських формотворчих концепцій та їхніх особливостей важливо розуміти що збуджувало їхнє народження та фундамент, на якому вони поставали.

Музика Китаю — одна з найдавніших у світовому музичному мистецтві. Вивчення музично-теоретичних пам'яток (трактатів, дидактичних і філософських творів мислителів і музикантів минулого) дозволяє стверджувати, що система музичних форм виникла значно пізніше інших систем. І хоча у своїх давніх, початкових жанрах музика так чи інакше була упорядкована в часі, однак ця упорядкованість виникла на позамузичній основі, а саме — як відображення часової організації ритуалу, трудового процесу, що супроводжувався ритмічними рухами, співом, словесним текстом та ін. Навіть початкові прояви самостійності музики, якими були святкові церемонії, літургійні служби не відразу сприймалися як специфічні, музичні. Тому й не могла виникнути теоретична система уявлень про музичні форми. Її підготовка в Китаї відбувалася із зародженням оформлення у давній вокальній музиці. Як відомо, першою її фіксованою пам'яткою була велика збірка з 305 народних пісень, ритуальних гимнів та од давнього Китаю під загальною назвою «Ши Цзін» (ін. «Шицзін») («Книга пісень») (诗经). Її датують XI–VI ст. до н. е., а відбір з понад трьох тисяч пам'яток народної пісенної творчості з часу епохи Чжоу (з 1045 р. до н. е. до 221 р. до н. е.) і пізніше та їхнє впорядкування приписують Конфуцію [36]. Хоча нотний запис найдавніших пісень збірки не зберігся, однак будова віршів, їх ритміка, тонічна повторюваність наголошених складів, строфічна форма свідчать не лише про розспівний (декламаційний) спосіб читання тих віршів, а й про початкове відчуття цілісності

композиції. Узагальнення рис збережених записів та зразків, що побутували в усній традиції, дозволило припустити характерні для них гнучкість мелодії, вільну ритміку, що відповідали декламаційному способу їх читання.

Подальші знахідки та їх писемне відтворення дозволили побачити короткі інтонаційні поспівки, що розгортаються або пощаблово, або в широкому діапазоні чи комбіновано — шляхом переставлянь, дзеркальних обернень візерунково подібних варіантів [116]. Виявилося також, що для китайських народних мелодій характерні раптові переходи від високого до низького регістрів і навпаки. Своєрідність ритму полягає в його свободі, частій синкопованості, нерідко зміні парних і непарних, а також п'яти- і семидольних розмірів. Мелодика будується на основі різних ладів, починаючи з трищаблевих. Найуживанішими серед них є пентатоніка (утворилася у 7 ст. до н. е.), шести- і семищаблеві лади, а також пізніше утворена дванадцятизвукова система.

Китайська народна пісня переважно одноголосна. Дослідники також зауважили в ній хвилеподібне розростання мелодії і не обов'язковий строгий поділ на частини: майстерний виконавець різним способом гри та відмінним способом звуковидобування самотійно може розділяти твір на частини у процесі виконання, користуючись зміною гучності, переміною насиченості фактури, переінакшенням тембру тощо). Трапляється розвиток початкового мелодичного образу у заключній фазі мелодичного матеріалу [116].

З часом структура китайських народних пісень увиразнилася: вони стали одночастинними або у вигляді двочастинної форми складного періода. Чітко вирисувалися дев'ятитактові періоди. Найчастіше використовуваний принцип розвитку — варіантне повторення простої мелодії і вільна імітація з транспозицією мелодії на кварту або квінту. У зв'язку з тим усе частіше виникали питання про кількість елементів у цілому, які вони і як влаштовані, як функціонують у межах цілого, які між ними зв'язки.

Пізніше еволюція музичної форми китайських народних пісень розгорталася у напрямку «варіаційності» і «сюїтності». У першому випадку на основі

інтонаційних змін головної мелодії і перемін початкового темпу, метроритму творилися різні варіації без втрати цілісного вигляду пісні.

Сюїтна форма виникла шляхом поєднання різних наспівів за принципом контрасту сюжету і музичного устрою, що творить розвиток дії та зміну емоцій [118]. Форма стала настільки популярною, що з 1950-х рр. професійні китайські композитори активно використовували її у своїх творах. Так, відомими стали скрипкова «Суйюанська сюїта» Ма Сіцуна, Сюїта для фортепіано Дін Шанде.

Музика для обраних звучала при імператорському дворі. Це була духовна музика у вигляді пісень і гимнів; ставилися також танцювальні номери і пантоміма з музичним супроводом. Наприкінці первісного суспільства форма дійства з музикою і танцями («сяо шао») набула цілісного вигляду, бо часто складалася з дев'яти частин.

Саме з придворної музики бере свій початок розвиток інструментальної музики у Стародавньому Китаї. Першим інструментальним твором, що зберігся до нашого часу, стала п'єса «Юланьпу» («Самотня орхідея»), щоправда записана ще в системі ієрогліфів. Її авторство вчені приписують Цю Міну (VI ст.) [104].

Паралельно розвивався жанр музичної поезії, де мелодика диктувала ритміку вірша (ритмічна проза). Специфіка оформлення її зразків вплинула на всі існуючі сьогодні музичні форми, бо впродовж багатьох десятиліть давньокитайська музика була невіддільна від поезії. За аналогією з китайською поезією у пізніших формах китайської музики увиразнилися основні етапи розвитку музичного матеріалу, що відповідають певним стадіям розгортання поетичної форми: експозиція як початок викладу; розробка як вирішальний момент у конфлікті; реприза як його завершення [105, с. 112].

Пізніше, в епоху правління династії Тан (у IX–X ст.), набули популярності нові музичні форми: велика — *дацзюй* (пісенно-танцювальна) та менші — *чжугундяо* (багаточастинна пісня-балада).

Значне місце в музичному побуті займав і особливий вид пісенної лірики *саньцзюй*, текст якої створювався на вже відомі мелодії та побутував у вигляді по-

одиноких пісень (*сяолін*) або пісенних циклів (*саньтао*) [98].

У період правління династій Суй і особливо Тан зі швидким розвитком між-державних торгівельних відносин, набув популярності новий вид китайської музики, що представляв уже синтез своїх народних мелодій і запозичених чужоземних [98].

А проте визначальним досягненням того часу залишався *дацюй* — розгорнута музична композиція Танської епохи — «золотої доби» у розвитку китайської культури. Він поєднував спів у супроводі групи інструментів, драматичний діалог, танець та пантоміму в одне дійство. Його автори накладали на музику п'ятислівні і семислівні вірші. Відомі також пісні, створені поетами на вже готову музику, що називалися *цидяо*. Великі твори *дацюй* мали переважно 12 частин і дуже складну будову залежно від змісту, що відображав різні суспільні або історичні події. Відомим зразками цього жанру є драма «Цінський князь розгромлює ряди ворогів» (п'єса складається з 52 епізодів, а тому має складну композицію), а також «Ічжоу», «Лянчжоу». Як приблизно підраховали дослідники збереженої спадщини, в Танську і Сунську епохи було створено більш як три тисячі музичних творів *дацюй* [89, с. 129].

У період правління династії Тан (618–907) заявила про себе ще й так звана «велика музика», складена зі співів і танців [9]. Це були вистави з певним сюжетом, піснями, танцями — зародки китайського музично-театрального мистецтва. У їх постановці брали участь перші професіональні музиканти — співаки, танцюристи, майстри пантоміми, виконавці на музичних інструментах, що з'явилися й побутували за часів правління Суйської і Танської династій.

Поступово *дацюй* втратив свою популярність на користь динамічніших балад та невеликих вистав *цзацзюй*, поширених в епоху Сун і Юань. Вони стали прототипом китайського театру, поступово витісняючи творчість придворних музикантів китайських імператорів. Китайський театр вважався народним, бо композитор ніколи не був відомий: вистава створювалася групою виконавців. Вчені вважають, що до сьогодні збереглося близько 280 різних видів *цзацзюй*.

Дослідникам вдалося розшифрувати і вивчити деякі стародавні записи, внаслідок чого уможливилось виконання кількох цих інструментальних і вокальних творів. Одним із різновидів *цзацзюй* є музичні вистави *юаньбей*, поширені на півночі Китаю й основані на народній музиці. До нашого часу зберігся перелік *юаньбей* — загалом близько 690 назв [41].

У періоди правління династій Сун (960-1279), Юань (1271–1368), Мін (1368–1644) і маньчжурської Цін (1636–1912) починається активний розвиток різних оперних форм [9] і драматургії.

З початком правління династії Мін (1368–1644) класична поезія і витончена («омузичена») проза знову відроджуються, задаючи прискорення й розвитку музиці. Так, у пісенному мистецтві виникла римована балада — т. зв. форма *таньци* (збереглася донедавна), у якій декламація змінюється співом у супроводі струнних інструментів. Подальша еволюція *таньци* породила нові форми — *баоцзюань* та різні форми *дагу*, що мали вигляд оповіді в супроводі барабана, партію якого виконував сам оповідач, і струнного інструмента, на якому грав інший музикант. Хоч основна увага приділялася ритму, немаловажну роль відігравали також висота звучання і тембр [117, с. 9]. Включення у виступ інструментальних награвань породило важливу специфіку китайської музики, а саме «імпровізаційність, що перейшла в професійну музику з народної, а також безпосередньо з китайської поезії» [105, с. 192].

Поступово склалися й певні закони китайської опери, за якими, наприклад, репліки у виставах без музичного супроводу дозволялося промовляти лише комічному персонажу («чоу»), іншим належало проговорювати свій текст у формі речитативу або арії (цюй) під музику. Так само під музику мусіли й рухатися. Взагалі цей вид мистецтва досяг особливо високого рівня у XV–XVI ст. і дав поштовх для розвитку оркестрової музики, що спостерігався приблизно в середині XVII ст. [89, с. 129].

Важливо зауважити, що тривале панування в Китаї феодального устрою гальмувало економічний і культурний поступ, розвиток музичного мистецтва.

Тому традиційні риси збереглися тут аж до середини XIX ст. Увесь той час панували п'ять головних видів світської музики: народні пісні; пісенні притчі (оповіді) з музичним супроводом; танцювальна та інструментальна музика; музика регіональних опер. Набувши своїх характерних ознак ще в глибоку давнину та збагатившись звичаями та правилами національної музично-театральної вистави на етапі середньовіччя, музика китайців зберегла свою самобутність і до сьогодні.

Тож, як узагальнюють довідково-інформаційні видання, ранній етап в історії музичної культури Китаю характеризується пануванням синтетичного мистецтва у вигляді своєрідного «музичного комплексу» — співу, танцю та гри на музичних інструментах, які супроводжували усі музично-культурні події [98].

Період правління династії Мін (1368–1644) завершив класичний етап в історії музичного мистецтва Китаю, який має свої характерні риси.

Тими **прикметними рисами давньокитайської музики є**, зокрема, такі: 1) спосіб природнього мовлення (вимови) китайців сам собою творить семантичний характер музичного інтонування, бо смислове значення певного слова змінюється залежно від інтонації (характер озвучення ієрогліфів і їхніх поєднань творить десятки різних їх значень), звідси 2) панування в традиційній китайській музиці одноголосної мелодики та звучання інструментів в унісон або октаву без поєднання звуків у співзвуччя і їх (акордів) послідовностей (багатоголосся, що зустрічається, є «варіантно-підголосковою» поліфонією, де другий і третій голоси відтворюють звороти основної мелодії, дещо її варіюючи); 3) в основі мелодії — різні за обсягом лади, починаючи від трьох до семищаблевих. Найважливішими з них є пентатоніка, шести- і семиступеневі лади; 4) розподіл частин у музичних творах позбавлений орієнтації на тему, завдяки чому є кілька типів найчастіше вживаної тричастинності: антитеза початку і кінця за контрастної середини; прогресуюча (за рахунок ускладнення мелодії та зростання темпу); контрастуюча або розробкова (різна за характером, тональним планом із зародками розвитку мелодичних мотивів), серійна (послідовність структур із різними мате-

ріалами та неоднаковими музичними функціями але з певним внутрішнім зв'язком); репризна [27]; 5) на противагу європейській музиці, китайські мелодії традиційно виконуються у різних пентатонічних «режимах» та на темброво відмінних інструментах; 6) обов'язкове дотримання рівноваги між «інь» та «янь», втіленої завдяки особливому співвідношенню мажорних та мінорних звуків; 7) своєрідний (вільний) метро-ритм через часту перемінність (парну і не-парну) п'яти-, семидольних розмірів; 8) у композиції китайської пісні продумані, вміло застосовані елементи структури (наприклад, дев'ятитактовий період), найчастіше використовуваний принцип розвитку — варіантне повторення мелодії, вільна імітація з транспозицією мелодії на кварту або квінту, розвиток первинного мелодичного образу в прикінцевій фразі [74]. Структура народних пісень — переважно одночастинна або двочастинна форма складного періода, складеного з чотирьох речень [74].

Відтоді й до новітнього часу вказані прикмети (традиційні норми) старанно зберігалися. Лише на межі XIX–XX ст. китайська музична творчість відчула вплив європейської музики. Його спровокували відомі в історії Китаю суспільно-політичні події під назвою «4 травня», що відбувалися у 1919 р. Вони назавжди перемінили старий Китай, вказавши напрям подальшого розвитку країни. На хвилі великого піднесення національного патріотизму, що зміцнював дух народу, будив прагнення молоді до демократії, прогресу, до науки почалася ера модернізації країни, що формувала новий світогляд на тлі розбудови модерної освіти та культури.

Настав новий етап і в розвитку китайської музичної культури, який ознаменувався відкритістю до культурних цінностей Заходу, утвердженням інших видів музичного мистецтва, зокрема, фортепіанного. Щоправда, надії на осучаснення Китаю шляхом оновлення звичних китайських цінностей та традиційної культури за допомогою надбань західної науки та демократичних ідей зродилися ще у 1915 р. під час відомого «Руху за нову культуру»: тоді з ним пов'язували поширення освіти, створення модерної китайської літератури, запровадження

реформи мови задля її більшої зрозумілості, широкої доступності знань. «Рух за нову культуру» схилив китайців до відкритості їхньої держави світові та одночасно помагав гуртуванню століттями поневоленої і пригніченої нації. Це був перший — просвітницький — етап у розвитку китайської музики в ХХ ст.

Важливу роль у ньому відігравала масова шкільна музика і пісні, мелодії яких походили з Японії, Європи та Сполучених Штатів. Щоправда, в деяких піснях використовувалися традиційні китайські народні мотиви, а також нові авторські мелодії, на які потім китайці накладали тексти рідною мовою [74]. Подібне явище спостерігалось й у інструментальній музиці, де популярною стала адаптація китайськими митцями відомих на Батьківщині творів західної музики [74, с. 175-177].

Однак доволі швидко китайські реформатори задумалися над піднесенням культури, яке б не спиралося тільки на давню китайську традицію, але й не копіювало сліпо західні досягнення та підходи. Вони мотивували свою позицію тим, що внаслідок своїх рішень у 1919 р. європейські країни та США відібрали у китайців сподівання на визнання їх рівними з ними. Це стало причиною для поступового розвороту багатьох учасників «Руху 4 травня» до марксизму та соціалістичних ідей.

Пізніші революційні події 1924–1927 рр., як і наступна довга й кровопролитна антияпонська війна, активізували поширення тих ідей в інтелектуальних колах. Завдяки тому в культурі масово розповсюджувалася музика патріотичного змісту. Одними з найвідоміших творів стали твори на громадянську тематику — «Марш добровольців», «Пісня про Великий похід», «На горах Тайхан», кантата «Жовта ріка». Проте важливо зазначити, що в пошуку нових форм національного мистецтва, доступних і зрозумілих широким масам, китайські митці не втрачали зв'язку з народною піснею. Тому крім масових пісень розвивалася й сольна вокальна лірика. Відомими її зразками стали сольні пісні Сяо Юмея «Питання» (1922, сл. І. Вейчжай) і «Гусак летить на південь» (1923, сл. І. Вейчжай). Більшість сольних пісень Сяо Юмея мають чітку структуру та написані з використан-

ням європейських композиційних прийомів, а точніше — під впливом німецької класичної музики. Натомість сольні пісні іншого автора — Чжао Юаньреня — ілюструють відмінності між китайською та західною музикою. Вони створені на основі віднайдення зв'язку між різномовними текстами, китайськими та західними інтонаціями шляхом прилаштування їх до китайської вимови. Більшість тих солоспівів була створена в народнопісенних формах. Структура їх симетрична і чітка, мелодика наспівна, переважно лірична [12].

Проте була й інша категорія пісень, автори якої не використовували існуючу національну музику та традиційні музичні форми, а фокусувалися на створенні нових перспективних китайських музичних традицій. Цей тип вокальної лірики, представником якого є Чжан Шу, має своєрідну пісенну структуру. Наприклад, його пісня «Захід сонця над західними горами» складається з двох нерівних частин: у першій — вільний ритм і чотири симетричні фрази, у другій — структура довільна. Ця пісня поєднує в собі риси народних пісень, маршів, ліричних солоспівів [74].

Ще один новий жанр (і форма) — пісня-розповідь із багаточастинною структурою, прикладом якої є твір «Чоловік іде служити в солдати» композитора Чжан Шу.

Існував також вид вокальних творів із більшою самостійністю в побудові: коли музичне письмо не спирається на існуючі мелодії і форми, а творить мелодію та форму відповідно до тексту. Так, відомий твір «Співець під залізним каблучком» — не відтворення традиційної тричастинної структури і не її варіація, а цілком нова оригінальна тричастинна побудова. У цій пісні всі частини хоч і складаються з чотирьох фраз, але кожна звучить по-різному, що робить музику кожної частини унікальною [74, с. 178-22].

Приблизно з 1913 р. в Китаї почали з'являтися перші спроби самостійного komponування музики для фортепіано, а в 1915-му був опублікований «Марш миру» Чжао Юаньреня, що став першим твором для фортепіано китайського

автора [75, с. 247-253]. Це вказує на зародження фортепіанного мистецтва Китаю саме в середині 1910–1920-х рр.

Створена Хе Лютінгом у 1934 р. п'єса «Флейта пастушка» («Пастушок Пікколо»?) засвідчила підняття китайської фортепіанної музики на новий якісний щабель, бо вже мала риси професіоналізму [74, с. 254-270]. Про те свідчить виразна тричастинна структура, перше використання не характерної для китайської музики двоголосся та елементи східно-забарвленої контрапунктної гармонії. У п'єсі «Флейта пастушка» є також промовистий мелодичний контраст і пентатонічна основа голосів. Тому цей твір для фортепіано має велике пізнавальне значення у розвитку китайської фортепіанної культури.

Ще впродовж кількох подальших років китайські композитори використовували у своїй творчості традиційні музичні інтонації, народні мелодії як музичні теми. У своєму письмі застосовували звичні звукоряди, висотні режими, акорди з терцевою будовою, допоки не з'явилася інша тенденція.

Загалом той дуже важливий «підготовчий період», що тривав упродовж 1913–1930-х років і передував безпосередній появі ранніх китайських сонат, був часом узагальнень національних традицій та народження інноваційних рис у національній музичній культурі, у тому числі й тих, що зумовили появу в художньому контексті Китаю нової жанрової форми. На виникнення китайської фортепіанної сонати вплинуло чимало жанрів, зокрема «п'єса, прелюдія, фуга, сюїта, китайська художня пісня, китайська фортепіанна художня пісня» [120, с. 4], які пізніше знайшли те або інше втілення в цьому жанрі. На жаль, мала кількість опублікованих творів того часу не дозволяє говорити про це детальніше. Серед збережених — згадана фортепіанна п'єса Чжао Юаньреня «Марш миру» (1915) та пізніша — «Флейта пастушка» Хей Лютінга. Остання показала, що фортепіанна музика в Китаї робить швидкий поступ, бо ця п'єса стала класичним зразком китайської фортепіанної творчості ще й через трактування звучання фортепіано у традиційному для Китаю пасторальному образно-звуковому забарвленні [13].

Поява в китайській культурі європейських жанрів фортепіанної музики

була зумовлена передусім відповідним суспільно-політичним та культурним станом у державі. Згаданий національний «Рух 4 травня», передумови і перебіг революції 1925–1927 рр., створення тимчасового національного уряду, визнаного у 1928 р. західними державами, що прагнув політичного об'єднання Китаю, внутрішня і зовнішня політика Гоміндану та його протистояння з Комуністичною партією Китаю через їхні відмінні програми розвитку держави та інші важливі події спричинили перехід китайської музичної культури у новий стан. Спалах музичної активності викликав появу передусім масових патріотичних творів (пісень, маршів, кантат). Їх автори стали фундаторами цієї *нової музики* (поняття *нова музика* увійшло у вжиток приблизно у 1936 р. у зв'язку з поширенням по всій країні масових революційних пісень композиторів («великих китайських піснярів XX ст.» [50, с. 15] Не Ера, Сі Сінхая та їх сучасників), яку трактували не як мову вищих кіл суспільства, а як зброю за визволення широких мас, покликану служити справі пробудження, виховання й організації суспільства. Тому *нова музика* (переважно хорові пісні політичного змісту), позбавляючись сентиментальної і любовної тематики, знаходила нові — революційні — теми в житті китайського суспільства, що «культивувалися ними свідомо з ідеологічних міркувань вірності Комінтерну» [50, с. 15]. Відповідно, змінився творчий метод, набуваючи рис соціалістичного реалізму. Щоправда, спостерігалися й перекоси: музика, що не відповідала засадам *нової музики*, зараховувалася до застарілої попри її часто високий художній рівень.

Зрозумілим у цьому контексті стає й актуалізація балетного жанру, коріння котрого в Китаї сягає військових ритуалів.

У 1940–50-ті роки до Китаю вкотре почала активно проникати європейська музика, внаслідок чого знову активізувався її вплив на місцеве музичне мистецтво. Найчутливішими до кращих її здобутків були молоді музиканти. Проте відчувалася відсутність і освіти, і практичного досвіду: в їх необхідності потрібно було переконувати і прихильників недоторканості принципів давньої канонічної музики, з одного боку, і музичних діячів, цілком орієнтованих у своїх поглядах на

досягнення зарубіжної музики, з іншого. Провідні діячі китайської культури писали, що вони вивчають сучасну музичну науку і музичну майстерність для того, щоб розвинути *свою* сучасну науку і музичну культуру. Для цього передусім мусять звертати увагу на використання цієї науки і майстерності в китайській музиці.

Піднесення зазнала й фортепіанна творчість. Однак із другої половини 1960-х було вчергове припинено виконання зарубіжної й китайської (написаної до 1966 р.) музики, заборонено використання європейських музичних інструментів. Виконувалися лише «дозволені» твори, що відповідали засадам руйнівної культурної політики Мао Цзедуна.

2.2 Вплив європейської класичної музики на формотворення у китайській фортепіанній творчості та етапи його розвитку у жанрі сонати

Упродовж тривалої і складної історії китайської музики на розвиток її жанрів і форм помітно впливала європейська музика. Цьому сприяв культурний обмін китайців із іншими народами. Як наслідок, у національному стилі китайської музики узвичаювалися риси, пов'язані із зовнішніми запозиченнями. Недарма доведено, що «з моменту зародження національного фактора в музиці діють дві взаємозумовлені тенденції»: перша виявляє «внутрішній розвиток на власній традиційно-етнічній основі», друга прогресує «у напрямі їх [музичних культур] міжнаціональної консолідації» [59, с. 4]. Тобто, розвиток національних музичних культур передбачає «обидві тенденції, які являють собою синтез внутрішніх і зовнішніх факторів розвитку» [59, с. 4].

Прояви китайського національного музичного стилю сягали своїм корінням у: давні традиції музично-драматичного театру з народнопобутовою і епічною сюжетикою і «цитатним» вплетенням у сценічне дійство «пісенних, танцювальних, хоро-вих номерів фольклорного походження»; зародження на національній «пісенно-танцювальній основі самостійних інструментальних жанрів, призначених в основному для побутового музикування»; «широке використання інонаціональних традицій... класики у перших національних спробах створення аналогічних жанрів у поєднанні

з дедалі більш усвідомленим спиранням на національний мелос» [59, с. 16], китайський інтонаційний тезаурус.

Перші прояви іноземної культури з'явилися в Китаї у час правління Танської династії, тобто у далекі VII–X ст. [80]. Проте історія практичного запозичення китайською культурою класичної європейської музики сягає своїм корінням у XVII ст., коли португалець Томас Перейро з міста Макао та італійський композитор Теодоріо Педріні звернули увагу імператора Кансі (1654-1722) на вже розвинену європейську музичну культуру [126, с. 53]. І хоча сьогодні не відомо, які твори виконувалися при його дворі, однак, як тепер доведено, на першому в Китаї концерті, що відбувся «під керівництвом італійського місіонера-єзуїта Маріо Річчі спеціально для імператора Кансі хор євнухів виконав *оду* Горація в супроводі клавикорда» [126, с. 54; 53, с. 12; 7, с. 131].

Загалом, доба правління імператора Кансі відзначилася вірністю ідеології конфуціанства, що передбачала значну увагу до розвитку культури, науки та мистецтва як чинників розвитку імперії. Саме тому Кансі дослухався до єзуїтів і припинив переслідування християн як носіїв іншої культури. Попри те, а ще — властивий спадкоємцям Конфуція природний потяг до пізнання нового, їхню вірність ідеї цього мислителя про обов'язок кожної людини вдосконалювати свої здібності, китайська культура ще довго не прищеплювала європейських надбань: її музичне мистецтво «згорталось» на переважному дотриманні китайських національних традицій. Це проявлялося в активному розвитку придворного музично-театрального мистецтва (з усіма його складовими елементами — співом, танцем, декламацією, інструментальною грою, костюмами та гримом), вокального та інструментального виконавства, значній увазі до винайдення нових музичних інструментів, удосконаленні старих та ін. Тривалий час випадкове і хаотичне потрапляння до Китаю західних клавішних інструментів дуже гальмувало розвиток місцевого виконавського мистецтва і музичної культури взагалі.

Однак ґрунтом, на якому могли прорости міжкультурні контакти в умовах значної віддаленості східної і західної цивілізацій, стала релігія. Прийняття християнства мало великий вплив і на розвиток мистецтва Далекого Сходу [125, с. 54].

Ознайомлення з іншою релігією супроводжувалося знайомством із європейським церковним співом у супроводі групи інструментів, «дивовижною» системою нотопису. Так, відомо про тогочасне відкриття в Китаї католицьких храмів, де богослужіння проводилося традиційно — в супроводі спочатку невеликого органа [53, с. 13], а згодом і фортепіано. Тож на початку свого засвоєння в Китаї інструмент відігравав лише акомпануючу роль, підтримуючи церковний спів. Поступово функція інструмента трансформувалася: переставши бути винятково культовим, він став активно використовуватися також у театральних дійствах, концертах. Згодом акомпануюча роль фортепіано доповнилася солюючою функцією, що набула концертного характеру. У середині XIX ст. цьому сприяли західноєвропейські (католицька та протестантська) місії (як і американська в особі відомого Семюеля Роббінса Брауна та ін.), завдяки яким до Китаю завезли популярні музичні твори, зокрема написані для клавикорду (клавесину). [53, с. 14; 82, с. 37; 124, с. 293]. У їх числі згадуються твори французьких клавесиністів: п'єси Ж. Ф. Рамо «Un appels un oiseau» («Перегук птахів») і «Les Sauvages» («Дикуни») [124, с. 295], танці з клавірних сюїт основоположників французької клавесинної школи Ж. Ш. де Шамбоньєра і Ф. Куперена [83, с. 78], п'єси «Метелик», «Жниці» та «Вірність» зачинателя французької клавесинної сюїти Ж. Ш. де Шамбоньєра [53, с. 14.]. І хоча інформація про практичне виконання цих (або інших) творів, як і популярність у слухачів, поки що відсутня, є підстави вважати, що мистецтво фортепіанної гри розпочало відлік хоча й дуже повільного, проте поступового процесу утвердження себе як окремого самостійного сегмента мистецького життя. Той процес передбачав освоєння відразу багатьох елементів: способу звуковидобування, удосконалення художньої майстерності виконання, вивчення конкретних (незвичних!) творів для нього з властивими їм гомофонно-гармонічним і поліфонічним типами фактури на противагу китайській монофонічній системі звукодобування та лінійному музичному мисленню. До них додавалося вміння читати нотне письмо, що суттєво розширювало горизонти звукосприйняття, дозволяло «зримо» розуміти напрям і розвиток мелодичної лінії, її зв'язок зі словом, тривалість фрази (речення), смислові наголоси, цезури, тощо.

Нечуваний розмах торгівельно-економічних відносин Китаю із західноєвропейськими країнами, що спостерігався від початку ХІХ ст. і, як наслідок, інтенсивне знайомство з досягненнями світової культури (англійської, німецької, французької), посилили вплив їхньої музики та філософії на китайське культурно-мистецьке життя. Розпочався й черговий злет національно-визвольного руху, позначений збільшенням уваги до Заходу в багатьох аспектах, особливо — ідеологічному і культурному. Очільником цього руху був китайський мислитель епохи династії Цін Тань Ситун (*譚嗣同, 1865–1898), котрий у своєму «Вченні про гуманність» (кит. 仁学) віднайшов зв'язок між традиціями китайської філософії та європейськими науками і навіть музикою. Показовою у тому вченні є теза Тань Ситун про світ, що безперестанно змінюється, і китайське суспільство, котре, будучи його складовою частиною, також повинно неупинно оновлюватися в усіх сферах своєї діяльності, в т. ч. культурній. Ця повчальна думка скеровувала до підвищення зацікавлення митцями високо розвиненим європейським мистецтвом.

Пізніше важливу роль у розвитку культурної свідомості нації відіграла діяльність відомого політика Сунь Ятсена (孫逸仙, 1866–1925), котрий у поширенні ідей демократизації суспільства віддавав належне великій ролі мистецтва, старанно сприяючи поширенню на Батьківщині європейських форм культурного життя. На місцевому рівні його намагання найкраще проявилися у сфері освіти: він закликав підтримувати іноземних музичних педагогів у справі впровадження у навчальних закладах Китаю західних форм. Зокрема, наприклад, у чоловічих освітніх закладах Шанхаю, що тоді належали англійським колонізаторам, упродовж 1880–1890-х рр. за його ініціативою дозволили викладати гру на «інструменті європейської буржуазії — фортепіано» [83, с. 98]. Проте загалом період оволодіння фортепіанним мистецтвом досить затягнувся, бо перший концерт із творів фортепіанної музики відбувся аж на початку ХХ ст., а точніше — у 1904 р. в Шанхаї у Клубі німецьких емігрантів у виконанні ушлявленого італійського піаніста і диригента Маріо Пачі [126, с. 56].

Отже, усвідомлення довготривалої нерозвиненості культурної інфраструктури Китаю та настання сприятливих суспільно-політичних умов для її покращення

(унаслідок визвольних рухів проти панування маньчжурських династій і політики супроти експансії іноземних колонізаторів) стали вирішальними загальними чинниками у пришвидшенні розвитку художніх процесів.

Встановлення культурних контактів між Китаєм та європейськими країнами відкривало можливості й для педагогічної діяльності викладачів-іноземців у новостворених навчальних закладах цієї країни, активне поширення у Китаї на межі XIX–XX ст. західних клавішних інструментів. Так творилися умови спочатку для становлення фортепіанного виконавства, а згодом і для появи перших музичних творів для цього інструмента.

Відтоді й до сьогодні китайська фортепіанна творчість і виконавство розвивалися з різною мірою інтенсивності. Завдяки останнім науковим дослідженням встановлено, що *в історії розвитку китайського фортепіанного мистецтва виділяються кілька періодів зі своїми характерними ознаками*, котрі демонструють генезу цього явища впродовж понад століття.

Одна з перших, звичайно дуже узагальнених, періодизацій фортепіанної культури Китаю XX – початку XXI ст. хронологічно розподіляє її історію на два періоди: епоху Старого Китаю і період після утворення КНР (Нового Китаю). Межею між ними вважається 1949 рік.

З першою половиною XX ст. пов'язуються професіоналізація фортепіанної освіти, поява перших фортепіанних творів китайських композиторів, упровадження європейських фортепіанних шедеврів у китайський художній контекст, з'ява перших китайських сонат для фортепіано.

Початково історію фортепіанної культури другої половини XX ст. поділили на кілька фаз: 1949–1966 рр. (розквіт); 1966–1976 рр. (стагнація); з 1976 р. відродження. Однак дана періодизація має всеохопний характер і позбавлена урахування специфічно музичних явищ. Тому на початку 2000-их років українські музикознавці виробили нову концепцію періодизації, яка передбачала опору на еволюцію музичної творчості, видозміни музичного матеріалу. Так народився новий варіант періодизації, тепер «вужче» орієнтований — на фортепіанне мис-

тецтво. У ньому *початковий період* охоплює першу чверть ХХ ст. Тоді, у 1920-х роках, китайська фортепіанна музика перебувала «на етапі наслідування зарубіжних технік і форм» [30, с. 148]: композитори обробляли національні наспіви за правилами європейської класичної гармонії, аранжували популярні мелодії, створювали акомпанементи до відомих пісень. У формуванні національного музичного стилю це було певним гальмом і одночасно важливим стимулом для його розвитку.

Другий період припадає на 1930–1940-і роки, коли з'явилися перші самостійні фортепіанні композиції. Так, у 1939 р. (за ін. даними 1938 [78, с. 256] була написана перша соната для фортепіано Ма Сіцуна. Поява цього першого зразка цього жанру (а, відповідно, й форми) означала певний стилістичний зсув, новий вид музичної мови, що виникла на основі іншого, ніж звикли, гармонічно-інтонаційного музичного мислення. Зберігаючи традиційні для себе образно-змістовні орієнтири, що відповідали національно визначеному сприйняттю світу (як, наприклад, ідея єдності Неба і Людини), композитори звернули увагу на незвичні структуро-творчі принципи в кристалізованій сонатній формі, цікаві ладо-тональні процеси в ній, особливості драматургії, музичний синтаксис (наприклад, періодичні повторення), характер контрастів, логіку розгортання тематизму.

У 1940–1950-ті роки наступив *третій період* у розвитку китайського фортепіанного мистецтва, котрий відзначився зростанням кількості композиторів, що писали твори для фортепіано (Цзян Веньє, Дін Шаньде, Ло Чжуньжунь). Це був початок активного опанування ними стилістичних засад європейської музики, завзятого освоєння європейських фортепіанних жанрів і форм. Наприклад, Дін Шаньде написав *сюїту* «Подорож навесні» (1945), «Три *прелюдії*» та «Тему з *варіаціями* на тему китайської народної пісні» (1948), Цзян Веньє (1940) та Ло Чжуньжунь (1947) — сонатини.

Твори цього періоду пройняті новими емоціями (туга за Батьківщиною), новим змістом (мрії та прагнення нового суспільного класу — китайських працелюбних робітників), а ще демонструють доти невідомий початковий досвід у ви-

будовуванні стрункої форми, в імітації звучання народних інструментів, «фольклорному» тематизмі, поєднанні поліфонічних і гомофонно-гармонічних прийомів та ін., здобутий у місцевих консерваторіях та європейських освітніх закладах.

Наступний, *четвертий, період* припадає на 1950–1970-ті роки. Причому його ділять на два окремі (по 10 років кожний відповідно). Той час позначений кризою у суспільно-політичному житті країни, спричиненою «культурною революцією».

Однак задовго до її початку у музичному середовищі поширювалося незадоволення з приводу орієнтації митців на європейські здобутки. Захоплені високим художнім рівнем зарубіжної музики, талановита творча молодь Китаю прагнула здобути найкращу музичну освіту. Починаючи приблизно з 1950-х років чимало молодих митців удосконалювали свій композиторський фах у Європі, Росії та Америці. Ознайомлення з чужою музичною культурою сприяло зростанню індивідуальної творчої майстерності, розвитку національного мистецтва через збагачення його інонаціональними формами і композиторськими техніками.

Втім, Перший Всекитайський музичний фестиваль, організований Міністерством культури КНР восени 1956 р., помітно загострив дискусію про шляхи розвитку нової китайської музики: на сторінках преси з'явилися гарячі суперечки навколо проблем національної форми сучасної китайської музики. Китайські митці поставали перед дилемою: якій (своїй, традиційній, чи чужій, західній) музиці віддавати перевагу чи може знайти синтез традиційного національного мистецтва з принципами європейської музики. На практиці кожний обирав власний творчий шлях, унаслідок чого китайська музика поповнилася цікавими творами, зокрема сонатами з самобутніми формотворчими концепціями, допоки у 1966 р. не розпочалася «культурна революція». Вона породила багато творів на догоду політико-ідеологічним «бажанням»: у дусі державної пропаганди (як-от фантазія Цюй Вея «Загін червоних пропагандистів») і протилежних — казкових (фортепіанний збірник на теми з музики до казкового балету «Русалка»), а також на

побутові, природо-зображальні теми. Активно формувався жанр етюд для фортепіано, але провідним (найменш «ризикованим» відносно жорстких ідеологічних вимог) знову стало аранжування.

П'ятий період (1970–1980-ті) наступив після закінчення «культурної революції» (у 1976), коли фортепіанна музика отримала свободу у своєму розвитку. Тоді і пізніше народилися більші полотна (а, відтак, жанри і форми), зокрема набув поширення Концерт для фортепіано («Гірський ліс» Лю Доньняня, 1979), Соната-фантазія (Перша фортепіанна соната Цзян Цзусіня, 1986). Зберігаючи традиційні для китайської культури теми (як-от єдність Неба і Людини), композитори водночас шукали нових виразових засобів у ділянці звуковисотності, метро-ритміки, структури твору.

Ті пошуки оригінальності не приховали сильного національного начала, яке, безумовно, залишалося головною прикметою фортепіанних творів китайських композиторів, бо народний пісенний та інструментальний фольклор не перестав слугувати образною та інтонаційною основою для переважної більшості творів, створених у Китаї протягом усього ХХ ст.

У два останні десятиліття ХХ ст. китайські композитори почали звертатися до модерних стилістичних явищ західноєвропейського музичного мистецтва — атональності, додекафонії та ін., запроваджуючи у своїй фортепіанній творчості нові формотворчі ідеї і тим розпочинаючи новий цікавий етап розвитку фортепіанної музики та виконавства.

Наведена загальна картина еволюції фортепіанного мистецтва у контексті розвитку національного музичного мистецтва, навіть з урахуванням відмінних характеристик кожного періоду не дає якісного результату для дослідження формотворення як феномену творчості.

Дещо більше світла проливає на дану проблему інша періодизація, на цей раз — *китайської фортепіанної творчості* — музикознавця Чень Шуюнь, в основу якої покладено взаємозв'язок китайських та іноземних творчих надбань. Відповідно до нього китайське фортепіанне мистецтво пережило наступні етапи

свого розвитку: запозичення досвіду інших культур (з 1915 до 1950-х), його «прихованого» впливу (1950-і–1970-і) та «поглинання» (1980-ті – 2010-ті).

Аналіз формотворення у жанрі фортепіанної сонати в Китаї бере до уваги наведені періодизації розвитку фортепіанного мистецтва та фортепіанної творчості О. Зубкової (менше) та Чень Шуюнь (більше).

Проте, враховуючи, що поява перших зразків сонати і їх подальша еволюція за багатьма прикметами не вкладається у вказані дослідниками періоди, вирішено керуватися найближчою до теми і найновішою за часом появи періодизацією. А саме — історичного розвитку китайської *фортепіанної сонати* як жанрово-стильового явища, нещодавно запропонованої Ян То. В її основі — принцип збереження стійких ознак жанру та сонатності як методу музичного мислення. Керуючись цим, Автор диференціював наступні етапи: I — 1939–1949 рр., II — 1949–1969 (за наявності двох стадій: першої — 1950–1957 та другої — 1958–1966) [119, с. 5], III — 1969–1980, IV — 1981–... Кожний етап включно з «підготовчим періодом» вдало оцінений Ян То стосовно розвитку сонатного жанру як феномену. Так, зауважено, що «засвоєння жанрового архетипу сонати в Піднебесній» співпадає з «кризою європейської сонатності» [119, с. 4]. Важливим є також припущення, що хоч китайська фортепіанна соната й «розвивається за законами, відмінними від європейської сонати» [119, с. 4], однак упродовж своєї історії вона зберегла тверді ознаки жанру.

Приймаючи дану періодизацію за основу у вивченні формотворчих концепцій, варто попередньо окреслити суспільні умови та загальні культурно-мистецькі тенденції, характерні для кожного часового відтинку, що вплинули на формотворчі процеси у творчості китайських композиторів.

Отож, тривале перебування Китаю в умовах феодалізму та пізніша затяжна напівколоніальність держави затримали розвиток її культури на багато століть. У підсумку — довга відсутність системи підготовки професійних музичних кадрів, зокрема композиторів, брак остаточно викристалізованого способу нотного запису та ін. Лише в кінці 1920-х — на поч. 1930-х років сприятливі умови націо-

нального піднесення уможливили відкриття численних музичних навчальних закладів зі спеціальними кафедрами композиції. Це сприяло розбудові міцної освітньої платформи для майбутнього масштабного розвитку музичної творчості. Велике значення мало також запрошення західних фахівців до Китаю, як і — протилежно — навчання китайських композиторів у західних центрах музичної освіти, знайомства вихідців із різних китайських провінцій із західноєвропейською музикою. Так у китайський художній контекст потрапляли європейські шедеври фортепіанної музики.

Чужа культура, а отже й відповідне їй музичне мислення, були не тільки новими, а й дуже незвичними для китайців із несхожим з європейським сприйняттям світу та його художніми образами, багатою стародавньою культурою і дуже особливою філософією. Китайців дивували технічний та художній рівень європейської музики, котрий захотіли вивчати, і котрий взялися наслідувати. Тому, наприклад, у Шанхайській консерваторії за ініціативою одного з її деканів Сяо Юмея зайнялися ознайомленням студентів із творчістю Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетовена, Ф. Шопена, Р. Шумана [119, с. 43; 11, с. 117]. На остаточне завершення підготовчого періоду вказувала поява перших «власних» молодих композиторів-професіоналів на початку 1932 року.

Щоправда, ранні інструментальні сонати, зокрема для фортепіано, з'являються з кінця 1930-х років у творчості митців, котрі здобули (або удосконалювали) вищу музичну освіту за кордоном. Натхненні від зустрічі з Батьківщиною, окрилені здобутими знаннями та наявними можливостями, вони зайнялися організацією музичного навчання, музичною педагогікою, концертною діяльністю, творчістю.

Так, повернувшись із навчання у Паризькій консерваторії (Франція), молодий скрипаль і композитор Ма Сіцун (1912, провінція Гуандун — 1987, США) заснував приватну консерваторію в Гуанчжоу. Скоро став викладачем Центрального університету в м. Нанкін. Концертував у Гонконзі, Шанхаї та Пекіні. Після китайсько-японської війни у 1937 р. жив спочатку в Ченцзяні та Гонконгу, допоки

не очолив факультет у місцевій консерваторії, а незабаром і Центральну консерваторію в Пекіні.

Закінчивши вищу технічну школу (нині Токійський столичний університет), уродженець Тайбею (Тайвань) Цзян Веньє (кит. 江文也, англ. Jiang Wenie, 1910–1983) спочатку вступив до Токійської музичної консерваторії. Вигравши багато нагород на різних музичних конкурсах у Японії, розпочав активну творчу діяльність, збирав народні пісні. Восени 1938 р. Цзян Веньє переїхав у Бейпін для викладання курсів із теорії композиції на музичному факультеті Нормального університету в Бейпіні [52].

Композитор, піаніст і педагог Дін Шанде — родом із провінції Цзянсу. Він вивчав музику в Шанхайській музичній консерваторії, де пізніше, наприкінці 1930-х, викладав. З 1947 по 1949 рр. Дін Шанде підвищував свої знання композиції в Паризькій консерваторії у відомих музикантів Н. Галона, Т. Обіна та Н. Буланже, відвідував майстер-класи А. Онеггера. Врешті був обраний віцепрезидентом Шанхайської консерваторії.

Названі три добре відомі в Китаї композитори у період з 1939 по 1949 роки стали першими авторами доти нікому невідомого тут жанру сонат для фортепіано. Вони показали, що як у формі чотирирядка, п'ятислівних і семислівних віршів поезії Танської епохи і китайського класичного роману, так і у формі сонати чи фуги можна створювати твори, просякнуті національним стилем. Це важливо тому, що на той час жанр фортепіанної сонати уже давно здобув визнання у світовій музиці і навіть переживав певну кризу. У Китаї ж успіх у написанні перших фортепіанних сонат був забезпечений тим, що і тріада давньої риторики, втілена у тричастинності, що лежить в основі класичної сонатної форми, і наскрізний розвиток у композиції були близькими музичному мисленню китайських митців. Відповідно до широко сповідуваного з давніх-давен філософського вчення про «дао» (даосизм), світ і все в ньому суще уявляються китайцями як єдина субстанція, у якій усе взаємопов'язане. А потрібність, що відображає глибинні закони природи та космосу, спрямована на досягнення балансу, злагоди в усьому сущому, стала мисленнєвим стереотипом фазової процесуальності музики в традиціях

Китаю на противагу «двоїчності/четвертичності» в музичній традиції Європи [60]. До того ж названим митцям вдалося успішно увібгати в класичну праформу сонатного алегро власні структурні новації, прийоми розвитку тематизму, засоби образної драматургії, тональні плани, створивши визнані зразки жанру.

Почин тих композиторів доволі швидко підтримали їхні послідовники, котрі своєю успішною творчістю сприяли розквіту фортепіанного мистецтва у наступний період (1950–1966). Важливу роль у цьому відіграла поява перших, виданих у Китаї, теоретичних праць із поясненням особливостей західної музичної творчості, техніки компонування, різних аспектів музичної теорії, аналізу музичних форм, які не тільки уможливлювали необхідне освоєння європейських музичних жанрів і форм, у тому числі сонати [119, с. 49], а й сприяли народженню самобутніх творів з оригінальними формотворчими концепціями їх авторів. Особливо популярними на початку 1950-х років були праці китайською мовою з поліфонії «Контрапункт строгого стилю» (1952) і «Подвійний контрапункт» (1954). Значну роль у розвитку композиторського письма відіграла також праця Дін Шанде «Пошуки техніки композиції» (1957), у якій автор узагальнив відомий йому європейський і набутий власний творчий досвід (п. н. «Дослідження технік композиції» опублікована окремими розділами в китайському журналі «Музичне мистецтво» у 1986 р.; перевид. 1990) [25]). Праця Дін Шанде вказувала майбутнім композиторам способи збереження прикмет національної музичної мови, наголошуючи, зокрема, на бажаному для цього використанні специфічної *акордики, звуковисотності*. Автор, наприклад, закликав до активного використання збільшених і зменшених тризвуків, у багатозвучних акордах сміливо вживати неакордові тони, послуговуватися частими змінами акордів, що містять дисонансні інтервали, додаткові хроматичні тони, застосовувати різні висотні режими, обдумувати тональне розташування з огляду на відчуття звукової кольористики. Ці рекомендації випливали з добре знаної Дін Шаньде стилістики національної китайської музики, її музично-виразових засобів, котрі зберігали і розвивали інші митці.

Водночас праці музикознавців спонукали до перегляду музикантами у кін-

ці 1950-х рр. своїх надбань. Зокрема, китайській музиканти переконалися у можливостях використання багатьох європейських принципів гармонії та контрапункту. І приклади цього стали регулярно з'являтися у композиторській практиці. Як наголошували музикознавці, не обмежуючись лише освоєнням форм європейської музики, треба вивчати форми і виводити закони їх розвитку з творчої практики китайської музики і, використовуючи існуючі принципи, створювати нові національні форми, що відповідають власним потребам. У середовищі фахівців добре розуміли, що вивчаючи європейську музику, китайські митці оволодівають накопиченим нею досвідом і законами розвитку щоб відкривати *свої* закони, розробляти *свою* теоретичну систему, створювати *свою* сучасну музичну культуру, розвивати *свій* національний стиль, бо національна музика повинна збагачуватися новим змістом, новими прийомами композиції.

Тенденція до переосмислення творчості у напрямі розбудови національної музичної мови ще більше активізувала композиторів, і в період з 1949 по 1966 рр. були створені кращі зразки сонатного жанру із майстерними формотворчими концепціями, що вказувало на досягнення справжнього його розквіту. Подальші розділи дослідження демонструватимуть індивідуальні варіанти композицій сонат для фортепіано, що відображають «художню фантазію, творче прозріння, одкровення індивідуального обдарування, досягнути натхненням, інтуїцією, прагненням до новаторства, рухом до нових музичних форм» [23, с. 17]. Високий професійний рівень, свобода творчості, відданість національній музичній культурі з її філософією, образністю, давніми музичними традиціями уможливили необмежене «переосмислення, перекомпонування знайомих організаційних структур, відкриття нових законів організації» музичного твору, пошуки «адекватної новому змістові художньої форми» [23, с. 17]. Спеціальне зацікавлення формотворенням саме у періоди початку і розквіту жанру фортепіанної сонати пояснюється ще й інтересом до «боротьби експерименту з каноном, інваріанту з постійно народжуваним варіантом» при «узгоджуючій, організуючій силі всеосяжних законів досягнення цілісності» [23, с. 17].

Із приходом до влади очільника Комуністичної партії Китаю Мао Цзедуна (1893–1976) ситуація в культурі кардинально змінилася. У 1966 р., з появою відомого під назвою «16 травня» документа ЦК КПК, розпочалася тривала 10-річна кампанія, що увійшла в історію як «Велика пролетарська культурна революція», згодом оцінена як період «штучного застою». Однією з основних ідеологічних тез став заклик до поєднання пропагування пролетарського світогляду і марксизму-ленінізму та ідей Мао Цзедуна з критикою буржуазної ідеології. Китайська культура стала на шлях творення «масової нової культури» у поєднанні з опорою на тисячолітні національні традиції. Важливим пунктом нової культурної політики КПК став заклик до представників творчої інтелігенції створювати «високоідейні художні твори», котрі повинні служити соціалізму, робітникам і селянам і сприяти боротьбі проти ворогів. Це призвело до критики наділених владою реакційних буржуазних авторитетів у науці, освіті, літературі та мистецтві. Першими її відчували керівники мистецьких колективів і навчальних закладів, які виділялися вищим фаховим рівнем та організаторськими здібностями і часто сприймалися як представники експлуататорського класу. «Реакційною» була визнана також діяльність багатьох професорів у сфері музичного мистецтва в цілому і фортепіанному, зокрема, (у той час, за Ян Іньлю, набуло поширення формулювання «реакційний академічний авторитет» [124]). За їхню творчість багато талановитих фахівців арештували, засудили або піддали жорсткій критиці, їх принижували або взагалі ліквідовували. Унаслідок такої політики багато видатних професорів музики загинуло, а деяких переслідували аж до їх загибелі. Це були роки трагічних втрат, що прийшли на зміну розквіту музичного мистецтва [119, с. 51] — охарактеризовані пізніше як «Фортепіанний «сон»» [54].

Нав'язувана тенденція створення зразкових революційних творів дуже обмежувала творчу свободу митців, що стало основною причиною відставання у розвитку музичної культури у 1960–1970 рр. Кризова ситуація, спричинена недоугою політикою, призвела навіть до призупинення музичного навчання у всіх школах країни.

У складних умовах «культурної революції» у творчості китайських композиторів вимушено переважав жанр віртуозної фортепіанної п'єси, далекої від сонатної концептуальності і філософічності. На думку китайських ідеологів, твір бравурного характеру не ніс якоїсь небезпеки для тодішньої жорстокої політики влади. Віртуозна п'єса цілковито відповідала національному мистецькому ідеалу як втілення досконалої майстерності у втіленні художніх завдань.

«Культурна революція» абсолютно унеможливила розвиток фортепіанної сонати, звівши його на мученицький шлях. Перервався попередньо набраний темп її розвитку. Тому період 1966 – 1976 років (другий етап другого періоду) в історії розвитку китайської фортепіанної сонати (а, отже, й формотворення), пов'язаний із 10-літтям «культурної революції», стали сприймати як час стагнації у китайському фортепіанному мистецтві і у всій художній культурі [108, с. 114]. Попередню інтенсивну еволюцію жанроформи змінив занепад, криза і навіть загроза зникнення. Це дозволяє говорити про неспівпадіння часових відтинків у періодизації китайської фортепіанної культури загалом і китайської фортепіанної сонати зокрема: четвертий період у першій збігається з третім періодом у другій [119, с. 97].

Однак десятиліття «культурної революції» (періоду застою) не стерли з професійної пам'яті навички створення фортепіанної сонати, закони сонатної форми як такі. Вони були відроджені пізніше, у добу «культурного ренесансу», що настала через 10 років, у 1970-х – 1980-х роках [119, с. 53]. Тоді у фортепіанній творчості, як і в інших видах культури і мистецтва Китаю, почалося відродження традицій та започаткування сучасних творчих тем та ідей. Настала пора новочасних художніх здобутків, що виникали у результаті наполегливого вивчення модерних західних технік, експериментаторських практик у композиторській творчості [119, с. 55]. Майстерність композиторів знову демонструвала зростання свого рівня, оскільки державна політика реформ, зокрема в науці, культурі та мистецтві сприяла розвитку місцевої музичної освіти і поглибленню взаємообміну китайських і зарубіжних творчих контактів, «вливаючи» в них но-

ву життєву силу [61, с. 163; 119, с. 177]. Наприклад, з'явилися оригінальні маленька соната і соната розгорнутої побудови. Перший вид наприкінці XX ст. втратив свою популярність. Натомість вже на початку XXI ст. здобула визнання велика за обсягом соната поемного типу з іншою самотньою формотворчою концепцією. Значний внесок у розвиток сонати для фортепіано ув останні роки XX ст. та в перші десятиліття XXI ст. зробили композитори Чу Ванхуа та Ге Цин.

Отож, історії розвитку сонати для фортепіано в Китаї властива хронологічна перерваність: нечисленні твори з'являлися в проміжках між довгими паузами. Проте, брак поступовості у розвитку жанру, спричинений суспільно-політичними зламами, не вплинув на творчу майстерність китайських композиторів, а відтак не гальмував появу цікавих формотворчих концепцій: постійне їх оновлення, пошук художньої самотності поряд зі збереженням національних традицій — характерна риса сонатного формотворення на сучасному етапі розвитку жанру в Китаї.

Висновки до Розділу 2. Ранні види оформлення китайської музики сягають своїм корінням однієї з найдавніших у світі китайської вокальної музики. Його примітивні риси проглядаються у зразках народно-пісенної творчості епохи Чжоу понад тисячолітньої (до н. е.) давності, упорядкованих Конфуцієм у збірці «Ши Цзін». Спираючись на аналіз словесного тексту, дослідники припускають характерні для них гнучкість мелодії, вільну ритміку, що відповідали декламаційному способу їх читання. Писемне відтворення пізніше знайдених зразків дозволило зробити висновок про одноголосність стародавньої мелодики, її поспівковий характер розгортання, вільний (часто змінюваний) ритм, своєрідну ладовість (пентатоніка та інші) і не обов'язковий строгий поділ на частини. Подальша еволюція музичної форми китайських народних пісень розгорталася у напрямку «варіаційності» і «сюїтності».

Ще одним джерелом формування китайської музики була музика для обраних при імператорському дворі. Форма дійства з музикою і танцями («сяо шао»)

набула тут цілісного вигляду, бо часто складалася з дев'яти частин.

Свій внесок у формотворення китайської професійної музики зробили пізніші музичні жанро-форми: велика — дацюй (пісенно-танцювальна) та менші — чжугундяо (багаточастинна пісня-балада). Автори дацюй клали на музику п'яти-слівні і семислівні вірші, мали переважно 12 частин і дуже складну будову, що залежала від змісту.

Розвиток китайського театру сприяв виробленню музичних форм та драматургічного розвитку.

Відтак прикметними рисами давньокитайської музики стали панування одноголосної мелодики; різноманітна ладовість із найпоширенішими пентатонікою, три-, семищаблевих (інколи навіть дванадцятищаблеві); у розподілі частин відсутність орієнтації на тему, завдяки чому є кілька типів найчастіше вживаної тричастинності (антитезна, прогресуюча, контрастуюча або розробкова, серійна, репризна); своєрідний (вільний) метро-ритм через часту перемінність (парну і не-парну) п'яти-, семидольних розмірів; у композиції — продумані елементи структури (наприклад, дев'ятитактовий період), найчастіше використовуваний принцип розвитку — варіантне повторення мелодії, вільна імітація з транспозицією мелодії на кварту або квінту та ін. Вказані прикмети (традиційні норми) старанно зберігалися аж до новітнього часу, коли на початку XX ст. китайська музична творчість відчувала найпотужніший вплив європейської музики (її стилів, жанрів і форм). Цьому сприяв нечуваний розмах торгівельно-економічних відносин Китаю із західноєвропейськими країнами, що спостерігався від початку XIX ст. і, як наслідок, призвів до інтенсивного знайомства з досягненнями світової культури (англійської, німецької, французької), що посилили вплив їхньої музики та філософії на китайське культурно-мистецьке життя, сприяли поширенню європейських форм культурного життя. У Китаї відкрилися музичні школи, спочатку за участю іноземних музичних педагогів, які впроваджували у навчальних закладах західні форми музичної освіти, знайомили з новими для китайців видами і жанрами музики, викладали основи композиції. Відтак у 1939 р. була напи-

сана перша соната для фортепіано Ма Сіцуна. Відтоді китайська фортепіанна творчість і виконавство розвивалися з різною мірою інтенсивності, що спонукало дослідників до вивчення їх періодичності.

Початково історію фортепіанної культури другої половини XX ст. поділили на три фази: 1949–1966 рр. (розквіт); 1966–1976 рр. (стагнація); з 1976 р. відродження. Однак дана періодизація позбавлена урахування специфічно музичних явищ, і на початку 2000-их років українські музикознавці виробили нову концепцію періодизації, що передбачала опору на еволюцію музичної творчості, видозміни музичного матеріалу. Тож диференціювали початковий період, другий період (1930–1940-і роки, коли з'явилися перші самостійні фортепіанні композиції), у 1940–1950-ті рр. третій період, четвертий (1950–1970-ті) та п'ятий періоди (1970–1980). Проте навіть з урахуванням відмінних характеристик кожного періоду дана періодизація не дає якісного результату для дослідження формотворення як феномену творчості. Тож розглянули інший варіант — періодизації китайської фортепіанної творчості музикознавця Чень Шуюнь, в основу якої покладено взаємозв'язок китайських та іноземних творчих надбань. Відповідно до нього китайське фортепіанне мистецтво пройшло наступні етапи свого розвитку: запозичення досвіду інших культур (з 1915 до 1950-х), його «прихованого» впливу (1950-і–1970-і) та «поглинання» (1980-ті – 2010-ті). Найближчою до теми виявилася періодизація історичного розвитку китайської фортепіанної сонати як жанрово-стильового явища, а саме етапи: I — 1939–1949 рр., II — 1949–1969 (за наявності двох стадій: першої — 1950–1957 та другої — 1958–1966), III — 1969–1980, IV — 1981– до початку 2000 рр. і пізніше.

Приймаючи дану періодизацію за основу у вивченні формотворчих концепцій, окреслено суспільні умови та загальні культурно-мистецькі тенденції, характерні для кожного часового відтинку, що вплинули на формотворчі процеси у творчості китайських композиторів.

РОЗДІЛ 3. Різновиди формотворчих концепцій китайських композиторів у період від 1939 до 1966 року.

3.1. Музичні форми у фортепіанних сонатах китайських композиторів першого періоду розвитку жанру (1939-1949)

Як згадувалося, перший період у розвитку жанру сонати розпочався в Китаї у 1939 р., коли композитором Ма Сіцунем була написана перша в Китаї соната для фортепіано. Відтак історія побутування та розвитку жанру фортепіанної сонати налічує вже близько 90 років.

Протягом названих десяти років було написано сім сонат (хоч дехто помилково пише про шість [119, с. 84] які стали першими зразками жанру в історії фортепіанної творчості китайських композиторів. На сьогодні збереглося тільки п'ять, котрі вдалося віднайти та опублікувати. Авторами тих ранніх сонат стали чотири відомі в Китаї композитори Ма Сіцун (Ма Сі Кон, Ма Сі Цон, Ма Сіцонг; кит. 马思聪, англ. Ma Sicong), Дін Шаньде (кит. 丁善德, англ. Ding Shàndé), Цзян Веньє (кит. 江文也, англ. Jiang Wenye) та Ло Чжуньжунь (кит. 羅忠鎔; англ. Luo Zhong-Rong, 1924–2021). Усі вони в 1930-х роках повернулися на Батьківщину після закінчення навчання у різних вищих музичних закладах (Франції, Бельгії, Японії) і захопилися створенням фортепіанної музики. Завдяки їхнім зусиллям у китайській музиці було закладено основи майбутнього розвитку жанру фортепіанної сонати, започаткований його національний різновид [119, с. 94].

Тому великою мірою сприяв поступ фортепіанного виконавства, помітний з другої половини 1910-х років. Як зауважили китайські дослідники [40], тоді мистецтво фортепіанної гри поступово перетворювалося з чужого, запозиченого, на свій, близький і зрозумілий, вид творчості. З'явилися молоді талановиті піаністи, котрі, здобувши відповідну освіту поза межами Китаю, активно концертували на Батьківщині (наприклад, Хуан Цзи) і потребували національно забарвленого репертуару.

Це спонукало композиторів до творення музики різних жанрів і музичних

форм, що вказувало на достатній рівень фахової підготовки, розвиток музично-образного мислення. Підтвердженням тому стали й їхні перші оригінальні формотворчі концепції, зокрема у сонатах для фортепіано. Проте і поки що незначна кількість професійних композиторів, і складність сонатного жанру на перших порах гальмували регулярну появу таких творів.

Картину створення фортепіанних сонат у перший період розвитку жанру найкраще ілюструє хронологічний порядок їх написання:

№	Рік створення	Автор	Назва твору	Кількість частин
1	1939	Ма Сіцун	Соната № 1 сі бемоль мінор	У 2-х частинах
2	1940	Цзян Веньє	Мала соната (№1?)	неопублікована
3	?	Цзян Веньє	Соната № 2	неопублікована
4	1945	Цзян Веньє	Соната № 3 («Цзяннань декорації»)	однчастинна
5	1946	Дін Шаньде	Соната мі мажор, ор. 2	У 3-х частинах
6	1947	Ло Чжуньжунь	Маленька соната № 1	неопублікована
7	1949	Цзян Веньє	Соната № 4 («Карнавальний день»)	У 3-х частинах

З огляду на дані таблиці, помилкою є вважати, що «1947 року Ло Чжуньжунь написав Першу фортепіанну сонату, що стала останнім взірцем, що репрезентує найраніший — перший період в розвитку жанру» [119, с. 94; 118, с. 233]. Як видно з таблиці, останньою у початковий період була написана Соната №4 ор. 54 («Карнавальний день») Цзян Веньє. Мала соната, як і Друга соната цього композитора, а також «Маленька соната» №1 Ло Чжуньжунь (інформації про яку завдячуємо дослідженню Ян То [119, с. 5; 138, с. 134]), не збереглися. Тож аналіз формотворчих концепцій даного періоду можливий лише за опублікованими творами.

Музикознавці відзначають, що упродовж «до-сонатного» періоду у творчості китайських композиторів домінували два образні «світи» або настрої:

ліричний і святковий [119, с. 95]. Тому від початку митці прагнули зберегти ці свої національні традиції, і від класичного зразка сонатної форми з його багатою драматургією запозичували тільки зовнішні структурні ознаки: просте контрастне співставлення частин ставало достатньою підставою для того, аби називати твір сонатою. Значно пізніше прийшло розуміння, що контраст є «одним із визначальних драматургічних прийомів сонати», «який виявляє себе як на рівні великих, так і малих структурних одиниць» [65, с. 155], але завжди вносить щось нове і тим служить розвитку.

Але поки що для створення «повноцінних» китайських варіантів потрібен був час: характерні ознаки класичних зразків жанру сонати і форми сонатного алегро мали бути не лише добре освоєні самі по собі, а й пристосовані до сприйняття китайською публікою, відповідати китайській рецепції звукової картини світу.

Такі умови настали наприкінці 1930-х років. Одним із перших це відчув молодий (27-річний) композитор Ма Сіцун, котрий на той час щойно повернувся на Батьківщину після студіювання композиції у консерваторії м. Нансі (Франція). Це був перший китаєць, який здобув фахову освіту в Європі як скрипаль і композитор, написав Концерт для фортепіано з оркестром, фортепіанний квінтет, бл. восьми сонат (опубліковані не всі), чимало п'єс [79, с. 249-261].

Соната № 1 сі бемоль мінор Ма Сіцун вважається найзрілішою сонатою у творчому доробку композитора з погляду викладу та розвитку музичного матеріалу [67, с. 67]. До недавнього часу вважалася втраченою через відсутність інформації про неї у музичній літературі [119, с. 103]. Проте нещодавно видане у США капітальне видання оригінальних фортепіанних творів (усього 104) 47 китайських композиторів вмістило серед інших і дану Сонату, що уможливило її дослідження [128].

Отож, перша Соната Ма Сіцуна складається з двох частин: першої — Серенади (Serenade) та другої п. н. Балет (Baled). Жанрові визначення у назвах частин «спрямовують... аналітика на певний інваріантний жанровий стереотип»,

який в умовах даного твору... модифікується і сприймається як динамічна взаємодія очікуваного і реалізованого» [69, с. 49]. Водночас твір Ма Сіцуну — циклічного типу, бо представляє окремі частини, кожна з яких написана у сонатній формі, але разом творять певну змістовну цілісність. Ця особливість Сонати сягає своїм корінням жанру сюїти, що належить до «форм інструментальної музики, які складаються з кількох, переважно контрастуючих між собою [частин], об'єднаних єдиним художнім задумом» [44, с. 65] і є традиційними для китайської музичної культури. Авторські назви кожної частини свідчать про програмний характер Сонати, в основі якого «два образи взаємодіють у конфліктному співставленні» [65, с. 156]. Тип програмної сюїти міцно пов'язаний із циклізацією, є характерним явищем європейської романтичної доби, а в пізніших сонатних циклах вказує на диференційовану цілісність драматургії.

Прикметно, що Ма Сіцун обирає такі назви, які, конкретизуючи образно-художній смисл твору, не «прив'язані» до національного колориту.

Отож, перша частина Сонати хоч і повільна (Andante), проте написана у сонатній формі.



Незвичний (на перший погляд) темп, однак, не винятковий, бо, як зауважили дослідники (В. Задерацький), історична еволюція сонатної форми продемонструвала її рідкісний універсалізм, що проявився у необмежених змістовно-сміслових обсягах форми, завдяки яким вона може мати будь-які темпові характе-

ристики: типізоване сонатне алегро не виключає сонатних Адажіо або Ларго. Подальший аналіз доводить, що жоден із ключових розділів у даній Сонаті не має чіткого розподілу на періоди: переважає наскрізний (імпровізаційний) характер розвитку. Кожна складова частина форми має своє характерне «обличчя» через тонально-ладові трансформації, раптові динамічні та штрихові контрасти, розмаїті фактурні метаморфози, агогічні зміни у кожному міні-розділі. Тут і часта зміна фактури (гомофонно-гармонічна переходить у тривалі послідовності 32-х, що змінюються на секундово-терцієві, згодом акордово-октавні послідовності шістнадцятих у Головній партії, поліфонічний виклад у Побічній), інтонаційності (швидка зміна коротких і довгих мотивів), динаміки (від *p*, *pp*, *f*, *p* і т. д. у Головній — до *F*, *p*, *mf* зі зміною майже що два такти у Побічній), тонального плану (переміна гармонічних функцій в акомпанементі до співучої теми у Головній партії) (останнє успішно змінює звукову кольористику і свідчить про майстерне ладо-гармонічне мислення автора у відтворенні «певних емоційних станів, що дає підстави говорити про вплив на композитора музики імпресіонізму» (одним із улюблених композиторів Ма Сіцуна був К. Дебюссі) [94, с. 92]. Зміни фактури створюють враження «мерехтіння» музичних інтонацій, що забезпечує неперервне становлення матеріалу [67, с. 66].

Варто зауважити, що така фактура зберігає традицію китайської музики, за якою чинниками сегментації музики виступають швидкість руху, тембр, ритм і такт. Тобто «швидкість» розгортання музичного матеріалу є дуже важливим структурним фактором [45].

Побічна партія (тт. 35-57) *Più mosso*, написана в Ре мажорі, тобто тональності третього ступеня, що не порушує традицій тонального плану класичних сонат.



Загалом структура першої («пісенної») частини хоч і видається вільною, проте при детальнішому розгляді видно її впорядкованість і цілісність [67, с. 65-

66] (останньому завдячуємо розгорнутій Коді).

Іншими прикметними особливостями першої сонатної форми (у Серенаді) є:

1) розвиток Побічної партії (далі П. п.) будується на інтонаційній видозміні матеріалу Головної, що забезпечує їхню інтонаційну єдність;

2) передування Розробці восьмитактового вступу та розроблення у ній тільки матеріалу Головної партії та Сполучної теми, а в Репризі повторення лише Головної партії;

3) поліфонічні прояви диктують характер синтаксису, зокрема виявляють брак абсолютної симетрії, періодичних структур: тож форма розвивається плинно;

4) тональний план даної сонатної форми представляє двочастинність, де перша частина (Експозиція) має тональний і темповий контраст, а друга (Розробка і Реприза) — нестійку першу фазу з наступною тональною стабілізацією [94, с. 93]. Наведені характерні особливості дозволяють визнавати сонатну форму Першої частини такою, що має ясні риси старовинної (двочастинної) сонатної форми (за винятком Розробки і Репризи, в яких у «типовій» старовинній сонатній формі повторюється як правило Побічна, а не (як тут) Головна партія).

Схема драматургічного та композиційного розвитку сонатної форми у Першій частині Сонати № 1 Ма Сіцуна виглядає так:

Розділ форми	Експозиція (64 т.)				Розробка (41 т.)			Реприза (38 т.)		Кода (27 т.)
Підрозділ	Г. п.	Сполучна	П. п.	Заключна тема	Вступ	Г. п.	Сполучна	Г. п.	Сполучна	
Такти	1-16	17-34	35-57	58-64	65-72	73-100	100-106	107-122	123-145	146-173
Динаміка	P, <i>espressivo</i>		<i>F</i>				<i>F—p</i>			
Тональність	b – Des		In D	In Es	in b	in fis- -b				
Темп	Andante		Piu mosso	tranquillo	Apassionato			Tempo I		sostenuto

Не втратила рис старовинної сонатної форми й Друга частина твору («Балет») — інше сонатне алегро, — хоча вона й більш ніж удвічі триваліша від попередньої («Серенади»). Танцювальний характер і легкість руху мелодії забезпечу-

ється відповідними темпом (*Allegro appassionato*), розміром і метром (6/8), заокругленими висхідно-нисхідними фразами.

Делікатність, витонченість мелодії створюються завдяки рівній тихій динаміці, яку не руйнує невелика ситуативна кульмінація у тт. 32-40 (наприкінці Експозиції).



Структура Головної партії має наступний вигляд: A(1-8)+B(9-17)+A1(18-25)+B1(26-45), що свідчить про її структурну розміреність. А побудова Побічної партії (*Meno mosso*), написаної в ля мажорі (тт. 64-70), дістала такий вид: A(64-71)+A1(71-78)+4+A(82-90)+A2(90-104).



Розміреність Побічної партії досягається завдяки стійким послідовностям четвертних із крапкою у повільнішому темпі (*Meno mosso*). З'являється також нескладний поліфонічний (3-4 голосний) виклад фактури, котрий, щоправда, не обтяжує звучання, а зберігає початкову легкість. Тональний план Експозиції представлений переходом від основної тональності (*civ* мінор) у Головній партії через

реб мажор у Сполучній темі та ля мажор у Побічній партії. Це вказує на відсутність тонального контрасту між спокійною, урівноваженою Побічною і грайливою динамічною Головною партіями. Розробка — найбільша частина цього сонатного алегро (тт. 104-313). Вона характерна втратою у фактурі поліфонічності та появою натомість швидких (у Tempo I) акордових послідовностей на тлі прозорого акомпанементу. І все це у максимально тихому (два піано) звучанні з короткотривалими ситуативним підвищенням гучності на тлі змін тонального плану (g-moll – in b – in fis). Ті зміни асоціюються з власною тричастинністю, а саме — «введенням», «центром» і «підготовкою» до репризи [84, с. 49]. У даній Сонаті кульмінація усієї Другої частини припадає на початок Репризи (тт. 314-381), в якій проводиться тільки Головна партія і Заклучна тема — ймовірно, задля надання частині визначальної смислової значимості та відчуття завершеності. Останньому сприяє також ефектна 9-ти тактова Кодя — переконливий фінал Сонати, що повертає матеріал у головну тональність сів мінор. Підсумкові функції Кодя полягають «у відновленні й остаточному утвердженні початкової тональності, що становить типову ознаку старовинної сонатної форми» [111, с. 12]. Структура побудов у другому сонатному алегро така: тт. 143-169-64-13 (кода) [94, с. 94]:

<i>Експозиція</i>	
Allegro appassionato piu agitato.....Meno mosso I.=92.....Tempo I.....stringendo	
Г. п. (А: 1-8) + (В: 9-17) + (А1: 18-25)+(В1: 26-45), Сполучна тема (46-63), П. п.: (А: 64-71)+(А1: 71-78)+4+(А: 82-90)+А2 (90-104), Заклучна тема (104-127), кода (128-143);	
In b-Des- In Des.....A-dur.....	
143 тт.	
<i>Розробка</i>	
A tempo.....Piu tranquillo (I.=78)	
Г. п. (А: 144-151)+(В: 152-169)+А1 (170-187), Сполучна (А: 188-194)+ (В: 195-200)+(В1: 201-209), П. п. (210-231), Сполучна (В1: 232-249), П. п. (250-290), Заклучна (291-313)	
g-moll.....In b In fis.....	
169 тт.	
<i>Реприза</i> <i>Кодя</i>	
<i>FFF</i> <i>FF stringendo</i>	
Г. п. (314-377).....Заклучна тема (360-378)...тт. 378-391	
in b.....	
64 тт.....13 тт.	

Як доводить аналіз, конструктивна логіка обидвох сонатних форм у Сонаті № 1 Ма Сіцуна зберігає основоположні принципи класичного прототипу сонати, а саме: зіставлення двох тематичних сфер (Головної і Побічної партій), повторення партій Експозиції у Розробці (Головної і Сполучної у I частині та Головної у II частині), домінування в тональному плані кожної частини головної тональності (сі-бемоль мінору) [94, с. 94-95], що є «необхідною формальною умовою об'єднання частин у циклі» [109, с. 306]. Помітним відхиленням від традиційного «правила» є відсутність у Репризі матеріалу Побічної партії.

Важливо зауважити, що попри спільні риси з класичним інваріантом форми сонатного алегро, проаналізовані її варіанти Ма Сіцуна у його у Першій сонаті водночас помітно відрізняються між собою обсягом музичного матеріалу (Експозиція в «Серенаді» містить 64 такти з усіх 173 тактів Першої частини, а в «Балеті» сягає 143-х із усіх 391-го). Різні за масштабом і Головні партії (у першій 16, тоді як у другій 45) та Побічні (відповідно 22 і 39 тактів) [94, с. 95].

Специфічною особливістю драматургії сонатної форми у Ма Сіцуна є нестійкість, мінливість музичного матеріалу, його «пульсуючі» зміни протягом кожної частини. Рідкісні цезури не заважають стремлінню до неперервності розгортання музичного матеріалу, що, як вважається, є наслідком «поліфонічної генетики» (В. Задерацький). «Конфлікт між образами (темами) умовний: це скоріше їх зіставлення, плавне перетікання, скорше порівняння, ніж протиборство. Розвиток дії («сюжету») не передбачає сутички: це лише різні сторони мімезисного відображення людських емоцій, видів творчої діяльності (співу чи танцю)» [94, с. 95].

Кожний черговий тематичний епізод представляє інший інтонаційний матеріал, тобто нову смислову якість, що додатково свідчить про полісемантичну природу музичного мислення Ма Сіцуна.

«Гіпертрофія Розробки у другій частині та неповне проведення основних тем експозиції у Репризі (лише Головної партії) в обох сонатних формах вказують на нестійкість даних структурних типів сонатної форми, властиву почат-

ковому етапу кристалізації сонатних форм у творчості китайських композиторів [94, с. 95]. Це вказує на незавершеність процесу усвідомлення різниці між структурними моделями сонатної форми.

У даному творі представлені риси барокової та класичної структурних моделей. Досягненням композитора є «інтонаційно-тематичне наповнення структурного каркасу добре відомої композиційної схеми» [111, с. 6], яке поступово позбавляється поліфонічності. В інтонаційній будові сонатної форми відтворено перехід до гомофонно-гармонічного способу викладу фактури з виразним мелодичним голосом. Формування тонального розвитку супроводжується генеруванням логіки тематичного розвитку: тривале перебування в новій тональності веде до припливу нових тематичних елементів, зменшення (або й відсутності) внутрішніх каденцій [111, с. 10].

Ма Сіцун був чи не першим у Китаї композитором, хто поєднав риси старовинної двочастинної та класицистичної сонатної форми. При тому у його формотворчій концепції ознаки класицистичної сонати проявилися менш чітко через недостатньо виразну традиційну систему послідовності фаз розвитку.

Тож, характерною рисою формотворчої концепції Ма Сіцуна, представленої у Першій сонаті для фортепіано, є суміщення рис кількох стильових епох: «в архітектоніці кожної частини — ознак бароковості (через властивості старовинної двочастинної форми), а в їх циклічності (поєднанні двох різних за змістом, інтонаційним наповненням, фактурою та композицією частин) та програмності (у назвах частин) — прикмет романтизму» [94, с. 96]. Таким чином у Сонаті Ма Сіцуна проявився синтез інтегративних та націоцентристських тенденцій.

Згідно інформації китайських музикознавців, у перший період розвитку жанру сонати з'явилася й т. зв. «мала соната». Першим той вид створив композитор Цзян Веньє у 1940 р. Проте через втрату цього твору немає підстав ідентифікувати її з сонатиною (загально прийнятим означенням у європейській музичній формології), тобто сонатою без сонатного алегро, якій властивий лише сонатний принцип розвитку музичного матеріалу.

У плеяді китайських митців старшого покоління Цзян Веньє вважається одним із найталановитіших. Цей професор композиції в консерваторії м. Таньцзинь — автор опер, хорових творів, камерної (інструментальної та вокальної) музики, схвально прийнятих у Китаї та за його межами. Цзян Веньє написав і чимало фортепіанних творів («Тайванський танець», цикл «Короткі фортепіанні п'єси», «Травень», «П'ять ескізів», «Маленькі ескізи», «Тан-вірші», «Лялькове шоу», «Шістнадцять фрагментів», «Пекінський Ескіз», Концерт для фортепіано з оркестром № 1, баладу «Місячна ніч Сюньяна», сюїту «Місцеві сезонні поеми»), серед яких є і Сонати, створені в ранній період розвитку жанру (згадана «Мала соната» (№1?), Соната № 2, Соната № 3 ор. 31 («Пейзажі Південного Китаю» або «Цзяннань декорації») і № 4 («День карнавалу» або «Карнавальний день»), Сонату п. н. «Традиційна музика» або «Церемоніальна музика» та ін.) [66].

Музикознавці думають, що, подібно до інших китайських композиторів (як-от Чжана Цяньї), характерні прикмети музичної мови Цзян Веньє найліпше розкрилися в творах для інструментального ансамблю. Аналізуючи творчу діяльність митця, вони бачать у ній кілька періодів (до 1938 року і пізніші). Саме з переїздом із рідного Токіо до Пекіна, перебуваючи під впливом американського композитора родом із Росії А. Черепніна, Цзян Веньє повністю сконцентрувався на опрацюванні китайської народної музики (сам записував фольклор) і створенні на її базі власної, національно характерної, модерної музики, не втративши при цьому свого попереднього інтересу до творчості європейських композиторів. Пізня фаза творчості Цзян Веньє, що тривала з 1949-го і до смерті митця у 1983 р., ознаменувалася написанням кращих фортепіанних творів, зокрема Четвертої сонати «Карнавальний день» та П'ятої («Церемоніальна музика»).

Отож, у перший період розвитку жанру фортепіанної сонати **Цзян Веньє** написав свою **Сонату №3 для фортепіано ор. 31**, що має додаткову назву «Цзяннань сцени» (або «Цзяннань декорації»).

Твір одночастинний (щоправда, в оригінальній партитурі композитор влас-

норуч позначив розділи (I, II і III), музичний виклад яких неподільний), без ознак сонатного алегро (традиційна «європейська» форма замінена послідовністю різних епізодів). Це доводить, що «Твір успадкував риси старовинної сюїти. Така структура твору якнайкраще відображає зміст музики, що втілює «концептосферу природи» [46, с. 80]. Відтак Соната «Цзяннань сцени» є зразком «картинно-зображального циклу, з виразним імпресіоністичним акцентом» [29, с. 129].

Основою інтонаційного матеріалу є мелодія китайської народної пісні «Місячна ніч Сюньян», яку часто виконують у вигляді імпровізацій на народних інструментах. Вони зображають картини природи відповідно до програмної назви Сонати — «Цзяннань сцени».

Варто зауважити, що китайські дослідники детально вивчили типи програмності в китайській фортепіанній музиці XX ст. і виявили «три основні тематичні концепти, які переважають у програмних назвах фортепіанних творів: образи природи, ритуально-обрядові концепти, які здебільшого мають дидактичну спрямованість, та казково-міфологічні концепти» [49, с. 46]. У Сонаті Цзян Веньє фігурує один із них, а саме — образ природи. Найближчою до її сприйняття композитор вважав тембральність деяких традиційних народних інструментів. Тому композиторська техніка спрямована тут на імітацію тембрів піпи, ерху та гуцінь [95, с. 88.]. Будова цих інструментів зумовила відповідну ладозвукову систему твору, яку складає звукоряд із початковим тоном *e* (*e2-g2-a2-h1-d2-e2*).

Попри заявлену Автором у партитурі тричастинність, у творі виділяються п'ять розділів: Вступ, I розділ, II розділ, III розділ, Кода [88, с. 168-182].

Вступ (тт. 1-27) — *Andante pastorale* — доволі тривалий, звуковисотна основа — мі юй. За змістом цей епізод можна прирівняти до прелюдії. Структура являє собою послідовність трьох побудов із короткочасною зміною звуковисот-



ності: A (тт. 1-6, E) + B (тт. 7-15, G-E) + C (тт. 16-27, B-E).

Три наступні розділи (і, відповідно, теми), об'єднані спільним художнім задумом, хоч кожен має власну структуру. Перший розділ (тт. 28-86) [88, с. 170-173] — повільний ліричний (*Moderato molto lirico*), на основі згаданої мелодії традиційної китайської музики «Місячна ніч Сюнь Ян».



Вона змальовує картину тихої нічної пори, коли світить місяць, повіває легкий вітерець, що здіймає на поверхні річки ледь видимі хвилі. Мабуть тому, композитор застосовує довгі арпеджовані (різнонаправлені) послідовності акордів у поєднанні з короткими, але повторюваними музичними фразами. Загалом фактура хвилеподібна, часто змінювана (ритмічно, динамічно), з елементами поліфонічності. Структура відтворюється як: c^1 (тт. 28-42, E)+ d (тт. 43-62, D-G)+ d^1 (тт. 63-73, G)+ e (тт. 74-86, G).

Другий розділ (епізод) (тт. 87-175) (*Andante molto sostenuto*) — найтриваліший порівняно з попереднім (58 т.) та наступним (39 т.), бо охоплює 88 тактів [88, с. 173-178].



Його будова має такий вигляд: f (тт. 87-92, E-B-E-A)+ g (тт. 93-114, B-G)+ g^1 (тт. 115-139, B-G)+ h (тт. 140-155, D-E)+ e^1 (тт. 156-175, G-E-A). Ця частина Сонати — контрастна до попередньої: починається 6-тактовим гучним (два форте) величним вступом, за яким починається «основний» матеріал. Він представляє собою послідовність різноманітних за густотою фактури, ритмічним рисунком, динамікою епізодів, починаючи від нисхідного руху мелодії (тепер зво-

ротно — *мі-ре-сі-ля-соль-мі-ре*), з яких найвиразнішими є дві повторювані звукові моделі, хоча загалом спостерігаються постійні зміни акордових послідовностей на короткі, повторювані музичні фрази. Бурхливий голосний рух «шісток», «п'ятірок» тридцять других (за тривалістю) нот, змінюється короткими (часто двотактовими) наспівними «тихими» фразами. На імпровізаційність вказує часта зміна метроритму, штрихів, розкиданих по далеких регістрах стрибків септім-октав. Кінець частини завершується потактовим зростанням гучності, доводячи силу звучання до скворцандо. Частина відіграє роль розробки.

Третій розділ (тт. 176-215) з'являється раптово.



Тепер це — *Andante (non troppo) tranquillo*, що має наступну будову: і (тт. 176-187, A-E)+j (тт. 188-198, A)+i¹ (тт. 199-215, E-A) та зміну метро-ритму від 6/4, 4/4 на 2/2 [88, с. 178-181]. Непоспільне розгортання матеріалу протягом 23 тактів змінюється на стрімкий рух четвертних нот, що «перебираються» поміж лівою і правою руками. Їх прискорення звершується несподіваним *Largo maestoso*: розпочинається Кода (тт. 216-239, A-B-#F-E) у викладі дрібних «дванадцятків» шістнадцятих нот, опертих на акорди, утворені з кварт і квінт. На завершення цієї імпровізованої «ходи» фактура повністю «зупиняє» свій рух, максимально розріджуючись (до двох половинних акцентованих тривалостей (ударів) у одному такті).

У творі III частина відіграє роль репризи, бо не повторює, як вимагає традиція, знайомі теми з першої частини, а тільки нагадує про них окремими характерними інтонаційними зворотами. Панування дев'яти тонів, з'єднаних разом, імітують перебір струн на піпі. М'який тембр звучання фактури у цій частині нагадує також гучність Сяо (китайської вертикальної флейти — стародавнього духового інструмента, збудованого за принципом пентатонічного звукоряду).

Нерідко присутній тут виконавський прийом арпеджіато нагадує відповідний спосіб звуковидобування на піпі [92, с. 35-38].

Аналіз структури Сонати № 3 Цзян Веньє вперше здійснив молодий китайський дослідник Юй Чанью у своїй роботі, що так і називається: «Музикознавчий аналіз Сонати для фортепіано № 3 Цзян Веньє». Оскільки наші бачення форми дещо відрізняються, то для наочності та порівняння наводимо також і його схему структури даної Сонати.



Як видно, Цзян Веньє написав Сонату, що має багато музичних побудов, близьких за характером та інтонаційно, за винятком Коди. Така структура характерна для китайської народної музики, зокрема музичної форми народних пісень, що розгортається переважно за принципом «варіацій», коли на базі основної мелодії з появою нового тексту, ритму, метра творяться різні варіанти; форма стає багаточастинною і набуває узагальнюючого характеру. У деяких музикознавців це викликало враження, що Соната «насправді... не має нічого спільного з традиційною європейською сонатною формою» [57, с. 59]. Насправді, даний твір Цзян Веньє усе ж має певні риси сонатності, а саме: тричастинність (причому кожна частина різниться не так по темпу (вони близькі), як по тембру і внутрішньому динамізму за рахунок швидких видозмін фактури, штрихів та перемін гучності звучання). Щодо тематизму, — то роль основної музичної ідеї відіграє мелодія, znana як «Місячна ніч Сюнь Ян» (тт. 34-39), що потім часто виникає протягом твору. Друга частина, яка виконує роль розробки, будується за принципом інтонаційних та ритмічних варіювань основної теми, творення нових мелодійних інтонацій у різних ритмічних поєднаннях. Традиційна реприза, як зауважувалося,

замінена «нагадуванням» про основну тему характерними для неї інтонаційними зворотами.

Тож, не вдаючись до «типової» сонатної форми, Цзян Веньє у своїй Третій сонаті, що має назву «Цзяннань декорації» або «Пейзажі Південного Китаю», усе ж реалізував характерні риси сонатності. Створивши сонатний цикл без сонатного алегро, він зберіг риси старовинної сюїти, витримавши єдність цілого і тим не втратив зв'язку із жанром, але надав йому метафоричного відтінку. Це саме той випадок, коли «синтаксична ідея фортепіанної сонати ніби поступається місцем морфологічній, смисл якої полягає у пошуку нових ресурсів самого музичного матеріалу і тим самим умовним поверненням до первісного задуму жанру як зіставлення різних типів звучання». При цьому радикальність змін не нівелює «зв'язок зі структурним інваріантом на найбільш загальному рівні — самої ідеї дискретно-циклічної організації цілого, принципу симетрії в його побудові» [37, с. 16]. Слушною у тому контексті виглядає думка С. Людкевича про те, що для передачі настрою, властивого певній картині природи, композитор мусить перейнятися її характерними прикметами, а вже потім музичними засобами відтворити образ у визначених рамках законів музичної форми» [55, с. 116]. Зміст Сонати повністю відповідає китайській філософії, що пропагує ідею «гармонії світу» через теми природи та краси [2, с. 57]. Відтворення того змісту є прикладом звукозображального трактування програмної назви [48, с. 5].

Окрім Ма Сіцуна та Цзян Веньє до створення сонати у перший період розвитку жанру звернувся ще один композитор. Ним був Дін Шаньде (1911–1995). Цей автор також належить до найстаршої генерації китайських митців, зокрема тих, хто творив у жанрі фортепіанної сонати. Композитор закінчив Шанхайський національний музичний інститут, удосконалював майстерність у Європі: спочатку в Німеччині (у композитора Франкеля, 1942), пізніше — Франції (у А. Онеггера, 1947). Це забезпечило митця добрими знаннями європейської музики та підвищило рівень композиторської майстерності [24, с. 23]. Дослідники творчості Дін Шаньде зазначають, що зі збережених творів композитора 16 призначені для фортепіано

[14, с. 6]. Серед них і **Соната мі мажор оп. 2, написана у 1946 р.**, тобто в ранній (перший) період розвитку жанру.

Початковий теоретичний підхід до нотного тексту показує, що твір має три частини, з яких перша і третя написані у формі сонатного алегро. Однак уже на перший погляд видно, що дані форми дещо відрізняються між собою [129, с. 10-27]. Очевидно, що їхня відмінність найперше пов'язана з місцем у Сонаті: перша демонструє початок викладу змісту («зав'язку сюжету»), друга — його завершення («розв'язку»), що підсумовується Кодою [94, с. 96].

Мелодія Головної партії (тт. 1-16, мі мажор) розпадається на різні коротші і довші мотиви, змінювані майже у кожному такті.



Проте це не позбавляє її загального спокійного характеру, витонченості та виразності. Починаючи від т. 6 в акомпанементі лівої руки з'являються акорди, насичуючи звучність фактури. А з т. 9 початкові мотиви Головної партії почергово переміщуються з партії лівої у партію правої руки, що робить фактуру поліфонічною.

Побічна партія (тт. 23-27) розгортається на домінантному тоні до мі-мажору, як і належить, тонально контрастуючи з Головною партією. Мелодія стала ліричнішою і більш цільною за підтримки стрункого стабілізуючого акомпанементу.



Наприкінці Експозиції чутно гучну кульмінацію (тт. 42-45) та раптове заспокоєння (тт. 46-47), що плавно переходить у нетривалу Розробку (тт. 48-65). Порядком у ній відповідає Експозиції, але змінюється тональний план, зростає відчуття нестійкості. Початок Розробки в тональності одноіменного мінору проти мажору наприкінці Експозиції нагадує характерну рису старовинної двочастинної сонатної форми. Прикметними є також насичення форми цезурами як на границях розділів, так і між партіями та в самих партіях, а в тематизмі — численні кадансові замикання. Тож форма дробиться на основні побудови синтаксичними та ритмічними засобами, а не тонально-фактурними, чи темповими [45, с. 48]. Такий розподіл музичних побудов нагадує розміреність словесної мови. Виразна періодичність побудов у поєднанні з масштабною диспропорцією цілого через стиснення партій є характерною особливістю даної формотворчої концепції Дін Шаньде, що уподібнює її з сонатними формами Д. Скарлатті [3, с. 26-27].

Матеріал Репризи (тт. 66-105) повертається до початкового мі мажору: Головна партія відтворюється незмінно, а Побічна — на чотири щаблі вище. Завдяки висхідним, а потім нисхідним секстолям, що переходять у акцентовані акорди у мелодії, Кода стрімка, переконлива.

Загалом структура Першої частини доволі розгорнута: відповідно до класичного прототипу містить порівняно довшу Експозицію (47 тт.), дуже стислу Розробку (17 тт.) як окрему середню частину і таку ж широку («розтягнуту») повну Репризу (40 тт.).

Експозиція.....*Розробка*.....

Allegro moderato

Г. п. (А (1-8)+А1 (9-16))+ Сполучна (17-22)+П. п. ((А (23-27)+А1 (28-32)+В (33-41))+ Заключна (42-47); Г. п. (48-56), П. п. (57-65)
E-dur.....in gis-cis-fis (пентатоніка).....e-moll.....

47 тт.....17 тт.

Реприза.....*Кода*.....

Г. п. ((А (66-73)+А1 (74-82)) +Сполучна (83-87)+П. п. ((А (88-92)+А1 (93-96)+В (97-105)); тт. (106-117)
E-dur.....

39 тт.....21 тт.

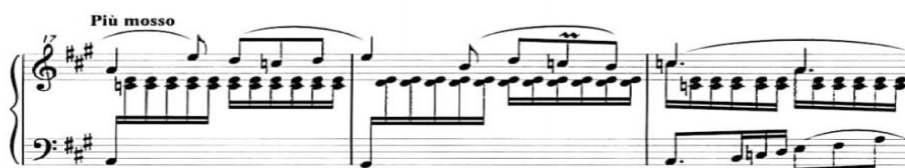
Друга частина Сонати (Larghetto) написана у двочастинній репризній формі (А (тт. 1-16)+В (тт. 17-37)+ А1 (тт. 38-59)).

II



Звуковисотний план частини А такий: тт. 1-4 — мі (чжі) за строем ля (гун), а тт. 5-8 — сі (шан) за строем ля (гун). Гармонічна послідовність щаблів — I-V-VI-II-V.

Епізод В у тт. 17-21 переходить у тональність ля мінор, у тт. 22-24 фа мажор, а в тт. 25-27 ре $\flat$ мажор. Протяжне дублювання тих самих інтервалів змінює теплу наспівну атмосферу на напружену, схвильовану як погане передчуття.



Епізод А1 (тт. 38-53) повторює тематичний матеріал А, після якого у тт. 53-59 настає кінець Другої частини Сонати.

Сонатна форма Третьої частини Сонати Дін Шаньде має подібні (до Першої частини) пропорції структурних частин, однак усі вони значно об'ємніші. «Аналіз звукового матеріалу показує, що він будується за «виробничим» принципом: неперервним ланцюгом мотивно-тематичних оновлень фактури, ритму, що постійно «перегукується», забезпечуючи і зв'язок між ними, і «пластику переходності» при збереженні єдиного темпу і танцювального характеру» [94, с. 98].

III



Звуковисотна основа Головної партії (тт. 1-12) — мі (гун). Тематичний матеріал дуже різноманітний, багатий на орнаментику, тріолі, що створює бадьорий емоційний стан.

Побічна партія (тт. 22-68) тривала, викладена спочатку в мі (гун), згодом сі (чжи). Мелодія протяжна і плавна з тривалими ламаними арпеджіо в акомпанементі лівої руки.



Загалом, починаючи з середини Побічної партії тематичний матеріал помітно «розтягнутий» завдяки мотивній розробковості. Як принцип викладу вона переводить музичний матеріал у нову тональність (п'ятого щабля), розгортаючи його у вигляді щораз інших споріднених між собою інтонаційних побудов (умовно В, С, D) (цікаво, що далі розробці буде піддана лише початкова (визначальна) побудова А). Ця особливість другої сонатної форми у Сонаті Дін Шанде уподібнює її до трифазної старосонатної форми, котра передувала класичному типу сонати.

Прикметною рисою стилю композитора (що знайшов своє втілення й у національному стилі китайської музики загалом) є часта зміна звуковисотності, до чого Дін Шанде закликав у своїй відомій теоретичній праці, бо вважав, що «лад і тональність музичних творів є важливими засобами відображення різноманітних емоцій і фарб. Вибір і зміна режиму та тональності є важливими прийомами у створенні китайської музики» [25, с. 21-22].

Яскравим прикладом цього є початок Побічної партії, де застосовано прийом раптового тонального зламу (у тт. 1-2 ля^b мажор, у тт. 3-4 соль# мінор) задля зміни кольористичного ефекту.

Розробка в Третій частині Сонати (тт. 78-99) починається без попередньої підготовки. Спочатку у тт. 78-80 тематичний матеріал Головної партії з'являється на три щаблі вище, ніж він проводився у тт. 1-3 (тепер у соль (гун)).

Реприза (тт. 100-165) також органічно «впливає» з попереднього матеріалу: спочатку (у тт. 100-120) повністю повторюється тематизм Головної партії Експозиції, а в тт. 121-165 — Побічна партія, на чисту кварту вище. Після тематичного матеріалу Заключної теми з'являється спочатку моторна, наростаюча, а дуже скоро — й гучна Кода Третьої частини Сонати (тт. 166-179). У ній наголошені п'ять нот представляють основні шаблі ладу мі (гун), але завершується твір початковою (основною) тональністю мі мажор. Так композитор вдався до прийому змішування елементів китайської та європейської ладових систем.

<i>Експозиція</i>	<i>Розробка</i>
Allegretto con vivo.....In tempo.....	
Г. п. (1-12)+Сполучна (13-21)+П. п. (А (22-30)+А1 (31-38)+В (39-49)+С (50-58)+Д (59-68))+Заключна (69-77); Г. п. (78-90), П. п. (91-99)	
E-dur.....h-moll.....in As-gis.....	
77 тт.....	21 тт.....

Реприза..... *Кода*

Г. п. (100-111)+Сполучна (112-120)+П. п. (121-157)+Заключна (158-165); (166-179)	
E-dur..... h-moll..... E-dur.....	
79 тт.....	13 тт.....

Як видно, характерною рисою цієї формотворчої концепії Дін Шаньде є триєдиність: три частини Сонати передбачають окрему тричастинність у своїй основі (у крайніх сонатних формах та середній простій тричастинній). Цей принцип викладу музичного матеріалу розподіляється на структурні функції частин у музичній формі: 1. Показ матеріалу, 2. Середина як його розвиток, 3. Повтор як завершення. Є підстави вважати, що це данина старої традиції, бо варто нагадати, що «велика музика» часів династії Тан переважно складалася з трьох основних частин: першої (Sanxu, з вільним ритмом та інструментальною музикою), другої (Zhongxu, з ритмом, співом і ліричним адажіо) і Третьої (Po, з танцем веселого характеру) [27].

Згадані функції частин потребували характерних типів викладу матеріалу. Початковому (експозиційному) показу тем властива структурна завершеність, достатньо висока ступінь тематичної і тональної єдності. Для серединних частин

(розробкових) типове проведення відносно коротких відрізків теми, тональна і гармонічна нестійкість. Заключним (репризним) побудовам властиве утвердження тоніки шляхом тематичних доповнень, панування однієї тональності. Ці структурні функції окремих побудов властиві музичним формам різних типів, і тому вважаються загальними. Їх дотримання композитором Дін Шаньде свідчить про те, що він дотримувався усталеної практики. Водночас вище наведені індивідуальні принципи розвитку і формотворення, найпомітнішою з яких є триєдність як принцип цілісності, роблять концепцію композитора у цій Сонаті яскраво оригінальною.

Ще одна **соната Цзян Веньє**, а саме — **№ 4 (ор. 54) «Карнавальний день»** — написана 26 червня 1949 р.¹, напередодні утворення КНР (1 жовтня 1949 р.). Тому твір завершує ранній період у розвитку жанру фортепіанної сонати, за яким слідує наступний, що має інші особливості.

Вибір програмної назви твору не випадковий, хоч її не можна віднести ані до природничої, ані до ритуально-обрядової тематики як домінуючих у китайській музиці [46, с. 46]. Тут очевидний (чи не вперше продемонстрований) концепт народного свята, піднесеної радості, котрий неодноразово пізніше з'явиться у фортепіанних сонатах наступного періоду розвитку жанру. Оригінальний драматургічний задум Автора (створення емоційних переживань, викликаних мотивами народних пісень та стародавнього танцю) став фундаментом циклічності твору. Тож маємо приклад звуконаслідувального трактування програмного образу [48, с. 5].

Соната № 4 — доволі масштабна композиція, що складається з трьох частин, кожна з яких має свою оригінальну музичну форму. Як і в Третій сонаті «Цзяннань сцени» або «Декорації Цзяннань», у Сонаті № 4 Цзян Веньє продовжив дотримуватися свого оновленого стилю, відійшовши від попередньої орієнтації на європейські техніки компонування, властивої ранньому періоду його творчості (наприклад, у «Пекінському ескізі» 1938 р. та циклі «П'ять ескізів» 1935-го). Тепер

¹ Ця дата стоїть у прижиттєвому нотному виданні Сонати.

увага композитора була остаточно зосереджена, зокрема, на втіленні традиційної для китайської музики звукової системи — пентатоніки.

Як відомо, безпівтонова або ангемітонна пентатоніка є п'ятиступеневою системою, усі звуки якої (китайською — гун (гон), шан, цзяо (цзюе), чжи, ю (юй)) розміщені в обсязі чистої квінти. Між сусідніми ступенями є лише два види інтервалів — велика секунда і мала терція. Внаслідок відсутності півтонів у пентатоніці відсутні гострі ладові тяжіння. Звукоряд пентатоніки не виявляє й однозначного тонального центру: функції головного тону може виконувати будь-який із п'яти звуків. Тобто звукоряд пентатоніки має п'ять різних варіантів п'ятитонового строю, залежно від початкового тону: I. Стрій із головним тоном С (т. зв. «режим гон»): C-D-E-G-A-C; II. Стрій із основним тоном D (називається «коефіцієнт»): D-E-G-A-C-D; III. З основним тоном E («кутовий стрій»): E-G-A-C-D-E; IV. З основним тоном G (т. зв. «режим чжи»): G-A-C-D-E-G; V. Стрій, де основним тоном виступає звук А («стрій пір'я»): A-C-D-E-G-A.

Отож, Цзян Веньє разом із Дін Шаньде стали «одними із перших китайських композиторів, хто використав пентатоніку у жанрі фортепіанної сонати (вперше у Третій сонаті 1945 р.)» [97, с. 96]. Проте це залишилося не єдиним новаторством Цзян Веньє.

У своїй новій Сонаті композитор звернувся до популярної народної пісні населення півночі Китаю Шеньсі п. н. «Лан Хуа Хуа» про трагічну долю молодої дівчини, яка стала символом боротьби за кращу долю жінок своєї Батьківщини.



Тим фактично ініціював використання конкретних народно-пісенних інтонацій у жанрі фортепіанної сонати, що стане пізніше важливою тенденцією в музичній творчості китайських композиторів (обробку цієї ж пісні для фортепіа-

но створив згодом композитор Ван Лі-сань). У суспільному середовищі того часу люди були підбадьорені, і композитор також був сповнений радості та гордості. Створенням цієї Сонати Цзян Веньє виразив свої глибокі внутрішні почуття оптимізму та піднесення, радісної натхненної праці задля кращого життя.

Тож Перша частина Сонати — яскраве життєрадісне *Allegro animato* — написана у формі сонатного алегро [85а, с. 1-19]. В основі мелодичного матеріалу бадьорої Головної партії ритмічно змінена відома народна пісня «Лан Хуа Хуа» про двох закоханих молодих людей. Головна партія написана у двочастинній формі.



Її тональний план не стабільний: стійкість почергово переходить від одного опорного звука до іншого (g-d-f-g) аж до Сполучної теми, котра фактурно і тонально готує появу ліричної Побічної партії. Бадьорий ритм акцентованих долей і синкопи творять карбований пульс музики. Паралельні квінти в басу, прикраси і стакато свідчать про танцювальну природу теми.



Контрастна до Головної (за характером і тонально — мінор), Побічна партія (тт. 27-38) з'являється на тлі швидких послідовностей кварт. Красива, пісенного характеру, мелодія нагадує ліричні народні пісні північного Шеньсі і звучить у нетиповій для класичної форми тональності IV щабля. Це свідчить про «прихований» контраст тем, що впливає з внутрішнього розвитку мелодичних елементів Головної партії.

Сполучна (зв'язуюча) тема (тт. 22-26) розпочинається підвищенням строю

на *ре#*. Цей прийом свідчить про єдність ладоінтонаційних і структурно-тематичних факторів розвитку, що виникає в моменти тональної децентралізації, завдяки чому лад набуває формотворчих властивостей [68, с. 106].

Заключна тема (тт. 35-46) — *Andante sostenuto* — новий стрій — на цей раз із основним тоном *соль#* (чжи). Динаміка швидко змінюється: від *p* до *FF* з поверненням до *mf*. Наявний тут динамічний підйом засвідчує кульмінацію в Експозиції, котра, дещо послабившись, своєю моторикою готує подальший розвиток матеріалу.

Загалом Експозиція (тт. 1-46) будується на чергуванні строїв *ре* (шан) (D-E-G-A-C-D) та *юй* (A-C-D-E-G-A).

Другий розділ *Експозиції* — Розробка Сонати (тт. 47-68). Вона стисла: протягом 21 такту опрацьовуються дві основні партії Експозиції. Починається з розробки Головної партії (тт. 47-64), однак не всієї, а тільки її тематичного «зерна». Безперервна раптова (потактова) зміна динаміки та поступова поява акордів ведуть музику до кульмінації Експозиції у вигляді гучних п'ятизвучних акордів. Характерна часта (щодва такти) зміна фактурних побудов та модуляційних планів, які, врешті, приводять до ескізного (усього лише чотиритактового) інтонаційного «зерна» Побічної партії. Видозміна Побічної партії (тт. 64-68) різко контрастує з виглядом Головної і за щільністю фактури (мелодичний рух чистими квінтами в унісон у сусідніх октавах), і за гучністю (*p*), і за характером (*Andante tranquillo*), що робить музику сповненою хвилювання. Звуковисотність має таку послідовність: фаза А (тт. 47-63) — *ре* (шан); фаза В (тт. 64-68).

Реприза сонатного алегро — (тт. 69-100) — з поверненням до початкового темпу (*Allegro animato*) має три звуковисотні фази: фаза А (тт. 69-77) — *ре* (шан); фаза В (тт. 78-90) — *соль#* (чжи); фаза С (тт. 91-100) — *соль* (чжи). Вони змінюються відповідно послідовному розгортанню Головної партії (тт. 69-77), Сполучної теми (тт. 78-82), Побічної партії (тт. 83-90), Заключної теми (тт. 91-100) та їхніх «випадкових» інтонацій.

Кода (тт. 101-124) — *Andante sostenuto* — звучить у системі *ре* (шан) з еле-

ментами мелодії Головної партії в правій руці за підтримки багаторазових повторень послідовностей із 4-х шістнадцятих нот у лівій нагнітає напругу, завершуючи частину потужною акордовою фактурою. Щодо гармонії — то тут Цзян Веньє виявився новатором: на противагу більшості композиторів-попередників, які використовували гармонію функціональної системи, він задіяв акорди із звуків пентатоніки, т. зв. пентакорди. Вони органічно поєднуються з національно орієнтованою мелодикою, бо інтегрують у собі всі її звуки.

Загалом, як видно, зі схеми, Автор точно витримав традиційні побудови у структурі даного сонатного алегро:

Розділ форми	Експозиція (тт. 1-46)				Розробка (тт. 47-68)		Реприза (тт. 69-100)				Кода (тт. 101-124)
Підрозділ	Г. П.	Сполучна	П. п.	Заклучна тема	Г. П.	П. п.	Г. п.	Сполучна	П. п.	Заклучна	
Такти	1-21	22-26	27-38	58-64	47-64	64-68	69-77	78-82	83-90	91-100	146 - 173
Динаміка	<i>F</i>		<i>Dolce</i> <i>er cantabile</i>				<i>F</i>	<i>mf</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>f</i>
Тональність	чергування стрій Шанвід (D-E-G-A-C-D) та Ю (A-C-D-E-G-A)	стрій <i>re#</i> (Ю)	Стрій <i>cis</i> (гон)	<i>соль#</i> (Чжи)	<i>re</i> (шан)		<i>re</i> (шан)- <i>соль#</i> (Чжи)- <i>соль</i> (Чжи)				<i>re</i> (шан)

Друга частина Сонати — *Andante molto tranquillo* (тт. 1-82) — доволі спокійна, притому пунктирний ритмічний рисунок в басу на звуці *ля* (Ю) та синкопованість створюють враження легкої грайливості.



Мелодичний матеріал укладається в три звуковисотні фази: фаза А (тт. 1-46) — одноголосна мелодія, викладена октавами з домінуючим тоном *ля* (будується двома хвилями: тт. 1-17, тт. 18-46); фаза В (тт. 47-72) із центральною нотою *ре* (шан), що знову змінюється на *ля* (юй). Фаза С (тт. 73-82) відтворює фазу А в

розширеному діапазоні. Епізоди (звукові фази) мало відрізняються між собою, однак відчутно, що друга частина будується за тричастинним принципом.

Третя частина Сонати — Рондо, жваве *Allegro vivace lestoso*. Прикметно, що це *перше рондо в сонатному жанрі* китайських композиторів. І тут Цзян Веньє вкотре виявився новатором. Його рондо в цій Сонаті має в основі три теми та їх видозміни. Кожна тема — відповідно нова звуковисотна фаза.



Отож, тема А (тт. 1-36) з основним тоном *сі* (гун) демонструє ритм танцю Янгко народності хань у північному Китаї.

Тема В (тт. 37-68) (*Lirico*) — *cib* (чжи) — ніжна наспівна мелодія в лівій руці.



Далі — рондальне повторення теми А (А1 — тт. 69-115; А2 — тт. 116-133) і поява теми С (тт. 134-175) з кінцевим повтором до теми А (тт. 176-200).



Цікаво, що, починаючи з епізоду *Rustico*, спостерігається неспівпадіння тем (або їх видозмін) та звуковисотних фаз: така інтонаційна та звуковисотна перемінність робить твір вельми цікавим.

Отож, у Четвертій фортепіанній сонаті «День карнавалу» Цзян Веньє чи не

вперше в історії фортепіанних сонат продемонстрував набір різних музичних форм: першу частину як сонатне алегро з усіма її основними складовими розділами (експозицією, розробкою, репризою, кодою), виразною тричастинністю повільної другої частини та жвавим рондо у третій. Водночас, попри структуру сонатного алегро у першій частині відсутні західні прийоми письма, характерні для раннього періоду творчості митця. Експозиція і Реприза урівноважують розвиток «сюжету» (бо за обсягом вони симетричні), а Кода «цементує» його: 46 тт.+21 тт.+47 тт.+8 тт. Коротка «стиснута» Розробка (а, властиво, її подоба) — прикметна риса даної формотворчої концепції Автора: цей епізод ніяк не розвиває основних тем, а, скоріше, *нагадує* про них у концентрованому викладі щоб не втратити піднесений радісний стан слухача. Використання скорочених тем у Розробці, до того ж у швидкій частині, є новацією композитора, тоді як така характерна для повільних частин циклічних форм (зустрічається в сонатах Моцарта, Бетовена та ін.).

Значення розлогої Репризи полягає в тому, щоб утвердити всі теми Експозиції у їхньому незмінному вигляді, декларуючи тріумф свята та проникливо-чуттєвий ліризм його емоційного переживання. Даний варіант сонатного алегро обраний Цзян Веньє не випадково: його зумовила програмність твору, закладена Автором у його назві.

Експозиція.....Розробка.....

Allegro animato.....dolce e cantabile.....Andante sostenuto.....Tempo I..a tempo ma tranquillo

Г. П. (A(8+3)+A1(12-21), Сполучна (22-26), П. п. (27-34), Заключна (35-46); Г. П. (47-64), П. п. (65-68)

In g-d-f-g.....in cis.....fis.....in a-C.....in g.....in d.....

46 тт.

Реприза.....Кода

Allegro animato.....dolce e cantabile.. Andante sostenuto. Tempo I..Andantino tranquillo..Animato

Г. П. (69-77), Сполучна (78-82), П. п. (83-90), Заключна (91-100), Г. П. (101-116)..... (117-124)

In d.....gis.....g.....In d-G

Зміна пентатонічних рядів хоч і розвиває функціонально-гармонічну звуковисотну логіку мелодичної будови твору, ускладнює відчуття тональної орієнтації, але урізноманітнює гармонічні стани. Це стає «енергетичним рушієм форми», зберігаючи її єдиний цілісний піднесено-святковий настрій.

«Живі» інтонації народної музики (у перших двох частинах — на мотивах народних пісень, у третій — народного танцю народності Хань у північному регіоні Китаю) створюють яскраво виражений національний характер Сонати, за що вона дуже популярна на Батьківщині Цзян Веньє.

3.2. Формотворчі концепції у другий період розвитку фортепіанної сонати

Як згадувалося, другий період розвитку китайської фортепіанної сонати припав на 1950–1966 роки. Вони ознаменовані епохальними в історії Китаю подіями, що позначили хронологічні межі даного етапу, а саме від утворення у 1949 р. Китайської народної республіки (початку Нового Китаю) до настання «культурної революції» у 1966-му.

«Проголошення 1 жовтня 1949 року в Пекіні Китайської Народної Республіки стало визначною подією в історії країни, у боротьбі за незалежність» [33, с. 52]. Вона свідчила про завершення понад столітнього періоду іноземної окупації Китаю державами західної коаліції та Японії. Тривалий час перебуваючи у напівколоніальній залежності, Китай почав долати наслідки територіальної роздробленості, відновлювати занедбану економіку, відсталі освіту, науку, культуру і мистецтво. Визнаючи відсталість країни наслідком багатолітнього іноземного та феодального пригнічення його народу, Мао Цзедун проголосив курс на революційні зміни — побудову в країні соціалізму та орієнтир на досвід у цій справі Радянського Союзу. Відтак Комуністична партія Китаю обрала шлях розбудови нової масової культури. Цій сфері життєдіяльності суспільства судилося стати потужним інструментом ідеологічного впливу політики партії.

У директивах КПК помітний тісний зв'язок із марксівсько-ленінською теорією, що не заперечувала здобутки минулих епох, а закликала засвоювати й перетворювати усе цінне, чого досягло людство за понад два тисячоліття свого розвитку. У Китаї пропагування нової масової культури передбачало критичний підхід до тисячолітніх національних традицій і прискіпливу увагу до досягнень зарубіжної культури.

Знаменним у розбудові нової культури став представницький Перший національний конгрес діячів літератури та мистецтва, що відбувся у липні 1949 р. в Пекіні. «Основною темою дискусії на форумі стало визначення шляхів розбудови культури і мистецтва Нового Китаю після перемоги над Гомінданом. Значна частина дебатів була присвячена підведенню підсумків роботи КПК у формуванні культурної політики Китаю від початку Руху 4 травня (1919)» [33, с. 53].

Під час детальних обговорень напрямів розвитку культури доповідачі ділилися думками з приводу майбутнього професійної музичної освіти, ролі західної музики та власних традицій у розбудові національного музичного мистецтва. Попри різноманітні пропозиції і радикальні твердження «перший конгрес китайських митців став не тільки важливим політичним та ідеологічним форумом у визначенні майбутнього культури та музичного мистецтва Нового Китаю, але й сприяв об'єднанню китайських митців, які знаходились за межами країни» [33, с. 53]. Помітною фігурою у цьому розбудовному процесі став Ма Сіцун, котрому доручили очолити підготовчу роботу зі створення Центральної консерваторії в Пекіні.

Багатогранна культурна співпраця між Китаєм та СРСР, зокрема, у музично-освітній сфері, передбачала як участь радянських фахівців у створенні системи музичного навчання в Китаї, так і підготовку молодих китайських музикантів у Московській, Ленінградській та інших консерваторіях Радянського Союзу. Щоправда, погіршення відносин між КПРС і КПК у кінці 50-х років XX століття, спровоковане відомою доповіддю М. Хрущова «Про культ особистості та її наслідки», виголошеною на закритому засіданні XX з'їзду КПРС, дуже ускладнило співробітництво країн у музично-освітній сфері, що з початком 1960-х років практично припинилося.

Тим часом у контексті нової культурної політики Китаю одним із основних завдань творчої еліти Мао Цзедун проголосив вивчення зарубіжного мистецтва, його фундаментальних теорій і напрямів задля створення нового соціалістичного

мистецтва різних народів Китаю, яке матиме свої індивідуальні національні форми і стилі. Очільник партії закликав китайських діячів музичного мистецтва поряд із китайськими музичними здобутками опановувати кращі західні музичні твори (що на практиці дуже швидко було суворо заборонено), але при тому не допустити тотальної вестернізації національної музики. Для забезпечення їй «великого майбутнього» вождь закликав писати твори з характерною національною формою та стилем.

У таких суспільно-політичних та культурно-мистецьких умовах, що відзначалися загальним покращенням умов для розвитку національного музичного мистецтва, китайські композитори продовжували творити, орієнтуючись тепер на нові віяння та вимоги. Попри збереження провідної ролі вокальної музики народжувалися нові ідеї, теми для розвитку інструментальної музики. При тому поява новітніх жанрів і форм не шкодила збереженню тих жанрів, що вже здобули визнання у виконавців і публіки, зокрема сонати для фортепіано. Однак упродовж 1950–1966 рр. перед авторами постало завдання врахування інших політичних і естетичних вимог. Тому на початку 1950-х років фортепіанна соната як жанр західного походження ще певний час шукала своє функціональне місце серед інших жанрів, вишукувала прийнятний зміст, невідривний від традиційної китайської світоглядної та музично-естетичної системи з її усталеними уявленнями про красу. Але дуже швидко, протягом менш ніж десятиліття, у сонатах проявилось помітне оновлення та збагачення образного тезаурусу, активне прагнення композиторів показати свою унікальність, оригінальний спосіб самовияву. «Зв'язок між драматургією та її композиторською реалізацією стає дедалі щільнішим, виявляючи принцип індивідуалізації внутрішньої будови творів як одну з визначальних тенденцій нового композиційного мислення» [110 с. 197]. Відтак драматургія у своєму впливі на музичну форму розширила параметри тематизму. Ця поширена у творчій практиці тенденція другої половини ХХ ст. зумовила характерну спрямованість тогочасного формотворення, а саме — прагнення до структурної неповторності, винайдення в кожній сонаті нестандартної свіжої

архітектоніки. Досвідчені китайські композитори енергійно підхопили й органічно реалізовували ці тенденції європейської практики у своїй творчості, захопивши молодих митців пошуком нових ідей.

Крім уже відомих творців жанру сонати для фортепіано (Цзян Веньє, Ма Сіцуна, Дін Шаньде) з'явилися нові автори (Го Цзурон, Зоу Лу, Чен Маосюань, Го Чжиюань та інші). Представляючи другий період у розвитку жанру (1950-1966), вони створили нові види сонат, запропонували цікаві формотворчі концепції. Це стало підставою вважати даний етап «першим розквітом китайської фортепіанної сонати» [120, с. 98].

Тож «створення 25 фортепіанних сонат, починаючи з 1950-го (дата появи перших фортепіанних сонат другого періоду) і впродовж наступних шістнадцяти років, демонструє поглиблення інтересу китайських композиторів до жанру фортепіанної сонати. 12 композиторів — Лі Цзялу, Ло Чжуню, Го Цзуронг, Цзян Веньє, Ву Цзунцян, Ма Сіцун, Ван Лісан, Цзоу Лу, Рао Юйян, Ян Ічен, Хуан Хувей, Ян Ліцин — звернулися упродовж другого періоду до створення фортепіанної сонати» [120, с. 98]. Додамо до цього переліку ім'я яскравого новатора Чен Маосюань.

Водночас, нескладний підрахунок сонатного доробку, створеного впродовж двох етапів другого періоду розвитку жанру, доводить, що інтенсивність роботи композиторів у цій сфері зменшувалася: якщо протягом 1950–1957 рр. було написано 18 сонат, то від 1958 до 1966-го тільки 7 [120, с. 100]. Тенденцію до скорочення числа сонат можна пояснити загостренням суспільно-політичної ситуації, що супроводжувалося критикою авторів «буржуазної» літератури і творів мистецтва, що писали без урахування підтексту класової боротьби. Так у пресі з'явилися протирічиві заклики провладних критиків шанувати високорозвинену європейську музичну культуру, водночас втілювати в життя маоїстський лозунг про створення «цілковито нової музичної культури», «революціонізацію» музики. Як наслідок, звучав висновок, що виконання класики позбавляє виконавське мистецтво соціалістичного характеру. А раз так — то сонатний жанр,

західноєвропейський за своїм походженням, не має перспективи і тому треба боротися зі знанням китайських митців іноземних музичних форм, творчого досвіду та зображальних прийомів. Скоро почалися переслідування композиторів, а деякі з них змушені були прилюдно каятися у своєму «надмірному» захопленні чужими формами. Так, наприклад, з каяттями і звинуваченням одночасно виступив у пресі композитор Дін Шаньде, котрий побачив шкідливий іноземний вплив на творчість китайських композиторів, зокрема у симфонізмі. Такий вульгарний соціологізм, викорінення будь-якої згадки про класику під прапором боротьби із західними впливами насправді розчищав простір для початку «культурної революції».

Останні дослідження підтверджують, що не всі перераховані сонати у той чи інший спосіб оприлюднені. За останньою інформацією з 25 сонат, 12 неопубліковані, тобто збереглися лише 13 [120, с. 99]. Вважається, що ненадруковані сонати втрачені (інформацію про них можна знайти лише у нечисельній довідковій літературі), а причини «досі залишаються невідомими» [120, с. 100]. Наважимося припустити, що причини втрати значної кількості сонат зумовлені «культурною революцією», що розпочалася влітку 1966 р. і проходила під лозунгом нещадної «боротьби зі старим». Та боротьба була насильницькою: студенти консерваторії власноруч знищували грамплатівки, скрипки, фортепіано як «буржуазні» інструменти. Ліквідували періодичний журнал «Китайська музика», закрили музеї і бібліотеки. Розпустили Спілку діячів музичної культури, а її членів переслідували (як-от Ма Сіцуна), били, катували (Люй Цзи, Хе Лутіна). Навіть аматорам гри на фортепіано загрожувало примусове виселення в сільську місцевість на фізичну роботу.

Не важко здогадатися, що у той важкий час знищувалася й творча спадщина китайських митців, більшість із яких була репресована. Залишалися жити тільки ті, хто зайнявся написанням революційних пісень, або перекладенням на музику висловів Мао Цзедуна.

Сьогодні вчені проводять велику пошукову й дослідницьку роботу задля

віднайдення й опублікування втраченої (загубленої, прихованої) творчості китайських митців, у тому числі композиторів. Чимало вже вдалося зробити: виходять друком збірники творів, часто — у вигляді фотокопій рукописів.

Вивчення усього масиву написаних сонат свідчить не так про майже трикратне загальне збільшення їх авторів, як про якісні зміни, продемонстровані композиторами у своїх творах. Завдяки їм у фортепіанних сонатах усталилися і навіть еволюціонували риси китайського народного мелосу, музичної форми, а сам жанр із прототипу іноземного походження перетворився на один із поширених у китайському музичному мистецтві і навіть питомо властивих китайській фортепіанній творчості.

Велика заслуга у цьому належить композитору Го Цзуронг (Guo Zurong), котрий вперше у той період звернувся до жанру сонати і протягом 16 років створив 11 творів, більша частина яких не збереглася. Дослідники також встановили, що композитор Цзян Веньє написав 3 сонати, Ло Чжуню і Хуан Хувей написали по дві [120, с. 99]. Інші митці у даний період або додали до попереднього доробку ще по одній сонаті (як-от Ма Сіцун), або звернулися до жанру одноразово.

Популярність жанру сонати для фортепіано у творчості китайських композиторів викликала появу відповідних наукових досліджень цієї теми. Першою працею, присвяченою спеціальному вивченню китайських сонат для фортепіано вказаного періоду (з 1950 по 1966 рр.) стало дослідження Ду Цзяцзюнь п. н. «Вивчення фортепіанної сонати у перші дні Нового Китаю» (1988). Саме у ньому запропоновано розподіл другого періоду на два рівних за часовою протяжністю етапи, перший із яких тривав з 1950 по 1957 рр., а другий — з 1958 по 1966 рр. [28].

Подальші праці про сонатний доробок китайських композиторів встановили, що якщо на початковому етапі найбільше відзначився Го Цзурон (Guo Zurong), то на другому Хуан Хувей (Huang Huwei). Існує думка, що Го Цзуронг «звертався до цього жанру протягом 1 етапу десятиразово, тоді як упродовж 2 етапу — лише однократно (1960 року ним було створено «Маленьку сонату»))»

[120, с. 99]. Більшість його творів втрачена, однак пошуки дослідників тривають і призводять до нових відкриттів, завдяки яким виходять у світ нові видання сонат, які все частіше спростовують попередню інформацію.

Отож, наступного після утворення Нового Китаю, 1950 року були написані три сонати: Соната Лі Цзялу (Li Jialu) на мелодію китайської народної пісні (до тепер не опублікована, а тому недоступна для аналізу), Перша маленька соната Ло Чжуню та Соната № 1 Го Цзуронга (теж не надрукована).

У 1951 р. з'явилися наступні чотири твори: Друга і Третя сонати Го Цзуронг, Соната оп. 52 Цзян Веньє «Церемоніальна музика»² та його ж Соната п. н. «Сталь для Північного Вей Гучжена».

Ті важкі для творчості умови початку 1960-х років не нівелювали попередні справжні здобутки китайських композиторів у жанрі сонати для фортепіано, що були створені від початку 1950, а розвинули їх. Нові надбання не менш цікаві з погляду формотворчих концепцій їх авторів, а тому варті такого ж спеціального докладного аналізу.

Соната для фортепіано № 3 Го Цзурон продовжує традицію написання сонат з однією частиною, започаткованою Цзян Веньє у його Сонаті № 3 до міно́р, написаній у 1945 р. До сьогодні вважалося, що даний твір не надрукований [120, с. 99]. Він нібито «розділив долю більшості попередніх і наступних творів композитора, написаних у жанрі фортепіанної сонати», бо «надто європейський і надто художній, як такий, що не відповідав умовам нової повсякденності і атмосфері робочого героїзму — ідеалам суспільного життя, поширеним у той час у трудовому Китаї» і за це, «не отримавши ані підтримки, ані рекомендації до друку, зникає у «бурях» і «вихорях» історико-політичних подій тогочасного Китаю» [120, с.101].

Проте сьогодні у розпорядженні дослідників уже є нотне видання цієї сонати [19, с. 33-46], що вміщує 6 творів, написаних композитором у цьому жанрі: №1 (1950), №2 (1950), №3 (1951), №4 (1952), №5 (1954), №6 (1960). Це до-

² Ян То не згадує про цю Сонату композитора.

зволяє детально аналізувати музичний матеріал кожної сонати.

Соната №3 — велика за обсягом (291 такт), але в своїй структурі одночас-
тинна. Починається коротким гучним (fff) чотиритактовим Вступом (Lento) (тт.
1-4), де майже кожна доля в тактах акцентована [19, с. 33]. Разом із пунктирним
ритмом та низьким регістром це створює важку атмосферу звучання:



Починаючи від досить довгої Експозиції (тт. 5-68) послідовно проводяться
усі розділи сонатного алегро. Головна партія (тт. 5-27) звучить у тональності до
мінор (мелодичному). Тематичне «зерно» творить нисхідний рух акцентованими
звуками тонічного тризвуку (*соль-міб-[ре]-до*). Далі мотив із нот *міб-ре-до* часто
повторюватиметься. Фактура теми викладена поліфонічно (верхній і середній
голос у вигляді інтервалів квати та терції на фоні тридольного супроводу). У тт.
9-10 є хвилеподібна секвенція мелодичного «зерна» (спочатку від до1, далі від
сіб1, а потім від ре2).



У тт. 21-24 — октавне проведення головного тематичного матеріалу.
Фактура втратила поліфонічність: тепер мелодія викладена інтервально (квін-
тами і квартами, або терціями і квартами). Це особливість китайської національ-
ної гармонії. Цікаво, що друга поява Головної партії розширює матеріал, бо сек-

венційні повторення кількісно зросли — тепер від 3 (тт. 9-11) до п'яти.

Сполучна тема (тт. 28-39) написана у гармонічному до мінорі і демонструє зміну фактури: тепер це швидкі наростаючі та спадаючі пасажі шістнадцятих нот у правій руці розгортається з мелодичного мотиву, що вперше прозвучав у Головній партії (т. 11), на тлі витриманих акордів, що поступово змінюють свій вигляд. Так композитор зберігає ритмічний зв'язок між Головною партією та Сполучною темою. При тому багатоголосні деталі переходять у партію лівої руки (в тт. 33-38), не втрачаючи особливий ритмічний малюнок вісімок із пунктиром та акцентованість доль.

Ладова основа Побічної партії (тт. 40-68) — музичний режим фа (чжи). Вже у першому її короткому проведенні (тт. 40-49) в мелодії вгадуються інтонації народних пісень із регіону північного Шеньсі [75, с. 26]. Для пісень вказаної місцевості якраз і характерні музичні режими чжи та шан. Головною особливістю їхньої інтонаційної природи є також послідовність чистої кварта та великої секунди, що і використав композитор. Загалом мелодія Побічної партії контрасна до Головної не лише звуковисотністю: тепер вона наспівна, розвивається то вгору, то вниз із помірною гучністю, без акцентів.



У тт. 50-56 мелодія Побічної партії повторюється скорочено (без останніх трьох тактів). Гармонічний супровід до неї змінюється від попередньої акордики до ламаних арпеджіо. Традиційним є також імпровізаційний характер співу, що в Побічній партії відображений у нерівномірності складових частин (побудов) (4+4+2/4+3/4+3+5). Таким чином, мелодія Побічної партії повторюється двічі

(повністю у тт. 50-56 та скорочено у тт. 57-60). В акомпанементі використовуються октавні подвоєння, що знижує діапазон та додає музиці густого гармонічного забарвлення.



Ці два вкорочені проведення Побічної партії ніби підштовхують Експозицію до короткотривалої чотиритактової кульмінації в фортісімо, завершуючи виклад Експозиції простим мелодичним «заокругленням» фрази у головній тональності до мінор замість заключної теми.



Досить розгорнута Розробка Сонати (тт. 69-172) — *Piu mosso* — починається з нисхідного ходу звуками домінантового (від до) тризвука: ре-сіль-соль: починається з використання тематичного матеріалу Головної партії у дещо швидшому темпі:



Ритм все ще переважно пунктирний, з восьмими нотами. Акценти тепер відсутні і темп швидший, хоч у «традиційній» розробці сонатного алегро зміна темпу не прийнята. Таким чином композитор Го Цзурон не копіює усталені вимоги «західної» форми, а шукає свої засоби. Ще однією особливістю Розробки у

даній формотворчій концепції композитора є часта зміна темпів (і, відповідно, тематичних побудов): їх тут аж шість. Однак та зміна не веде до перемін гучності: після короткотривалого фрагмента на *ff* основною динамікою надовго стають *p* та *pp*. Починається Розробка з теми Головної партії (тт. 69-81), поперемінно мотивів Побічної партії та Сполучної теми до т. 89. Після короткого (тритактового) зв'язуючого епізоду (тт. 90-92) з'являється новий епізод (*Allegro moderato*) з розробкою Побічної партії (тт. 93-102) у вигляді традиційного для китайської музики дев'ятитактового періоду. Деякі китайські дослідники твердять, що ця мелодія походить із поеми Ду Фу «Вейчен», написаної ще за часів династії Тан (VIII–IX ст.) [78, с. 4]. Справа в тому, що поезія Ду Фу складається з віршів і співаних мелодій, одна з яких з'являється в одному з епізодів Розробки. Вірші на цю мелодію розповідають про розлуку закоханих. Тому ритм схожий на декламацію старовинних віршів, з довгим диханням. Гармонія побудована на до-мінорному тризвуччі, у 94-му такті на тонічному тризвуччі до $\flat$ мажору зі швидким поверненням до основного акорду в до мінорі. Мелодія тричі переходить від високого до низького регістру, швидкість поступово сповільнюється до кінця фрази, а думки та емоції стабілізуються.



У тактах 102-112 з'являється ще один музичний епізод (*Moderato espressivo*). Порівняно з лірично-сумною мелодією в тактах 93-101, він легкий, танцювальний. Його тематизм також інтонаційно споріднений зі стародавньою піснею «Weicheng Song», яка в період панування династії Сун ще називалася «Yangguan Sandie» через спосіб свого виконання («Sandie» означає співати три рази ту саму фразу по-іншому). Звідси чотириразовий повтор теми у далеких регістрах (від *c* $\flat$ 2, потім від *f*a1, а далі знову від *c* $\flat$ великої октави та *f*a малої октави (що,

ймовірно, імітує виконання мелодії відповідно високим, середнім і низьким голосом). Два останні проведення втрачають первісний пунктирний ритм і накладаються на звучання вже відомої попередньої ліричної теми з епізоду тт. 93-101, поєднуючи два музичні образи (ліричний, наспівний і легкий, танцювальний).



У подальших тактах тема пісні «Weicheng Song» («Пісня Вейчен») Ду Фу знову періодично з'являється у різних голосах (фактура поліфонічна) аж до закінчення Розробки у т. 167.



Реприза (знову Allegro) (тт. 173-291) починається п'ятитактовим Вступом (тт. 168-173) зі зміною динаміки від попереднього *pp* до *ff*. У цій частині по чергово відтворюються Головна партія (тт. 173-195) в основній тональності до мінор (гармонічному), Сполучна тема (тт. 196-209), поперемінно кількаразово Побічна партія (тт. 210-219) на висоті ре чжи, Головна (тт. 239-246) і знову Побічна. Загалом Реприза відзначається значним згущенням фактури за рахунок октавного та акордового викладів, секвенційних пасажів шістнадцятих нот, раптовим (двотактовим) спадом динамічної напруги, що готує появу гучної Коди. Цей останній

розділ Сонати (тт. 270-291) побудований на інтонаційному матеріалі Головної партії, Побічної партії, а в кінці — Сполучної теми зі збереженням початкового тріольного руху в акомпанементі. Потужне звучання інструменту досягається завдяки широко викладеним акордам із елементами поліфонії, перехрещенню голосів, коротким ладовим зміщеннями. Це відповідає стилю композитора, а також підтверджує його схильність до масштабних композицій, бо починаючи від 1955 р. сам створив 37 симфоній.

Отож, Соната №3 до мінор Го Цзуронга представляє формотворчу концепцію одночастинної сонати. Відсутність у ній повільних частин (присутні лише окремі сповільнені епізоди) компенсується шляхом протиставлення різнохарактерного руху музичного матеріалу Головної і Побічної партій, а також принагідних різнотематичних епізодів у Розробці. Завдяки використанню у жанрі іноземного походження прикмет національної музики, введенню в його мелодику інтонацій китайського мелосу, традиційних структурних ознак та ін. жанр сонати «поступово перетворювався з винятково іноземного, чужого на свій, внутрішньо властивий китайському музичному мистецтву» [91, с. 179].

Дещо інший (тепер орієнтований не на вокальну природу мелодики, а на народно-інструментальне виконавство) підхід до оформлення музичного матеріалу застосував **Цзян Веньє у фортепіанній Сонаті для династії Північна Вей Дянь Юе «Церемоніальна музика», ор. 52.** Написана того ж 1951 р., що й Соната Го Цзуронга, вона віддзеркалює прикмети пізнього періоду творчості композитора. Однією з них є бажання адаптувати звучання китайського стародавнього (часів династії північної Вей) народного інструмента гучжен засобами фортепіано. І хоча твір з'явився у новий для китайської культури період, за ознаками музичної мови він усе ще близький рисам попереднього етапу розвитку жанру [97, с. 85]. Для Цзян Веньє — це наявність програмної назви, яка є одним із основних типів програмності в китайській фортепіанній музиці, а саме — ритуально-обрядового. Використання цього типу програмності спрямоване на збереження естетичних та етичних цінностей як запоруки успішної держави, що їх здавна

плекала китайська філософія [49, с. 46].

Соната має три частини, з сонатним алегро аж у третій частині. Це пояснюється, ймовірно, бажанням Цзян Веньє зосередитися не на чіткій («типовій», класичній) формі твору, а на індивідуалізованій, близькій до імпровізаційності, викликаній прагненням відобразити на фортепіано елементи техніки видобування звуків на народному інструменті гучжен. Відтак постала «вільна» музична побудова сонати (у рамках тричастинності), близька її праформі.

Ладова основа твору — пентатоніка, що відповідає конструкції гучжена. Захоплення композитора цим інструментом пояснюється його багатими і контрастними тембровими можливостями, які створюються, зокрема, й унаслідок різних способів звуковидобування. Деякі з них відповідають значенню дієслів «торкнутися», «витирати», «втримати». Їх комбінація творить майстерну аплікатуру, наприклад «доторкнутися, втримати» — октавне охоплення певних звуків, а «великий гачок» — аплікатурна октава. Взагалі, техніка гри на гучжені передбачає використання суглобів пальців, без задіяння зап'ястя і передпліччя для того, щоб зробити звук м'яким. Вказані та численні інші прийоми знайшли своє відображення у фактурі Сонати [92, с. 36].

Перша її частина починається з короткого Вступу (тт. 1-4) (*Moderato con semplicità*), що народжується з трьох тонів (*до2-до1, соль1, ля1*), де інтервал октави зі звуків *до* «асоціюються з «великим щипком» у техніці гри на гучжені, а штрихи *legato* та *non legato* можна порівняти із «зачепити» і «підтримати»» [97, с. 93].



Тема А (тт. 5-10) (*a tempo, animato*) має дві фази і побудована на пентатоніці спочатку з основним тоном *до* (гон), згодом — з основним тоном *соль* (чжи). Вона — легка, граційна (штрих *staccato* в акомпанементі лівої руки в сьомому такті

асоціюється з прийомом «стирати». Лаконічний рельєфний ритм у середині партії (тт. 7-10) поєднується з виконавським прийомом «великий гачок».

Ніжна наспівна, інтонаційно споріднена з попередньою, тема В (тт. 11-16) (*Poco dolce*) з основним тоном *соль* (чжи)). У фактурі чергуються штрихи *legato* і *non legato* зі збереженням загальної плавності виконання. Динаміка звучання така ж тиха, спокійна.



Дуже швидко настає Розробковий епізод (тт. 17-47) (від *animato*), в якому відчутна деяка схвильованість завдяки зростанню гучності від *mf* до *f*. Розроблюванню почергово піддається матеріал теми А (тт. 17-26) та теми В (тт. 27-33).



Прикметно, що інтонаційний матеріал останньої кардинально видозмінюється, бо з наспівного, ліричного перетворюється спочатку на акцентований, пом-

пезний (*Deciso e poco grandioso*), раптово затихаючи на кардинально іншій фактурі (тепер це «перебирання» з руки в руку тридцять других «одинацятків» із наростаючою динамікою).

У Репризованому епізоді (тт. 34-49), як і належить, по черзі повторюються теми А (тт. 34-41) та В (тт. 42-49).



Кода (*Animato molto*) — коротка (тт. 50-62), стрімка, гучна, яскрава. Тривале *do* в басу і переликання послідовностей із шістнадцятих нот демонструють недовге, але ясне відчуття роздратованості і зла. Зміни в ритмі нагадують нічим не обмежене голосне звучання гучжен.

Друга частина Сонати Цзян Веньє — меланхолійна, тиха, лірична. Музичний матеріал творять варіації початкової теми у 8 тактах.



Ладозвукова основа — пентатоніка від ре (ре-мі-соль-ля-сі). Мелодія теми нагадує грайливу дитячу пісеньку, бо має куплетну форму (з заспіву (тт. 1-4) та приспіву (тт. 5-8), який при першому проведенні двічі повторюється). У кожному куплеті фактура змінюється; так само трансформується по голосах звучання мелодії пісні. Заспів та приспів мають різний музичний матеріал. Приспів контраст-

тує із заспівом мелодично, ритмічно та гармонічно, відрізняється також вищим градусом динамізму та енергії. Вказані автором виконавські штрихи асоціюються з певними способами гри на гучжені («зачепити», «витирати», «малий щипок» і «великий щипок»), зокрема, прийом «гачок» відтворюють октави [97, с. 94].

Третя частина — різко контрасна (*Allegro feroce*) не лише по темпу, але й потужною внутрішньою енергією, створюваною зміною метру, фактури, динаміки. Запальний характер створюють прикраси із тридцять других тривалостей нот у лівій руці, що імітують прийоми «дряпання» і «втримування» на гучжені. Ця «подряпина» (арпеджіато) і утримання почергово взятих звуків пентатоніки додають фактурі повноти звучання.

Об'ємна трета частина — *Allegro feroce* (тт. 1-118) має форму сонатного алегро. Загальна структура цієї частини укладається так: «фаза А має чотири епізоди: перший (тт. 1-14, розмір 4/4) — ладова основа на *a* (Ю) і *d* (Шан); другий (тт. 15-26, розмір 3/4, 4/4, 3/4, 4/4) — *Marciale* — на *g* (Чжи); третій (тт. 27-45) — *Ben ritmico* з потактовою зміною метричних долей — *теж* на *g*; і, врешті, тт. 52-63 — *Animato leggiero* — *d* (Шан) зі швидким нагромадженням звуку аж до *FF* [97, с. 95].



В Експозиції представлені усі, звичні для класичного зразка цієї форми, партії і теми. Тож Головна партія (тт. 1-14) збудована на основі пентатонічного звукоряду (спочатку від *соль* (*соль-ля-до-ре-мі*), згодом від *до* (*до-ре-мі-соль-ля*).

В основі Сполучної теми (тт. 15-26) — *Marciale* — пентатоніка від *соль* (*чжи*) (*соль-ля-до-ре-мі*). Характерна швидкою зміною фактурних побудов і динамічних відтінків, появою нової звуковисотності, що утвердиться в наступній Побічній партії. Ця партія (тт. 27-45) — *Ben ritmico* — утверджує попередню звуковисотність (*теж* пентатоніка від *соль*). Вона співуча (в характері розспівних

народних пісень): хвилеподібна мелодія то здіймається, то опускається на доволі широкій відстані між крайніми звуками (понад октаву) і, врешті, переходить у підкреслену чотиридольність, ніби нагадуючи про недавню ритмічну ходу, котра приводить до гучної кульмінації. Далі, протягом тт. 46-51, звучить Заклучна тема.

Черговий динамічний контраст (від *ff* і *sf* до *mp*) та зміна типу фактури (від октавно-токатного типу до прозорої гомофонно-гармонічної) вказують на появу нового розділу: тепер це коротка Розробка (*Animato leggiero*, тт. 52-63) від *re* (у межах до-ре-мі-соль-ля) з ледь уловимими інтонаціями Головної партії.

На появу Репризи вказує позначення *Tempo primo, feroce* (тт. 64-112), що також свідчить про повернення до початкового темпу і характеру, а також — тимчасово — ладотональності (пентатоніки від *re* (шан) і *ля* (юй)). Цікаво, що композитор дублює назви темпів (характерів) як вказівників партій (тем): після *Tempo primo, feroce* (Головної партії) йдуть *Marciale* (Сполучна тема), *Ben ritmico* (Побічна партія).

Кода (тт. 113-121) — потужна, яскрава. Вже у початкових тактах (113-114) гучність зростає, долі акцентуються, а потужний заключний пентакорд робить закінчення твору енергійним, життєствердним.



Отож, Соната для фортепіано «Церемоніальна музика», ор. 52 Цзян Венъє демонструє формотворчу концепцію, що передбачає наявність у тричастинному творі кількох музичних форм (у I частині сонатної, у другій — куплетної, у третій — сонатного алегро). У Сонаті відсутній класичний тональний контраст між Головною і Побічною партіями в Експозиції I частини на користь різного характеру. Натомість наявна варіаційність Головної партії у другій частині твору, що зви-

чайно трапляється нечасто. Крім того кожна частина за мелодикою почергово орієнтована на імпровізований народний наспів (І ч.), дитячу пісню, народне виконавство. По суті, Цзян Веньє майстерно художньо *оформив* спосіб співу та імітацію звучання китайського народного інструмента, показав контрастні можливості куплетної форми в жанрі сонати. Доволі цікавим є й використання ритмічних моделей, близьких народній танцювальній музиці та імпровізаційності народно-інструментальної музики [129, р. 158]. Це свідчення високого рівня композиторської майстерності, розвинутого музичного мислення.

Аналіз трьох сонат композитора Цзян Веньє дозволяє зробити деякі важливі висновки. Насамперед, композитор розвинув жанр сонати для фортепіано тільки на межі 1940-1950-х рр., коли загальнонаціональне піднесення спричинило появу нових творчих тенденцій. Серед них — активна адаптація класичних жанрів (і форм) до національних традицій, що вимагала «внесення» у них традиційних тем (змісту), пошуку нових інтонацій, свіжого музичного письма, що оновлювалося елементами народної манери співу, наслідуванням технічних прийомів звуковидобування на народних інструментах та ін. Це суттєво розвинуло стилістику композитора.

У творчому «портфелі» Цзян Веньє знайшли місце сонати різного типу: як окремі жанрові форми (як-от Соната № 4), так і ті, в яких сонатність проявилася тільки як принцип творення музики (Соната № 3). Композитор старанно утримував основні числово-конструктивні характеристики класичної праформи. «Це проявляється у фазовості конструкції його Сонат: початок-розвиток-завершення [125, с. 95], а також використанні принципів варіаційності, рондальності. І все ж базовою сонатною формою у Цзяна Веньє є соната-сюїта» [97, с. 97].

На ладо-гармонічному та тембральному рівнях фортепіанні Сонати Цзян Веньє «близькі барвистому звукопису композиторів-імпресіоністів: їм властиві прояв імпресіоністичної «абсолютизації миті», багата колористика, втілена засобами музичної виразності» [97, с. 96-97], бо найбільший вплив на нього мала не музика епох класицизму і романтизму, а творчість Стравінського, Дебюссі, Про-

коф'єва. При тому звукозображальність у його творах має не європейську, а власне китайську природу «завдяки іншим філософсько-естетичним, фольклорним, звичаєвим, міфологічним проявам світоглядності» [99, с.13]. Новації Бартока в інтерпретації народної музики наснажили Цзян Веньє на оригінальні ритмічні малюнки, подібні до використаних угорцем [97, с. 97]. Мається на увазі передусім пунктирний ритм із акцентованими (переважно початковими) долями в такті, характерний для угорської народної музики («вербункош»).

Сказане дає підстави віднести Цзян Веньє до тих небагатьох митців, хто проклав «нові шляхи в історії китайської фортепіанної культури» [30, с. 149], бо після тривалого «вихідного» періоду (першої третини ХХ ст.), що показав наслідування китайцями іноземних технік і музичних форм, несміливу обробку національних мелодій за усталеними правилами європейської класичної гармонії, або створенням власних мелодій під впливом кращих зразків західних композиторів, використовував національний фольклор у змістовному та інтонаційному наповненні своєї творчості, а традиційні способи його вокального та інструментального виконання — у її фактурному урізноманітненні. Це сприяло набуттю його творами «національної своєрідності (тематики, змісту), стрункої та компактної форми, інтонаційної характерності, що дозволяє говорити про справжній розквіт композиторського мистецтва Китаю [97, с. 95]. А ще — про інтенсивність формування національного музичного стилю як звукообразного мислення певного етносу, що перебуває в постійному становленні [18, с.473].

На завершення першого етапу другого періоду розвитку жанру сонати для фортепіано китайських композиторів припадає і **створення у 1956 р. Сонати³ Ма Сіцуня № 3**. Сьогодні вже відомо, що у період з 1951 по 1956 рр. Ма Сіцун написав 8 творів даного жанру, однак збереглися лише перші 4, доволі короткі і технічно нескладні [67, с. 56].

Соната №3 продовжує традицію написання лаконічних творів даного жанру, започатковану Цзян Веньє у 1945 р. та продовжену Ло Чжуньжунь у

³ Означення твору як *сонатина* – наше [Ч. М.] і не співпадає з означенням, поданим у нотному виданні.

його Сонатині №1.

Твір Ма Сіцуна складається з двох частин. Перша написана у формі сонатного алегро. Появі Головної партії передує двотактовий Вступ. Матеріал Головної партії (тт. 1-17) являє собою легку наспівну ніжну мелодію, викладену в тональності ля мінор (Ма Сіцун. Повне зібрання творів. Т. 6. С. 277-283).



Щоправда, у початкових тактах прослуховується пентатонічний звукоряд від до (гон), до якого додано додатковий звук фа# (біань) чжи, утворюючи тим шеститональний звукоряд. Мелодичне розгортання забезпечується видозмінами тематичного зерна., на основі яких розгортається звукова тканина.

Побічна партія складається з двох побудов: 1 (тт. 18-26) та 2 (тт. 27-38) тональностях Соль мажор—До мажор. У другій побудові розвиток матеріалу відбувається подібним способом — розширенням тематичного зерна Побічної партії. Виклад основних тем (Експозиція) завершується подібним (бо зміщеним на секунду) двотактовим Вступом (тт. 39-40). «Розробка» (тт. 41-53) невелика за обсягом, що в рамках жанру сонатної праформи більше нагадує епізод. Власне та особливість дала підстави вважати даний твір саме с о н а т и н о ю. Структурно диференціюються дві побудови (А1(тт. 41-44) та В(тт. 45-53), перша з яких скидається на мотив Головної партії, друга — Побічної.



Із додатковим звуком сіб (чжун) змінюється висота пентатоніки: тепер вона у межах від сіб (сіб-до-ре-фа-соль) з короткочасним переходом через соль мінор (гармонічний) до До мажору.

Реприза дзеркальна: спочатку повторюється матеріал Побічної партії (у тт. 54-72) у тональності мі мінор, потім Головної (з т. 73 – до кінця) з поверненням до початкового до мажору. Цікаво, що властиві класичній сонатній формі кварто-квінтові тональні співвідношення між провідними партіями, незважаючи на ладові особливості, збережені.



Отже схему будови Першої частини Сонати Ма Сіцуна можна зобразити так: $A+B(v+v1)+A1(a+a1)+B1+A$.

Це в загальних рисах нагадує репризну двочастинність. Привертають увагу мелодична невиразність Головної і Побічної партій, що побудовані на оспівуванні певних звуків, відсутність тематичних контрастів, що замінені плинністю (навіть зв'язністю) інтонаційних переплетень, яка складає враження візерунковості, одноманітна (переважно тиха) динаміка, слабка драматургія, одноманітні виконавські штрихи.

Друга частина (Andantino) написана у сонатній формі. Вступ доволі розлогий (тт. 1-18).



Головна партія (тт. 19-26) — Vivace — квадратний період у тональності ре мажор. Інтонаційно споріднена зі Вступом:



Побічна партія (тт. 27-34) — у ля мінорі — контрастна тонально, однак зі збереженням квадратного періоду побудови. Характер музики незмінний: легкий, танцювальний.

У максимально стислій Розробці (тт. 35-46) спочатку тричі секвенційно проведене «зерно» Головної партії (тт. 35-40), а згодом — мінімально змінена початкова інтонація Побічної (тт. 41-46). Це свідчить про те, що розроблювання музичного матеріалу як таке, тут також відсутнє. Репризі передуює чотиритактова зв'язка, що готує появу нової тональності. Сама ж Реприза представляє послідовно Головну (тт. 47-59) та Побічну (тт. 60-74) партії.

Кода (Andantino) спочатку відтворює матеріал Вступу (тт. 75-93), а потім після короткого *ritenuto* розвивається на матеріалі Побічної партії (тт. 94-107) (від Vivace) аж до кінцевої гучної кульмінації.

Структура Другої частини

(A) Вступ	Період А Період В	матеріал <i>a</i> (тт. 1-10), до чжи матеріал <i>b</i> (тт. 11-18), ре юй
(B) Г. п. П. п.	Період С	матеріал <i>c</i> (тт. 19-26), ре шан матеріал <i>d</i> (тт. 27-34), соль гон
Розробка Г. п. П. п.	Період D	матеріал <i>c</i> ¹ (тт. 35-40), до шан, всі шан, ля шан матеріал <i>d</i> ¹ (тт. 41-46), ля ю
Реприза Г. п. П. п.		матеріал <i>c</i> (тт. 47-54), ре шан
	Період Е	матеріал <i>d</i> ² (тт. 60-69), ля гон
(A) Кода	Період А	матеріал <i>a</i> (тт. 75-93), ре шан матеріал <i>d</i> ² (тт. 94-107), до гон

А такий вигляд має тональний план у Розробці:



Отже, Соната № 3 Ма Сіцуна означена нами як сонатина, бо відповідає даному різновиду через відсутність у ній повноцінної розробки тематичного матеріалу, невеликий масштаб, максимально полегшену фактуру. Саме цими ознаками керуємося у визначенні даного типу.

Наведені риси дозволяють віднести даний вид до творів дидактичного спрямування, написаних для поповнення репертуару початківців, які потребують освоєння певних технічних навичок гри на фортепіано, розуміння структури композиції, а також розвитку слухового сприйняття звуковисотності, музичної пам'яті, а також розширення творчої уяви. Можна припустити, що композитор-скрипаль написав дану сонатину для опанування гри на фортепіано як додатко-

вого інструмента. В умовах повсюдного піднесення фортепіанного мистецтва (творчості і виконавства), його широкої популяризації ознайомлення з різними музичними жанрами та формами на початковому етапі навчання гри на цьому інструменті мало важливе значення.

Протилежний до сонатини тип, а саме — велику сонату, — представляє **Соната Цзоу (Зоу) Лу «Поема молодості»** («Поезія молодості», у Ян То — «Ode to Youth» [122, с. 233]). Вона також знаменує початок наступного етапу (1958–1966 рр.) у другому періоді розвитку жанру сонати для фортепіано в Китаї.

Випускник Сичуаньської консерваторії (1949), композитор Цзоу Лу (1927–1972) — родом із містечка Феньшуй округу Реньшоу (провінція Сичуань). З 1955 по 1959 рр. навчався на композиторському факультеті Московської консерваторії. Повернувшись на батьківщину, очолив кафедру композиції у рідній Сичуаньській консерваторії, не перестаючи займатися творчістю, особливо симфонічною (для фортепіано написав чимало творів, зокрема п'єси «Щаслива пастораль», «Пам'ять» і багато інших). Це захоплення наклало відбиток на створення музики в інших жанрах, зокрема сонат для фортепіано.

Написання вказаного твору у 1958 р.⁴ дає підстави вважати місцем її komponування Москву (Росія) [122, с. 231]. Оскільки період навчання китайського композитора-піаніста, очевидно, передбачав освоєння, зокрема, й кращих зразків західноєвропейської музики (наприклад, зразків великих сонат, які на першу половину ХХ ст. були доволі поширеними у сонатній творчості західних композиторів), то цілком реально припустити, що це був перший для митця (і Китаю загалом) досвід написання великої сонати, що підготував ґрунт для подальшого розвитку цього жанрового різновиду. Обрана композитором для музичного втілення тема юності, молодості асоціювалася з молодим віком новоствореної (1949) держави (КНР), на успіхи якої покладало великі надії молоде покоління китайців, до якого належав і 31-річний Цзоу Лу.

⁴ Деякі нотні видання помилково подають час написання твору як 1962 рік.

Програмний зміст визначається не тільки назвою Сонати, а й кожної з трьох її частин. Велика за обсягом (313 тактів), вона здавна привертала увагу дослідників, котрі аналізували її з багатьох ракурсів, найчастіше — з погляду специфіки виконання [50a]. Одним із останніх звернень твору є спеціальна стаття «Перша велика китайська фортепіанна соната та її історико-художнє значення» [122], яка вже у назві задекларувала відповідне спрямування аналізу твору, хоч і подає детальний аналіз музичної форми в першій частині Сонати Цзоу Лу, котра в цілому творі насправді представляє неабиякий інтерес і складність.

Тож Перша частина Сонати (*Allegro animoso appassionato*) — «Ода юності» («*Ode to Youth*») — написана у формі сонатного *allegro*. Зв'язок із традиціями китайської музично-поетичної культури проявився у назві частини, а саме *оди* як урочистої хвалебної пісні. Драматургія частини яскраво виражена в темповій логіці музичних побудов: від *Allegro animoso appassionato* через *Poco meno mosso*, *cantabile*, *Agitato*, *Spiritoso* до *Tempo I*. Темпові зміни відповідають послідовності елементів структури. Наявність традиційних розділів, партій і тем (за винятком Вступу) свідчить про старанне дотримання композитором класичної будови сонатного алегро, що має такий схематичний вигляд:

Експозиція: Г. п. (тт. 1-30) + Сполучна тема (починаючи від *ardifamente*, тт. 31-50) + П. п. (*Poco meno mosso*, тт. 51-74) + *Заклучна тема* (тт. 75-99)

Розробка (від *Agitato*, тт. 100-190)

Реприза (від *consolante*): Г. п. (тт. 191-220); Сполучна (тт. 221-237); П. п. (тт. 238-274)

Кода (тт. 275-304)

Головна партія містить у собі яскраво виражене чотиритактове тематичне зерно (тт. 1-4), а її ладотональна основа — пентатоніка від фа-дієз (юй) (фа# - ля - сі - до# - мі - фа#). Мелодія хвилеподібна, широкого діапазону.



У тт. 5-9 початкова (основна) нота мелодії піднімається вгору на чисту кварту (perfect fourth) і звукоряд представляє вже іншу пентатоніку (тепер від сі): сі - до# - мі - фа# - соль#. Сполучна тема досягає розмірів Головної і розгортається послідовними етапами, на які вказують зміни фактури, динаміки, регістрів. Тим позначається «зміна образно-емоційного стану: перехід від героїки, успадкованої від теми Головної партії, до ельфійної скерцозності» [122, с. 237], що готує появу Побічної партії. Вона контрастує з Головною як повільнішим темпом (за характером наспівна), так і тонально: тепер це *reb* мажор. Структурно складається з чотиритактового вступу, квадратного періоду повторної будови (16 т.) та чотиритактового доповнення. Хвилеподібна широко розгорнута мелодія наспівного характеру та тиха спокійна динаміка створюють ніжний елегійний характер партії.



Цьому сприяє й акомпанемент лівої руки (також м'який і ніжний, із рівномірним восьмими нотами). За рахунок зміни восьмих нот на шістнадцяті зростає відчуття швидкості руху.

Розробка ще більше схвильована. Головна партія в ній розроблена на висоті ре (шан). Мотив теми повторюється тричі. Збуджені емоції створені стрибками акордів у лівій руці із виразною (октавами) мелодією теми в правій руці, в якій кінець фрази здійснюється вгору. Побічна партія в Розробці (Rubato) звучить у мібемоль (гон). Порівняно з її викладом в Експозиції, тут багатші та м'якші гармонії. Фраза розтягнута з 8 тактів до 11 тактів, емоційний вираз стає все повнішим, ліричнішим. Загалом характерною прикметою формоворчої концепції Цзоу Лу є

помітна драматизація експозиційного тематизму в Розробці, властива багатьом європейським зразкам. Почва генеральної кульмінації Першої частини у заключному розділі Розробки дає підстави ототожнити її з драматургічним планом окремих фортепіанних сонат Бетовена [122, с. 238]. Крім того Цзоу Лу проявив себе ще й як майстер мотивного розвою Розробки, оснований на конфліктному співставленні тематизму, що є неодмінною умовою формотворення масштабних сонат. До нього у сонатах меншого масштабу розробки часто не було взагалі, або була доволі мала й неконфліктна.

У Репризі мелодія Головної партії підвищується на октаву (тепер у фа# (юй). Акомпанемент у лівій руці не стабільний, а в акордах Сполучної теми (тт. 221-237) використані тони пентатоніки.



Аналіз звуковисотності у Головній партії свідчить про наявність трьох тональних рядів пентатоніки (перший — ля - сі - до# (відстань між сусідніми тонами — велика секунда; другий — сі - до# - мі (відстань між сусідніми тонами — велика секунда та мала терція; третій — до# - мі - фа# (відстань — мала терція та велика секунда). Така послідовність зберігає зв'язок з особливостями національної звукореалізації. Побічна партія в Репризі розгортається на різній звуковисотності: спочатку (тт. 238-248) у фа# (гон), пізніше (тт. 249-257) сі (гон), далі (тт. 258-274) фа# (шан).

Характерною ознакою Репризи Сонати є розробковість тематичного матеріалу і динамізація образу, а відсутність Заключної партії можна пояснити бажанням Автора піднести значення тематичного матеріалу Головної і Побічної партій.

Кода (тт. 275-304) є утвердженням пафосу, славослів'я, провідної хвалебної ідеї. Після октавного дворазового проведення основної теми у верхньому голосі вона «перебирається» в партію лівої руки в розширеному вигляді і звучить на тлі голосних мелодичних хвиль шістнадцятих у правій. Нарешті, у тт. 291-304, послідовність висхідних пасажів із тонів пентатоніки закінчується акордами *ff* зі звуків музичного ладу фа# (юй).



Друга частина Сонати «Поема молодості» Цзоу Лу — «Пісня кохання» («Love Song») (Lento cantabile). Написана у складній тричастинній формі. Це одне з перших використаннях даної форми у сонатному жанрі китайських композиторів. У загальних рисах будова нагадує тут просту тричастинну форму (А (тт. 1-19)+В (тт. 20-69)+А(тт. 70-105)). Однак детальніший аналіз музичного матеріалу відкрив, що конструкція даної частини насправді виглядає дещо інакше:

А ($a(4+4)+v(4+4)$) + **Зв'язуючий епізод** (4) + **В** ($a(4+4+8)+v(4+8)+a(5+4+8)$) + **Зв'язуючий епізод** (4) + **А** ($a(4+6)+v(4+4+9)+a(9)$)

Схема показує, що кожна більша частина має власну структуру. Перша (А) написана у простій двочастинній формі, друга (В) — у простій тричастинній, а третя (А) — у простій тричастинній (репризній) формі. Сусідні частини об'єднані в ціле за допомогою зв'язуючого епізоду.



Частина А являє собою два періоди (а і в) квадратної будови у звуковисотності фа (гон). У кожному з них мелодія спочатку піднімається, а потім спадає, причому у першому періоді відчувається запитання, у другому — ствердна відповідь. Після короткої чотиритактової з'язки настає друга частина (В) у системі ре^б (гон), згодом сі^б (юй). Тематичний матеріал дещо змінюється ритмічно і фактурно, проте зберігає загальний наспівний характер і хвилеподібний рух, займаючи все нові верхні звуки. Зміна висотності (тепер на до[#] (шан) у тт. 29-36 на нисхідному русі восьмих нот готує появу ще й динамічної кульмінації у тт. 37-40 — середньому епізоді другої частини (В) — значно енергійнішому від попередніх унаслідок частой зміни метру. Зміна фактури і ритму (після чотири- і три- тепер дводольний) не стишує гучність, а, навпаки, веде до тривалих важких скворцандо. Вони затихають аж у кінці Зв'язуючого епізоду (тт. 68-69), ніби попереджаючи про настання останньої третьої частини (А) Темпо І (від т. 70).

В основі складної тричастинної форми, як і належить, — контрастне зіставлення двох різних тематичних сфер: середня частина (В) докорінно протиставляється попередній (А). Цікаво, що контрасту між А і В не шкодить чотиритактова, нетипова в цьому місці, Зв'язка. Натомість при переході від середньої частини (В) до репризи (А) є така ж нетривала Зв'язка, традиційна для складної тричастинної форми.

Наявність у середній частині складної тричастинної форми власної (прос-

тої двочастинної) форми вказує на те, що у даному випадку маємо складну тричастинну форму з тріо.

Реприза — третя частина складної тричастинної форми (в даній Сонаті від Темпо 1) — помітно розширена за рахунок доповнення або розширення початкових епізодів. У ній короткочасна динамізація у вигляді п'ятиразового повторення однієї мелодичної фрази збільшує емоційну напругу і гучність аж у кінці середнього епізоду (починаючи з т. 90) Репризи. Такий композиційний прийом — ще одна характерна риса (нововведення) Цзоу Лу для складної тричастинної форми. Закінчує Другу частину Сонати заключний епізод (тт. 97-105) на *pp*, інтонаційно споріднений з початковим епізодом третьої частини у «Long Song». Він утворює композитора як майстра виразу інтимної лірики, глибоких душевних переживань.

Загалом складна тричастинна форма у цій Другій частині Сонати Цзоу Лу «Поема молодості» є повною, бо кожна з її трьох основних частин написана в простій дво- або тричастинній формі. Вона також відповідає післябетовенській тенденції до підсилення контрасту між середньою і крайніми частинами шляхом зміни фактури (метру, густоти фактури, короткотривалого збільшення гучності).

Прикметною рисою даної форми у Цзоу Лу є також те, що композитор відійшов від традиції написання повільних частин у вигляді епізоду, а швидких, відповідно, з тріо (як це зустрічається у Гайдна, Моцарта, Бетовена), створивши свою повільну частину саме у вигляді складної тричастинної форми з тріо. Зрештою, це відповідало подальшій після класиків композиторській практиці. Важливо додати, що походження складної тричастинної форми як такої генетично пов'язане зі старовинними танцювальними сюїтами. Тому застосування даної форми найчастіше помітне у танцях, маршах, скерцо. Отже, використання Цзоу Лу складної тричастинної форми у повільній частині сонати є новаторством композитора, визначальною рисою цієї його формотворчої концепції.

Третя частина Сонати «Поема молодості» — «Рондо радості» або «Радісне рондо» («Merry Rondo»). Ця заключна частина — Allegro — написана у формі рондо.



Її структура схематично має такий вигляд:

A (тт. 1-74) + **B** (тт. 75-129) + **A** (тт. 130-180) + **C** (тт. 181-247) + **A** (тт. 248-282) + **Кода** (тт. 283-313)

Швидкий темп, тричі повторюване однотактове «зерно» рефрену у дводольному ритмі, що швидко змінюється послідовністю коротких вісімок відразу вводить слухача у феєрично радісний настрій. Звуковисотність — фа# (юй), хоча в першому такті гармонічний план в ля (гон) системі, початковий акорд у до# (цзяо), що спускається на квінту до ноти фа# (юй). Акценти на сильних долях надають мелодії гостроти та експресії. У подальшому фактура і гармонія ненадовго багатшають. Активні гострі епізоди змінюються контрастними ліричними з короткими підйомами і спадами, характерними для китайської народної мелодики. Головним об'єднуючим стержнем є підкреслено чіткий (часто стакатний) ритм.

Епізод В починається від росо meno mosso (т. 75), що вказує на певний темповий і змістовий контраст:



Він відчутний також у зниженні динаміки (тепер pp), відсутності акцентів і стакато. Це ліричний епізод, головною інтонаційною ідеєю якого є двотактова

фраза (тт. 75-76) з оспівуванням ноти сі². Гармонічну основу творить акорд мі (цзяо) (мі- соль# - сі) системи ля (гон). Додавання ре# не впливає на «колір» пентатонної гармонії.

Епізод С дає про себе знати протяжною та співучою мелодією:



У цьому ре^б-мажорному епізоді вона багатошарова, що в подальшому переходить в октавний, згодом — акордовий виклад. Наростання динаміки (до *ff*), поява акцентів на кожній долі вказують на кульмінацію усієї Третьої частини, яка звучить по-оркестровому повнозвучно, широко, вагомо. Зміна тональності та ритмічного рисунка від т. 232, поквартове секвентне підвищення мелодії в тріольному викладі четвертих надає прискорення моторності музичній тканині, що, на мить «пригальмувавши», дає останнє проведення епізоду А (рефрену). Цього разу мелодія зазнала певних змін, котрі, проте, не перемінюють її радісного характеру і зберігають загальний легкий настрій, юнацький запал.

Кода (*agitato*) звучить інтенсивно, акцентовано, стрімко аж до кінця трьома акордами у фа# мінорі, утверджуючи загальне піднесення.

Соната «Поема молодості» Цзоу Лу стала однією з найвеличніших сонат у фортепіанній творчості китайських композиторів (714 тактів), започатковуючи сонати монументального типу («великі»). Подібними за обсягом зразками цього періоду будуть ще Сонати Рао Юйянь та Го Чжюань. Проте як різновид сонатно-циклічної форми вона проявиться лише через п'ятдесят років, тобто вже у наступному ХХІ ст. у творчості Ге Цина. І складна тричастинна форма, застосована у другій (повільній) частині цього твору, відіграла в цьому важливу роль.

У творчості самого Цзоу Лу Соната «Поема молоді» також знакова: і не тільки тому, що створена за зразком структурно-композиційних «норм» західних

(класичних) зразків жанру і має в своїй основі китайську п'ятиступеневу інтонаційно-ладову підставу. А передусім тому, що композитору і піаністу вперше в Китаї вдалося написати Сонату такого масштабу. Її поява пояснюється багатьма чинниками, передусім — помітно зрослим рівнем розвитку музичного мистецтва (творчості і виконавства), що його досяг на той час Китай. Так, «упродовж цього періоду виникло 11 відомих взірців маленьких сонат [у нашому трактуванні — середніх, «звичних» за обсягом, бо маленькими вважаємо сонатини, про що йшлося попередньо], що засвідчили завершення процесу націоналізації європейського жанру, тобто вироблення характерних ознак її вестернізації і досягнення першого розквіту» [122, с. 230]. Композитори помітно удосконалили свою майстерність у написанні творів для фортепіано і сонат зокрема: освоїли характерні ознаки сонатної форми, її стильові відмінності у творчості європейських митців, а ще — успішно пройшли стадію націоналізації жанру, яка передбачала кропітку працю у виробленні китайського «інтонаційного словника», втіленні типологізованого програмного змісту, освоєнні властивостей європейських сонат великого масштабу (оркестрового мислення, монументальності письма, філософічного узагальнення змісту, драматургічної насиченості). Немалу роль відіграли також модерні західні впливи на розвиток фортепіанного мистецтва, привнесені у китайську музичну культуру завдяки тодішньому поширеному навчанню талановитої молоді в європейських консерваторіях, місцевому активному освоєнню історико-теоретичних дисциплін і виконавської майстерності. Усе разом дозволило свідомо і критично пізнавати й запозичувати кращі європейські здобутки фортепіанної творчості, зокрема монументальні сонати, які у ті роки домінували у даному жанрі на Заході.

Навчаючись у Московській консерваторії, Цзоу Лу відчув за монументальною формою майбутнє китайської фортепіанної сонати. Відтак не відволікався на написання поширених тоді зразків — творів меншого масштабу, в яких композитори ставили перед собою скромніші завдання, але не менш важливу мету: перетворити питома європейський жанр сонати для фортепіано на близький і зро-

зумілий своїй культурі, надати йому своїх національних рис. Вперше в історії розвитку жанру китайської сонати для фортепіано Цзоу Лу вдалося втілити «розвинену концепцію сонатної драматургії, базовану на основі синтезу ознак європейського прообразу на рівні формотворення та прийомів драматургічного розвитку і національного за своїм походженням тематизму» [122, с. 238] А ще — забезпечити наскрізність інтонаційного розвитку, надавши Сонаті цільності з ознаками монументалізму, концертності.

Іншим і теж вельми цікавим прикладом музичної форми того періоду є **Соната** композитора **Рао Юйянь** (1933-2010). Це відомий у Китаї музичний педагог, професор консерваторії. Народився в провінції Гуандун, навчався у Нанкінському університеті на факультеті мистецтв (1951). Закінчив також Шанхайський музичний інститут (1957). Викладав у Сіаньській музичній школі, коледжі. Багато часу присвячував творчості, відкриваючи для себе секрети традиційної китайської музики. У своїх творах активно використовував елементи традиційної китайської мелодики. Рао Юйянь написав велику кількість музичних творів, із яких найбільш представницькою є фортепіанна музика (Концерт «присвячений підліткам»). Відомою є також створена композитором національна оркестрова музика п. н. «Музична поезія – Лі Гірська пісня», «Три поліфонічні частівки стародавньої музики Чанань» та інші.

У кінці 1950-х Рао Юйянь ближче зацікавився оперою Цінь (ін. назва — опера Бангзі), походження якої своїм корінням сягає періоду правління династії Західної Чжоу і яка у 1953 р. переживала свій розквіт. Сьогодні найбільше поширена в провінціях Шеньсі та Ганьсу, опера Цінь стала одним із важливих видів оперного мистецтва в Китаї і визнана національною нематеріальною культурною спадщиною. Насичена за змістом, вона має регіональні фольклорні особливості, відображені у двох співочих стилях, відомих як «гіркий наспів» та «веселий наспів».

Опера Цінь (або шанхайська опера) основана на інтонаціях народних пісень народності, що жила на берегах річки Хуанпу (Huangpu), що протікає через

Шанхай [107]. В основі її сюжетів — реальні історичні події, зображені в народному епосі. У ранній шанхайській опері брали участь лише два виконавці — виконавець-інструменталіст та співак-оповідач, котрий розповідав історії у мелодраматичній манері. Дія опери відбувалася на тлі відповідного сценічного оформлення.

На початку 1950-х рр. стали популярними драматичні п'єси у *стилі* шанхайської опери, над якими тісно й плідно працювали видатні актори, драматурги і режисери.

Перша **Соната Рао Юйянь** на тему з опери Шаньсі була написана у 1959 р. Вона отримала авторський заголовок «Після прочитання [сюжету?] «Неспроведливість Ду І рухає небом і землею» («The Most Touching Greived Dou-E»). З відстані часу вона виглядає «як абсолютно унікальний зразок жанру другого періоду його розвитку» [120, с. 107], бо йому властивий монументалізм створеної роком раніше великої сонати «Поема молодості» Цзоу Лу і театральні прийоми та засоби, запозичені й втілені самим Рао Юйянь [120, с. 107]. Поява такого виду фортепіанної сонати започаткувала нову тенденцію, а саме — театралізацію жанру, що стала ознакою новаторських експериментів у ньому. Зокрема, театралізація програмної музики породила окремі епізоди, в яких власне музичні прийоми організації цілого відступають перед безпосередньою передачею в звуках певного (такого, що прагне бути наочним) «театрального» дійства.

Проте це не єдина характерна риса даного твору: громіздка фактура, що представляє яскраву віртуозність із переважанням «крупної» (акордової та октавної) фортепіанної техніки, численні каденції на гранях форми надають твору китайського автора *концертного* характеру. Широкий діапазон, темброва насиченість і виразність окремих «голосів» фортепіанної фактури, як і розділи фортепіанного *tutti*, — вказують на *оркестровість* Сонати. Наскрізний розвиток єдиної тематичної ідеї, що вказує на монотематизм, свідчить про *симфонізацію* даної сонатної драматургії.

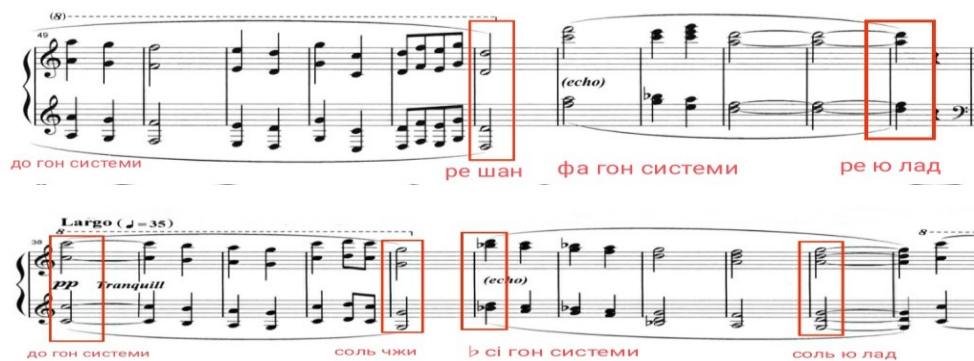
Як зауважили дослідники, ті «новації... зумовлені інструментальним осмис-

ленням шанхайської опери *худжу* в поемно-концертній симфонізованій рефренній композиції типу *арабески*» [120, с. 5]. Освоївши європейські традиції романтичної сонати, композитор переніс їх на китайський інтонаційний ґрунт, запропонувавши сонатному жанру новий поемний тип. Така «жанроформа», поширена у європейській музиці в добу романтизму, у фортепіанній творчості китайських композиторів представила зразок романтизованої інтерпретації сонатної форми. Йому також властиві розповідність, новаторське поєднання різних структурно-драматургічних засобів, циклічність у загальній одночастинності, програмний (театральний) характер, орієнтований на китайську народну оперу.

Отож, одночастинна Соната композитора розпочинається зі Вступу, структура якого об'єднує різномішнгові фрагменти: тт. 1-21 (*Allegro furioso*), тт. 22-37 (*Allergando stretto*) і тт. 38-59 (*Largo*). Вони містять інтонаційні елементи «шанхайської» теми, далі цитованої Рао Юйянем. Це означає, що Вступ виконує роль інтродукції, під-готовки до викладу основного тематичного матеріалу. Його складові епізоди вже тут творять певне художнє ціле на основі фактурного (тематичного) та тонального співставлення (у тт.1-9 звуковисотність до (гон); у т. 15-19 поява всі і всі готує зміну на всі (гон); у тт. 22-37 перехід на висоту соль (юй) з домінантним септакордом *ре-фа#-ля-до*).

秦腔曲牌主题奏鸣曲
SHAANXI OPERA THEME SONATA
《感天地妻娥冤》读后
After reading "the Most Touching Greived Dou-E" 作于1959年

В останньому розділі Вступу (тт. 38-59) тональність змінна (використовується система до (гон), соль (чжи) з гексатонною шкалою, сіб (гон) та соль (юй) гексатонічний лад, тобто та сама тоніка, але в іншому ладі; потім повернення до системи до (гон) і лад стає ре (шан). Фраза закінчується у фа (гон) системі на ре (юй).



Варто зауважити, що теоретики не виробили спільної думки щодо способу визначення «гіркої тональності» в музиці опери Цинь, бо той унікальний «гіркий звукоряд» з фа # і сіб (тобто «соль чжи гептатонічний режим») виразно чують тільки люди з особливо розвиненим слухом у місцевостях, де поширена Qin Opera. Інструментальний склад у ній включає народні інструменти ерху, гучжен та ін. Виконавці на них володіють унікальними методами гри, щоб досягти оригінального (звичного, «традиційного») звуку та музичного ритму (музичної просодії).

Експонування в Сонаті розпочинається з т. зв. «шанхайської» теми (*Andante*) наспівного характеру, що набуває тут значення Головної партії (тт. 60-158). Початковий звуковисотний порядок: системи сіб (гон), соль (юй). Не зважаючи на відсутність функціонально-гармонічних меж (переважають суперпозиції інтервалів), прослуховується панівна гармонія зі звуків соль-сіб-ре-фа. На відтинку тт. 75-89 сіб (гон) системи з'являється висотність до (шан).



Після репрезентаційного викладу теми (у тт. 60-89), відбувається її варіацій-

ний розвиток: перший в *Allegretto moderato* (тт. 90-133) і другий в *Allegretto leggero* (тт. 134-146). Разом твориться тематична побудова із теми та двох її варіацій.

Цікаво, що у тт. 90-103 басова партія виписана в режимі до шан, а висока — в режимі соль (юй).



Друга розвиткова побудова (тт. 134-146) звучить у системі соль (гон) та ре (чжи).



Сполучною темою є музичний матеріал у тт. 148-158.



Побічна партія (*Allegro drammatico*) (тт. 159-196) виростає з інтонаційного «ядра» «шанхайської теми». Вона контрастна до Головної за характером (весела), динамікою (тепер *F*), фактурою, а головне — тонально (викладена в системах мі (гон) та сі (чжи)).



Далі тематичний матеріал продовжує розгортатися впродовж кількох на-

ступних розділів, а саме: *Allargando* (тт. 197-205) – *Piu mosso* (тт. 205-219)– *Allargando* (тт. 220-228) – *Piu mosso* (228-244)), з яких епізоди *Piu mosso* тотожні. Тож маємо триразовий варіативний розвиток теми Побічної партії з повторенням (репризою) другої її «варіації».

Розробка в «шанхайській» сонаті (*Presto agitato*) починається з опрацювання матеріалу Побічної партії (тт. 245-263 та тт. 264-277) у вигляді початкового викладу тематичного матеріалу у формі фугато. Тональний план різниться по вертикалі: партія лівої руки у соль (гон), потім ля (чжи), правої — у системах соль (гон), мі (чжи). Мелодія обох рук чергується поліфонічно. Розмір змінюється.



Далі з т. 278-286 (*Allargando Triste*) недовго (традиційний для китайської музики дев'ятитактовий період) звучить видозмінений матеріал Головної партії, за яким у т. 287-304 знову появляється тема Побічної партії (*Allegro energico*).



Такти 305-317 на *p* викладають матеріал Головної партії (*Allargando leggiero*) у сольб гон системі (ляб шан), на зміну якому приходить дещо переінакшений матеріал Сполучної теми (тт. 318-340).



У тт. 341-353 знову розробляється матеріал Побічної партії в системі мі (гон), сі (чжи) —міб (гон) і сіб (чжи).

Епізод *Allegro con fuoco* представляє розробку Головної партії (тт. 354-372). Починається гучно (*FF*), енергійно, потужно за рахунок чотиризвучних акордів

до т. 385 у мів гон системі (сів чжи), де найчастіше чути акорд із звуків сів -реб - фа. Той самий матеріал Головної партії продовжує розроблятися у наступному епізоді — *Allegretto dolente* з контрастним піано (тт. 373-388), яке, наростаючи, уступає місце епізоду *Allegro agitato* (тт. 389-443) з поверненням до попередньої сильної гучності.



Останнє видозмінене проведення Головної партії наступає в епізоді *Presto agitato* (тт. 444-455) на завершення кульмінації твору у на висоті соль (гон) (хоч при ключі є три бемолі). Дехто з китайських дослідників (Хуан Сяодун) вважає, що звук *f* є тут унікальним, т. зв. «гірким звуком», що належить ладам народної музики місцевості Шеньсі.



Як видно, послідовність викладу розробкового матеріалу в епізодах Середнього розділу Сонати виглядає так:

П. п.+Г. п.+ П. п.+Г. п.+П. п.+Г. п.+Г. п.+Г. п.+Г. п.

Тож Розробка виглядає як варіаційний цикл із восьми епізодів (*Presto agitato*, *Allergando Triste*, *Allegro leggiero*, *Allegro con fuoco*, *Allegretto dolente*, *Allegro agitato*, *Presto agitato*), у котрих тричі варіативно розробляється тематичний матеріал Побічної і шість разів Головної партії, що дає підстави говорити про її домінуючу роль у цій частині Сонати. Крім того, «кожна нова варіація пов'язана зі зміною темпу і емоційного стану, що означає, що у розробці виникає своєрідна низка контрастних фрагментів, побудованих на розвиткові наскрізної теми» [120, с. 145]. Відсутність динамічного стремління замінена увагою до тональнотональної колористики: матеріал фактично не змінюється, змінюються лише ракурси його подання, урізноманітнюється нюансування. Панує ладо-тональна варіаційність, проте в тональному розташуванні зберігається симетрія. Власне присутня тут варіаційність із образною трансформацією матеріалу — це новий для європейської сонати вид розробки тем, що яскраво проявився у Сонаті Рао Юйяня стійкістю експозиційного викладу. Цікавим композиційним прийомом автора є також однакові за темпом і характером початок і кінець Розробки (*Presto agitato*), що утворює своєрідну образно-емоційну «рамку» всередині Сонати.

З епізоду *Allergando e stretto* (т. 456) розпочинається Реприза сонати. Прикметно, що композитор відкриває її вже відомими темами Вступу, щоправда змінюючи тут порядок їх викладу (попередня послідовність *Allegro furioso* – *Allargando e stretto* – *Largo* перетворилася на черговість *Allargando e stretto* (*Allargando e poco stretto*) – *Largo* – *Allegro furioso* – *Allargando e stretto*). Тональний план виглядає так: до (гон) — сіб (гон), соль (юй); соль (чжи) — соль (юй); ре (шан) — ре (юй). Повтор крайніх тем у короткому Вступі до Репризи, а також вступних тем на більшому відтинку (від початку Експозиції до початку Репризи) вказує на чергові драматургічні арки. Тож характерною ознакою формотворчої концепції Рао Юйяня у межах цієї сонати для фортепіано є структурне замикання тематичного розвитку між крайніми частинами і всередині однієї з них (Вступі та Розробці). Однак внутрішня замкнутість розділів і їхня ізольованість, що проявилася у відокремленості хвиль Розробки, загалом є характерною рисою романтичної сонатної форми.

Ще однією прикметою цього виду сонатної форми є помітно зросла образна завершеність тематизму. У Сонаті Рао Юйяня характерні якості тем, а саме їхню символічність, видно відразу, тому відпала потреба становлення їх у процесі розгортання. Доволі помітною у даному творі є й третя особливість романтичної сонатної форми, а саме — метод розвитку тематичного матеріалу. Готова образна замкнутість і завершеність тем призвели до того, що основним способом розвитку стало нанизування тем і вільне їх варіювання з переосмисленням образного змісту.

Отож, в історії китайського сонатного формотворення Рао Юйянь виступив новатором, бо, подібно як Р. Шуман у європейській сонаті, показав її оновлення шляхом цікавих привнесень. Особливо виділяється манера вислову, що, подібно як у німецького композитора, хоч і насичена контрастами, проте повертається, ніби наново оживає [34а, с. 145]. Часто прихована під зовнішньою строкатістю, вона розвивається за своєю внутрішньою логікою. Так часта зміна контрастних яскравих тем (що вказує на збереження рис сюїтності) поєдналася з бажанням об'єднати їх у певній цілості. Тому прагнення до індивідуалізації форми проявилось у композитора не [так] через структуру — її логіку чи конструкцію, а через... експресію образних трансформацій тематизму, через співставлення контрастних образів» [22, с. 114].

Після тем Вступу у Репризі послідовно повторюються Побічна партія (від *Allegro risoluto*) (т. 545) (розширена приблизно вдвічі), у тональності соль (чжи), згодом — Головна (*maestoso magnifico, ffff*, тт. 637-683), також у розширеному вигляді у звуковисотній послідовності до (гон), соль (чжи) — сіб (гон), соль (юй), де два лади чергуються. Реприза закінчується проведенням Головної партії на висоті соль (чжи).



Наскрізне проведення магістральної тематичної ідеї, що вказує на наявність у Сонаті програмних рис, а також використані тут принципи формоутворення (як-от сонатність, циклічність, концентровано втілені в одночастинності, монотематизм, варіаційність) свідчать про *симфонічність* та *поємність* даного масштабного твору.

Водночас, вважається, що *крім взаємодії ознак сонатної і варіаційної циклічності*, у «*Shaanxi Opera Theme Sonata*» спостерігаються також властивості умовного поліфонічного диптиху, неодноразово представленого у творі. Три *fugato*, введені у Розробку, передують епізодам, «що за своїми ознаками відповідають прелюдійним побудовам. Така ознака формотворчості надає можливість тлумачити розробку як таку, у котрій розміщено три умовних внутрішніх поліфонічних цикли» [120, с. 147]. Існує також думка, що «Поліепізодність, властива сонаті Рао Юйан, дозволяє розглянути її форму і як *сонатно-циклічну*, і як *контрастно-складену*» [120, с.147].

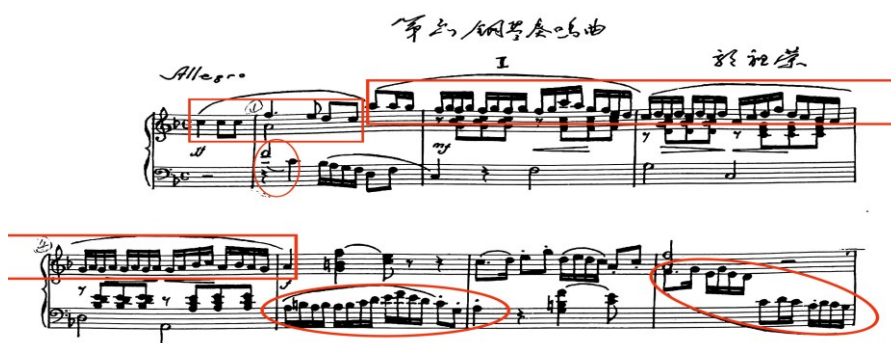
Важливо наголосити, що у «*Shaanxi Opera Theme Sonata*» вперше втілений принцип написання твору, відомий як «після прочитання» і використаний Ф. Лістом у його *сонаті-фантазії* для фортепіано «*Після прочитання Данте*» Однак, на відміну від угорського композитора, котрий надихнувся образами *авторської* філософсько-фантастичної поеми «Божественна комедія» Данте Аліг'єрі, Рао Юйан писав свою Сонату під враженнями від *традиційної* шанхайської опери, тобто стародавньої сценічної вистави. Звідти оперне підґрунтя тематизму, театральна природа поетики, що проявилася в епізодичності драматургії як

відображенні яскравого часто змінюваного національного сценічного дійства. З цього випливає, що, враховуючи досвід систематизації взаємовідношення програмного змісту і форми-конструкції, за якою встановлено три основні типи формотворення з погляду їх залежності від програмного змісту, є підстави віднести дану Сонату Рао Юйяня до ілюстративного типу. Цей тип передбачає, що форма цілковито визначається програмою і має вельми вільний характер. Йдеться про діалектично рухомі, відносні межі побудов. При тому послідовний виклад сюжету викликав необхідність вносити в сонатну форму деякі сутнісні зміни. У даній формі вони проявилися також і в Репризі. У ній нівелюється попередня контрастність Головної і Побічної партій: за характером партії вони ніби міняються місцями; їхній конфлікт перетворюється у маніфестацію величч людського духу.

Тож соната Рао Юйян демонструє філософське переосмислення формотворення у романтичній сонатній формі і індивідуальне втілення його прикметних рис із урахуванням китайського національного світогляду та давніх музичних традицій.

Сонатина для фортепіано № 6 Го Цзурон (Го Цзуджун) була написана у 1960 році. На відміну від першого (як згадувалося — дуже плідного в даному жанрі) етапу (1950-1957), під час другого Го Цзуронг написав лише одну невелику (279 т.) сонату [120, с. 100], яка має назву «Палац» [120, с. 100] і довгий час вважалася ненадрукованою, втраченою [120, с. 102, 103, 106]. Найновіше нотне видання творів композитора, що містить і текст даного твору, спростовує інформацію про написання його у 1955 р., бо в кінці твору рукою Го Цзуронг написана дата «1960» (кит. 一九六〇). Додатково про це свідчить і Сіе Юйцзе [71 с. 5].

Твір складається із трьох короткотривалих частин [19, с. 65-75]. Перша — сонатне Allegro (тт. 1-79). Експозиція (тт. 1-31) максимально стисла. Головна партія вкладається у тт. 1-14 з ладозвуковою основою на пентатоніці від звука фа (гон), цин (юй). Головна партія складається з чотирьох побудов:



Привертає увагу тремолоподібний рух шістнадцятих, що імітують дрібний ритмічний рух виконавців у традиційній китайській опері. Отже, Головна партія мозаїчна за своїм тематичним складом, моторна за динамікою руху.

Побічна партія (тт. 15-31) контрастує з Головною, бо вона співучіша. Мелодія в своїй основі розспівує основний звук ля (шан) за системою соль (гон). Поліфонізація фактури виражається через переклички мотивів у голосах (тт. 21-23). Основний ритмічний малюнок (ритмічна фігура) — пунктирна восьма нота з шістнадцятою плюс дві восьмі ноти.



Розробка (тт. 31-43) представляє набір різних поспівок, не систематизованих, не послідовних, хоч інтонаційно споріднених. Це вказує на відсутність будь-якого розроблювання матеріалу Головної партії чи Побічної, тобто розробки в «класичному» її розумінні, що є вагомою підставою вважати твір **саме сонатиною**. Розділ не має стійкої традиційної тональності. Як експеримент, композитор використав елементи дванадцятитонової техніки в тт. 31-35.

Реприза розгортається у тт. 43-75, у яких тт. 43-59 повністю відтворюють Головну партію, хоча визначальний тон її звуковисотності фа# з'являється аж у кінці партії. Побічна партія у Репризі — тт. 59-75, з яких у тт. 60-64 ре (шан) в системі до (гон); тт. 65-68 у системі фа (гон), ре (юй), янь (юй).

Кода доволі стисла (тт. 75-79); її звуковисотність повертається до початкового фа (гон).



Друга частина Сонатини — Andante — написана у простій тричастинній формі (А В А), яка легко вгадується за зміною фактурного насичення. Попри те темпова логіка — повільно-швидко-швидко. Перше речення в побудові А (тт. 1-14) у соль (юй) дробиться на двотактові фрази, які інтонаційно то опускаються вниз, то підіймаються вгору у спокійному тихому звучанні (*p-mf*).



Середній епізод (В) (тт. 15-26) — *Piu mosso*. Прозора, з елементами підголосковості, фактура змінюється на багатозвучну (шести- і навіть восьмизвучну) акордову. Гармонічні зміни часті і складні, в межах змінної пентатоніки. Використання в акордах квартових і секундових поєднань звуків створюють дисонансний гармонічний ефект. Останній, 25-й такт, завершує гучну середину тихим соль мажорним тризвуком.



Третій епізод (А) (тт. 27-31) — у тому ж темпі і з переважаючою тихою гучністю. Мелодія першого попервах з'являється в басі лівої руки (права у той час виступає як акомпанемент), але швидко переходить у праву, повністю (у т. ч.

й тонально) відтворюючи початок (А) протягом тт. 32-45. Кода (тт. 46-50) представляє послідовність дисонуючих гармоній (тт. 45-47), що модулюють через соль мажор до кінцевої до мажорної тоніки.



Третя частина Сонатини (Vivace) написана у формі Рондо (А В А С А D) з Кодою. Її класична структура чітко витримана композитором, бо головна тема (рефрен), як і належить, проводиться тричі, а епізодів налічується п'ять. Головна тема (тт. 1-23) написана в тональності до мінор і має фрагментарну будову (6+4+3+10) із використанням секундних інтервалів для загострення гармонічного ефекту.



Характер музики життєрадісний та жвавий з відповідною голосною динамікою. Епізод В (тт. 24-39) – у соль (шан), янь (юй) на підставі гармонії соль-сіб-ре. Зміна фактури у вигляді стрибків «ламаних» октав. Гармонія у лівій руці також у вигляді розкладених октав. Ритмічний малюнок уніфікований.



Повне повторення Головної теми (А) звучить у тт. 40-62.

Епізод С (тт. 63-98) ще гучніший. Звуковисотність змінна: від мі (юй), через

сі (юй) і знову мі (юй). Тематичний матеріал цього епізоду двоякий: три такти розподілених між двома руками акордів змінюються 10-ма тактами швидких пасажів шістнадцятих нот і секвентно повторюється на секунду нижче. Останній раз фактура змішана з обох різновидів. Звуковисотний план: ре (юй), ля (юй), до (юй); закінчення у ре (гон).



Третє проведення Головної теми (тт. 99-121) таке ж повне і незмінне.

В основі епізоду D (тт. 122-150) нова фактура у ля (юй). Мелодія прослуховується у лівій руці в межах гармонії на звуках ля-до-мі як основних звуках акорду, а потім додаються інші варіації для збагачення гармонічного ефекту.

Кода (тт. 143-150). Прикметною її рисою є зміщення наголосу з першої на другу долю у дводольному ритмі. Тональність знову модулює, завершуючи твір повним до мажорним акордом (тонікою).

Отож, Сонатина № 6 Го Цзуронг представляє тричастинну формотворчу концепцію, де перша (швидка) частина втілює форму сонатного алегро, друга (повільна) — просту тричастинну форму, а третя (знову швидка) — форму рондо. Поєднання контрастних частин (як по темпу, так і фактурно та звуковисотно) у порівняно невеликій цілості свідчить про неабияку майстерність композитора Го Цзурон. Шостий за порядком твір цього жанру у доробку митця протягом короткого часу вказує на прихильність автора до жанру сонатини.

Представником молодшого покоління китайських композиторів, хто активно творив у жанрі сонати для фортепіано, є Чен Маосюань (Мао-Шуен

Чень, англ. Mao-Shuen Chen) (1936 р.). Це відомий на Тайвані митець і музичний педагог. Народився в місті Бейганг, округ Юньлін, провінція Тайвань (Китай). У 1955-му вступив до провінційного тайванського університету (нині Національний Тайванський нормальний університет). На кафедрі музики вивчав гармонію і композицію у Чжан Цзіньхуна, згодом музичний аналіз та композицію за правилами Сю Чанхуей. З 1970 по 1972 р. Чен Маосюань удосконалював свої знання теорії та композиції у Відні (Австрія), а з 1980 по 1981 р. ненадовго у Франції, бо з 1981 по 1982 р. повернувся до Відня. На батьківщині Чен Маосюань викладав у провінційному учительському коледжі Чіайі (нині Національний університет Чіайі), на музичному відділі університету Сучжоу та на музичному відділі Національного тайванського університету. З 1985 по 1991 рр. він очолював музичний факультет Тайванського університету і Науково-дослідний інститут при ньому. Викладацька діяльність спонукала до написання теоретичних праць, зокрема пов'язаних із сприйняттям музичного звуку та ритму. Відомі розвідки Чен Маосюаня «Практика музичної теорії», «Підручник з основ ритму», «Підручник із розвитку тонічного слуху», «Підручник із розвитку нетонального слуху» та інші. Чен Маосюань заснував Товариство представників китайської музичної освіти в 1987 р. і був у ньому першим очільником. Зробив чималий внесок у музичне мистецтво Тайваню, зберігаючи його унікальний музичний стиль. Чен Маосюань послідовно працював також виконавчим директором Азіатського альянсу композиторів та виконавчим директором Асоціації сучасної музики в Китаї. За значний внесок у китайську музичну культуру та освіту у 2013 р. композитору присуджено 17-ту Національну мистецьку премію, найвищу нагороду в галузі музичного мистецтва в Китаї.

Творча діяльність співпала з епохою розвитку музичного руху на Тайвані, коли місцеві композитори, використовуючи технічні засади західноєвропейської музики, намагалися використовувати традиційну національну пентатоніку та діатонічні лади, переважно дотримуючись у своїх творах стилю «романтичного неокласицизму».

Однак Чень Маосюань обрав шлях новаторства, бо піддався впливам французьких композиторів О. Мессіана та А. Жоліве. Переїнявши ідею оновлення засобів музичної виразності у сфері ладових і ритмічних структур, Чень Маосюань намагався створити абсолютну музичну систему в китайському стилі: це стало філософією його творчості. У творенні музики він прагнув подолати інерцію єдиного пульсуючого удару серця людини, мислити подвійним ритмом і тим інтегрувати різноманітні здібності людини. Це стало основою його концепції диверсифікації та співіснування, для втілення якої застосовував мультитемпові інновації.

Серед різноманітних жанрів сольної музики у Чень Маосюань є численні твори для фортепіано, зокрема понад 10 фортепіанних сонат, багато фортепіанних п'єс. У них композитор поєднує західні формальні правила та китайську граматику, використовуючи традиційну музичну спадщину та сучасні інновації. Їх поєднання творить оригінальну звукову мову та екзистенційну логіку, яка стає то суперечливою, то уніфікованою або збалансованою: від простого до складного, від статичного до динамічного, поступових швидких і повільних змін та ніжного внутрішнього контрасту.

Соната для фортепіано №2 була написана у 1962 р. Чень Маосюань і втілює авторський експеримент із написання музичного твору на основі гами з шести нот, розташованих по цілих тонах. Музика, що має в своїй основі цю шкалу, має тенденцію звучати «нечітко» або «блукаючи». Тому діатонічні гами рідко зустрічаються у творчості композиторів, зазвичай з'являючись лише в якійсь одній музичній частині.

Тематичний матеріал у Сонаті будується на основі діатонічних цілотнонових звукорядів. Тому тональність уже не така чітка, як у традиційних сонатах, хоча тональний каркас сонатної форми ще прослуховується.

Соната № 2 — невелика за обсягом, хоча й написана у тричастинній формі.

Перша частина (*Allegro con brio*) має форму сонатного алегро.

Експозиція: Г. п. (тт. 1-28) + Сполучна тема (починаючи від *ardifamente*, тт. 31-50) + П. п. (*Poco meno mosso*, тт. 51-74) + Заключна тема (тт. 75-99)

Розробка (від *Agitato*, тт. 100-190)

Реприза (від *consolante*): Г. п. (тт. 191-220); Сполучна (тт. 221-237); П. п. (тт. 238-274)

Кода (тт. 275-304)

Тематичний матеріал Головної партії можна розділити на три елементи (а, б, с). Почавшись із тонічного тризвука в тональності ре мажор, далі (б і с) продовжується в межах штучної гами (штучна гама — гама, спеціально розроблена композитором для певної музичної експресії та стилю). Пошаблева послідовність звуків у цій гамі виглядає так: до $\sharp$ 1/2 ре 1 мі 1 Фа $\sharp$ 1 соль $\sharp$ 1 ля $\sharp$ (сі $\flat$) 1 $\frac{1}{2}$ до $\sharp$.



Цікаво, що вже Головна партія має ознаки розробковості, бо вже після початкового періоду, у тт. 9-10 матеріал повторюється як секвенція її елемента "а", а в тт. 11-15 — як секвенція елемента "b", у тт. 16-19 знову використані елементи третього такту Головної партії (елемента б).



Як видно, акомпанемент побудований на октавних повтореннях і розкладених звуках акордів (наприклад ре-фа $\sharp$ -ля, ре-соль $\sharp$ -сі $\flat$), що є шаблями згаданої штучної гами (до $\sharp$ ре мі фа $\sharp$ соль $\sharp$ ля $\sharp$ (сі $\flat$) до $\sharp$).

Побічна партія (тт. 29-49) контрастує з Головною за характером (тепер вона

наспівна, з позначкою *dolce*) і гучністю (*p*). Мелодія починається у традиційно високому для китайських пісень регістрі (від *соль2*), красива і м'яка. В акомпанементі чути розкладені звуки без чіткої тональності (спочатку до-міб-соль тонічного тризвука в до мінорі, а далі хвилеподібні ходи різними звуками (*соль#*, *міб*, *ля*, *до#*, *ре#*). Тож, порівняно з початковим акордом Головної партії (в *ре* мажорі), Побічна починається зі звуків до мінорного тризвука і звучить упродовж дев'ятитактового періода.



У тт. 38-40, починаючи від *сіб2*, протягом трьох тактів повторюється початковий матеріал Побічної партії, а далі в тт. 41-45 повтор інтонаційного матеріалу з тт. 32-36. Тут мелодія рухається щаблями нових штучних гам (спочатку *сіб*, *ля*, *соль*, *фа#*, *ре#*, *до#*, потім *міб*, *ре*, *до#*, *ля#*, *соль*, *фа#*).



У тт. 46-48 нові зміни гармонії (тепер це розкладені акорди зі звуків *ре-фа#-ля#*, *ля#*; *ляб-до#-міб* (*міб*) і інші).

Заклучна партія (тт. 49-66) починається зі стрімкого висхідного пасажу тридцять других тривалостей звуків акорду *ля#-до#-мі* з подальшим переходом у крапкований ритм Головної партії. Експозиція завершується наростанням звучності у рівномірному чергуванні акордів, що не представляють конкретних функцій певної тональності, а виступають як довільні набори звуків.

Цікаво, що композитор Чен Масюань поставив у кінці Експозиції знак репризи, закликаючи до повторення цього початкового розділу Сонати, очевидно, надаючи йому надважливого значення.

Розробка (тт. 67-115) починається з акорду сі $\flat$ -ре-фа $\sharp$, що вказує на початок опрацювання Головної партії Експозиції. Недарма той тематичний матеріал повторює характерний ритмічний рисунок цієї партії і розвивається шляхом його інтонаційного розширення (у тт. 74-79 перше розширення фрази з попередніх тт. 69-73; у тт. 80-85 друге (секвенційне) розширене її проведення, а ходи по терціях акордів у тт. 86-87 нагадують ходи октав інтервалами зб. 4 і зм. 3 (мі-сі $\flat$ -соль $\sharp$) у тт. 6-7 Експозиції.



Починаючи з тт. 89-109 спостерігається розроблювання другої (чотиритактової) фрази тематичного матеріалу Побічної партії з опорними звуками соль-сі $\flat$ -ре $\flat$. Протягом тт. 93-96 чуються два секвенційні повторення цієї фрази з опорними звуками до $\sharp$ -мі $\flat$ -соль $\sharp$. У тт. 97-104 третій (розширений) секвенційний повтор, а далі — шість нисхідних ланок секвенції іншої мелодичної фрази, викладеної тріолями (тт. 105-108). У тт. 109-112 чутно інтонації Заключної теми, у тт. 113-114 знову прослуховується Головна партія, якою закінчується Розробка.

Такти 112-115 готують появу нового розділу — Репризи. Починаючи від т. 116 вона репродукує весь тематичний матеріал Експозиції, змінивши початковий (в Експозиції) акорд (гармонію) з тризвуку ре мажор на тризвук соль мінор.

Після Головної партії (тт. 116-144) з усіма її складовими частинами (а, в, с), проведеними в подвоєнні або розширенні, настає черга висхідно-спадних послідовностей звуків вже знайомої штучної гами.



Побічна партія (від т. 145) повністю повторюється до переходу у скорочену Заключну тему (т. 165) до кінця Репризи у т. 181.

Друга частина — повільна (*Andante cantabile*), пісенного характеру. Написана у двочастинній репризній формі. Вважається, що цей різновид двочастинної форми зустрічається у класичній інструментальній музиці рідше від однотемної.

Детальний аналіз композиції музичного матеріалу показує, що схему структури цієї частини Сонати наочно можна зобразити так:

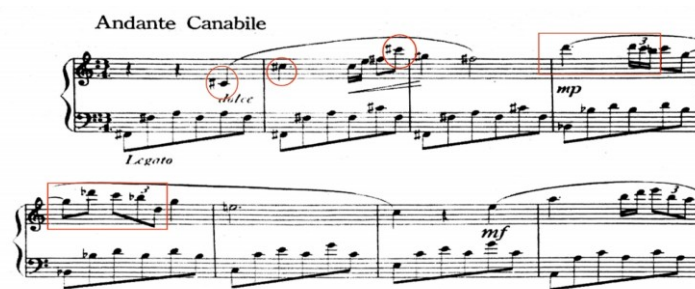
A а (тт. 1-12)+b (тт. 13-20)+c (тт. 21-31)+d (тт. 32-37)+e (тт. 38-41)+

12 8 11 6 4

B а (тт. 42-53)+b (тт. 54-61)+c (тт. 62-71)+d (тт. 72-77)+e (тт. 78-81)+ 2 т. закінчення

12 8 10 6 4

Як показано, кожна частина форми (А і В) складається з дрібних побудов різного тематичного наповнення. Завдяки цьому невелика за масштабом композиція з двох частин набуває значної різноманітності, тематично збагачується. Основним принципом вибудови двочастинної конструкції є послідовне паралельне зіставлення тематично однорідних побудов, між якими є добре відчутна на слух цезура. Даний принцип зіставлення діє тут на різних рівнях. Попри закінчення обох частин (А і В) повним кадансом у головній тональності, тематичний розвиток побудов у другій частині (В) відбувається шляхом тонального зміщення початкової гармонії (порядок відправних гармоній у кожній побудові такий: у А фа# мінор, міb мажор, до# мажор, ля мінор, ляb мажор, а у В — ляb мажор, до# мінор, знову до# мінор, до мажор, ляb мажор), а також незначних змін у мелодичному рисунку, подрібнення тривалостей звукових послідовностей, тематичного мікро-розширення, але збереження динамічного плану. Наприклад, у А:



у В:



Властивості двочастинної репризної форми сформувалися в еволюції форми куплетної пісні, характерної для багатьох, зокрема китайської, народних культур. Тому використання її у сонатах для фортепіано є даниною композитора пісенним традиціям рідного народу.

Третя частина Сонати (*Allegro con moto*), як і перша, написана у сонатній формі. Експозиція простягається впродовж тт. 1-61. Головна партія (тт. 1-13) енергійна, ритмічна (має характерні ознаки токатності). В основі мелодичного матеріалу — індивідуалізований звукоряд (ре міб (міб) фа# соль (соль#) ля (ля#) сіб до#), дещо відмінний від штучної гами в Експозиції Першої частини Сонати.



Сполучна тема (тт. 14-27) — контрасна до Головної партії, бо втратила штрих стакато, стала розлогою, спокійною і тихою (*mp*):

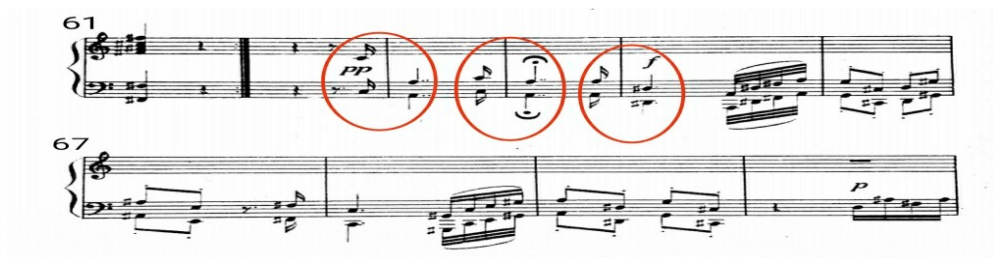


Побічна партія у тт. 28-47 дещо змінила фактуру: стала ритмічно однамнітною (завдяки чергуванню рівномірних восьмих нот та крапкованому такту), секвентноподібною.



Заключна тема (тт. 48-61) повторно демонструє вже відому штучну гаму (у лівій руці). Чіткий підкреслений ритм акордів, що по чергово переходять із руки в руку, додає музичному матеріалу компактності, динамізму на тлі таких же переходів штучних звукорядів між руками.

Зміст Розробки (тт. 62-113), як і належить, постає з тематичного матеріалу Головної партії (тт. 62-69). Початковий висхідний стрибок на зменшену квінту поступився потрійним нисхідним стрибкам на малу терцію (2) та зменшену квінту.



Надалі чутно опрацювання Сполучної теми (тт. 70-96). В одній із фраз правої руки — мелодія, складена зі звуків створеної композитором штучної гами, триразово повторена як секвенція.

Разом із динамічною кульмінацією на *fff* з т. 97 до т. 100 звучить максимально короткий матеріал Побічної партії, який, після короткого «нагадування» інтонацій Головної (у тт. 101-104), знову повертається у тт. 105-108, щоб, після Заключної теми (тт. 109-113), завершити цей розділ сонатної форми.

Реприза (тт. 114-180) починається повторним розтягненим та видозміненим представленням Головної партії (тт. 114-123), а від тт. 125-180 повтореним точно.



Кінець Сонати захоплює динамічним наростанням від *ppp* до гучних акцентованих фінальних акордів на *FF*.

Урешті, цілісна конструкція Сонати Чен Маосюань схематично така:

I частина 181 т.	Експозиція (тт. 1-66) Г. п. (тт. 1-28) П. п. (тт. 29-49) Заключна тема (тт. 49-66)	Розробка (тт. 67-115) Г. п. (тт. 67-88) П. п. (тт. 89-108) Заключна (тт. 109-11) Г. п. (тт. 112-115)	Реприза (тт. 116-181) Г. п. (тт. 116-144) П. п. (тт. 145-165) Заключна тема (тт. 165-181)
II частина 83 т.	А а (тт. 1-12)+b (тт. 13-20)+c (тт. 21-31)+d (тт. 32-37)+e (тт. 38-41) В а (тт. 42-53)+b (тт. 54-61)+c (тт. 62-71)+d (тт. 72-77)+e (тт. 78-81)+ 2 т. закінчення		
III частина 181 т.	Експозиція (тт. 1-61) Г. п. (тт. 1-13) Сполучна (тт. 14-27) П. п. (тт. 28-47) Заключна (тт. 48-61)	Розробка (тт. 62-113) Г. п. (тт. 62-69) Сполучна (тт. 70-96) П. п. (тт. 97-100) Г. п. (тт. 101-104) П. п. (тт. 105-108) Заключна (тт. 109-113)	Реприза (тт. 114-181) Г. п. (тт. 114-132), Сполучна (тт. 133-146) П. п. (147-166) Заключна (тт. 167-181)

Отож, невелика за обсягом (усього 445 т.) тричастинна Соната № 2 Чен Маосюань є зразком вельми оригінальної сонатної творчості композитора. За розміром вона належить до «середніх» сонат. Привертає увагу дослідників дворазовим використанням форми сонатного алегро у тричастинній композиції, де середня частина відіграє функцію настроєвого контрасту. Цікаво, що кожний розділ обох Експозицій симетрично майже тотожний. Використання у середній частині Сонати двочастинної репризної форми — данина традиції, яка сягає своїм корінням давньої інструментальної музики, а саме — старовинних танців та поліфонічних п'єс. З іншого боку, вона, як втілення національної природи музичного мистецтва Китаю, ніби обрамлена («оточена») крайніми частинами у традиційній

сонатній формі. Такий творчий прийом композитора ніби вказує на захист і охорону китайських звичаїв з боку значно молодшої європейської культури. Водночас застосування Чен Маосюань модерних тенденцій XX ст., зокрема щодо ладового забарвлення музики, доводить прагнення китайських композиторів йти в ногу з часом.

Чен Маосюань став першим китайським композитором, якому належить спроба написання атональної музики в жанрі сонати для фортепіано. Йдеться про музичний матеріал, лад якого не визначається через відсутність прив'язки як до стійких (або нестійких) ступенів, так і до тоніки. Це означає, що від початку 1960-х років у китайській фортепіанній творчості знайшли місце «лади штучного походження, тобто ті, що з'явилися внаслідок раціональної діяльності або інтуїтивного художнього новаторства композиторів-професіоналів» [109, с. 118]. Поява таких ладів свідчила про тенденцію до модерної індивідуалізації музичної лексики, яка будується на специфічній інтонаційній основі відповідно до експресивності стилю митця або обраної ним сфери образів. Особливо, коли це стосується притаманної китайському музичному мистецтву ірраціональності образу, якраз і втіленої у Сонаті № 2 композитором Чен Маосюань.

Ще одним цікавим різновидом сонат для фортепіано у творчості китайських композиторів другого періоду розвитку жанру є **Соната до мажор Го Чжиюань**. Це доволі об'ємний твір, написаний визнаним у Китаї композитором — представником японської композиторської школи.

Го Чжиюань (Kuo Chi///-Yuan) 5.12. 1921 – 12.04. 2013) — родом із міста Юаньлі в окрузі Мяолі на **Тайвані**. Спеціальну музичну освіту розпочав у 1941 р. зі вступом до Токійської середнього музичного закладу в Японії. Після його закінчення, у 1946 р., повернувся до рідного Тайваню і розвинув свою музичну творчість: писав музику до театральних п'єс, мюзиклів та кіно. У 1950 р. Го Чжиюань зайняв перше місце в галузі композиції на музичному конкурсі у провінції Тайвань. Досягнуте окрилило, але не задовольнило. Тож у 1966 р., щоб удосконалити свої знання з теорії композиції, він знову вступив до рідного (тепер уже

Токійського національного університету мистецтв) на відділ композиції музичного факультету, котрий закінчив у 1969-му. Від того часу написав багато творів у різних жанрах оперної, симфонічної, камерної, вокальної музики. Паралельно вів активну і багатогранну музичну діяльність, зокрема диригував оркестром міжнародного складу в оперних виставах Тайванського театру під час його гастролей у Франції та Англії. За заслуги в галузі композиції та музично-громадську діяльність отримав чимало державних премій та відзнак. Так, за заслуги в галузі композиції та громадську роботу нагороджений премією "Золотий штатив", премією Ву Саньянь за музичне мистецтво (1993), отрима 19-у Національну літературно-мистецьку премію (1994). У 1999 р. Го Чжиюань присвоїли звання «Почесний доктор тайванської культури», а 5 грудня 2001 р. він здобув почесний докторський ступінь в Університеті Провіденса (Грейт-Фолс, США) як визнання свого внеску у тайванську народну музику.

Одним із численних досягнень Го Чжиюань стало написання «Маленького концерту» для фортепіано та струнного оркестру, прем'єрне виконання якого відбулося у 1974 р. Твір став першим зразком цього жанру в історії тайванської музики. Йому передували численні інші композиції різних жанрів і музичних форм.

Так, одну зі своїх сонат для фортепіано Го Чжиюань написав у 1963 р. Мова про згадану **Сонату до мажор у чотирьох частинах**. Навіть за великої кількості втрачених творів сонатного жанру можна вважати, що це один із перших зразків чотиричастинних сонат для фортепіано у творчості китайських композиторів.

Перша частина — АLEGRO — бадьора, піднесена, написана у формі сонатного алегро. Головна партія (тт. 1-12) яскрава, енергійна, у фактурі з різноманітним ритмічним рисунком та хвилеподібною мелодикою.



У перших двох тактах мелодія, що далі наростає, нагадує ранковий дзвін, і щоразу, коли з'являється тема, вона починається з цієї музичної ідеї. Музичний матеріал розгортається на основі пентатоніки: спочатку (у тт. 1-2 тт.) — мажорної, від основного тону до (до, ре, мі, соль, ля — гон Yanyue (燕乐)); пізніше (у тт. 5-6) — теж мажорної, однак від основного тону сі бемоль — (сіб, до, ре, фа, соль — гон Yanyue (燕乐). Треба пам'ятати, що гептатонний музичний лад — це лад, отриманий унаслідок додавання двох часткових тонів між інтервалами малої терції на основі китайської пентатоніки. Відповідно до типу доданого часткового тону його можна розділити на режими Qingyue, Yanyue та режим Yayue.

Qingyue:



Yanyue:



Yayue:



Сполучна тема звучить протягом 13-28 тт., складаючись із двох фрагментів: першого — тт. 13-20 та другого (тт. 21-28), який у подальшому розгортатиметься в Розробці та наприкінці твору. Чітка квадратна структура музичних побудов збігається з фактурними змінами.

Побічна партія (тт. 29-50) контрасна до Головної: вона лірична, наспівніша

і за силою звучання відрізняється від попередньої тихим спокійним звучанням за винятком ситуативної кульмінації у тт. 41-46. Звуковисотний устрій теж відрізняється: у тт. 29-32 — у *cib* (юй) режимі, у тт. 35-38 переходить у режим до# (цзяо). Зміна ритму з дводольності на тридольність створює враження «пришвидшеного» розгортання музичного матеріалу, хоч мелодія залишається ліричною (подібно, як у стародавній китайській художній пісні часів династії Цін «Hongdou Si» («Пісня червоної квасолі», 豆词) попри швидкий ритм і широкі стрибки між звуками у партії лівої руки.

Гучні акорди на скворцандо починають тривалу Заключну тему (тт. 51-66), яка, зменшуючи гучність в останніх тактах, готує появу наступного розділу — Розробки (тт. 67-118).



У ній розроблюванню піддається матеріал Головно партії і Сполучної теми (повністю), а також (частково) Побічної партії, починаючи від відомого двотактового «променаду», що звучав у двох початкових тактах Сонати.

В основі звуковисотності пентатоніка від звука соль (гон). Розвиток музичного матеріалу відбувається шляхом повторення або скорочення фраз, секвенційного ходу інтонацій Побічної партії (у тт. 101-104) на велику терцію вниз, змінюючи стрій музики від мі (цзяо) (гексатонічного) до до (цзяо) (гептатонного).

Реприза (тт. 119-168) спочатку повторює Головну партію (у тт. 119-122) на основі музичного звукоряду від мі (гон), а згодом у тт. 123-130 — від ре (гон). Далі — Сполучну тему (тт. 131-146) від мі (гон) і Побічну (тт. 147-152) в гексатонічному ладі спочатку від основного тону *mi^b*-бемоль (цзяо), а згодом (тт. 153-

158) фа# (цзяо). Кода Першої частини досить протяжна: в межах тт. 169-189.

Друга частина сонати — повільна (Adagio), тиха, наспівна, імпровізаційного характеру (типу вокальної декламації) обсягом 79 тактів.



Її структура складається з ряду приблизно однакових за тривалістю епізодів (побудов): першого (A) (тт. 1-17), другого (B) (тт. 18-33), третього (C) (тт. 34-47), знову початкового (A) (скороченої репризи) (тт. 48-64), п'ятого (D) (тт. 65-75) та Каденції (тт. 75-79). Мелодія плавна, наспівна: довгі фрази розгортаються короткими ритмічними «кроками», що уподібнює мелодію з декламацією, розкриваючи емоції поступово. Висхідна тенденція розвитку досягається шляхом народження початкової ритмічної фігури кожного наступного такту з другої фігури попереднього. Таке «нанизування» елементів мелодії зумовлює активне «просування» фрази.

Третя частина твору — швидша від попередньої (Menuetto), написана у складній тричастинній формі:



Проте її структура дещо відрізняється від попереднього зразка цієї форми у Сонаті Цзоу Лу, бо має інший вигляд, а саме:

A (а(тт. 1-11)+в(тт. 12-23)+а(тт. 24-34)) + Зв'язуюча тема (тт. 35-38)+ B (а(тт. 39-52)+в(тт. 53-64)+а(тт. 65-76)) + Зв'язуюча тема (тт. 77-88) + A (D. C.) + Кода (тт. 89-92)

Із цієї детальної схеми видно, що перша (A) і друга (B) частини написані у простій тричастинній формі (у Цзоу Лу, нагадаємо, простій двочастинній), а тре-

тя — без змін повторює матеріал першої (в кінці епізоду В, після нетривалої Сполучної теми, композитор поставив знак D[a] C[аро], закликаючи до повтору матеріалу від його початку, який, отже, структурно стає третьою (репризною) частиною складної тричастинної форми).

Водночас складна тричастинна форма у Го Чжиюаня багато в чому подібна до варіанту цієї форми Цзоу Лу в його Сонаті «Поема молодості». Як і в попередника, вона має зв'язуючі епізоди між кожною частиною (що робить перехід між ними плавним, пом'якшеним), а середня частина в переважній більшості випадків починається відразу після закінчення першої для яскравого контрасту між ними). Якщо зв'язка між першою і другою частинами форми відповідно до провідного принципу даної форми уникається (отже, обидва композитори виявили тут своє новаторство), то її поява при переході від тріо до репризи — ознака дотримання традиції. Написання середніх частин у самостійній — простій тричастинній — формі дає підстави вважати ці форми складними тричастинними з тріо.

Натомість наявність у формі даної Сонати Го Чжиюаня чотиритактової Коди, інтонаційно не пов'язаної ані з першою, ані з другою частинами (як це найчастіше буває), забезпечує лише завершення певної думки, образу, ніби «цементує» їх у звуковому просторі. Відданість Го Чжиюаня класичній (Гайднівсько-Моцартівсько-Бетовенській) традиції забезпечується використанням даної форми у моторній частині танцювального характеру, якою є Менует, а ще — точним повторенням у репризі матеріалу першої частини.

Як показує аналіз структури музичного матеріалу Третьої частини Сонати Го Чжиюаня, складна тричастинна форма у нього, як і в Цзоу Лу, — повна, бо кожна з трьох її основних частин написана у власній (дво- або тричастинній) формі.

Четверта частина Сонати — АLEGRO — написана у формі рондо:

A (тт. 1-28) + B (тт. 29-52) + A (тт. 53-80) + C (тт. 81-100) + A (тт. 101-128) + B (тт. 129-160) + **Кода (A)** (тт. 161-174)



Структуру частини творять подібні за тривалістю, швидко змінювані динамічно і фактурно епізоди. Четверта частина, як і попередні (окрім першої) завершується кодою. Загалом такий кінець частин у вигляді каденції або коди став характерною прикметою формотворчої концепції композитора у цьому творі. Це створює враження (і відчуття) цілковитого завершення, утвердження музичної думки.

Основними звуками початкової мелодії в правій руці є ля-соль-мі-ре, які дзеркально повторюються в лівій (ре-мі-соль-ля-ре-соль). Тональний план Рефрену (A) доволі складний і через багату альтерованість визначити його доволі не просто: початкова тональність ля мінор триває недовго, а далі переходить від до мінору через мі мажор до до# мінору, а далі ля^b мажору і знову мі мажору. Такі зміни безперечно збагачують звукову кольористику. Епізод B має характерний синкопований ритм, що переходить по черзі з голосу в голос, надаючи фактурі динамізму. Тональний план продовжує активно змінюватися, зберігаючи мінорну тенденцію: у тт. 33-42 сі мінор, тт. 43-44 до# мінор, у тт. 45-46 фа мінор, у тт. 47-52 соль# мінор. Епізод C демонструє свій мотив спочатку в до# мінорі, але поступово повертається до ля мінору в рефрені. Кода закінчується тематичним матеріалом з рефрену (A) з поверненням до ля мінору.

Започаткована Цзян Веньє у його тричастинній Сонаті № 4 форма рондо знайшла своє хронологічно найближче продовження саме у великих сонатах Цзоу Лу, Го Цзуронга та Го Чжюаня. В музиці XX ст. ця форма проявила себе як одна із найстабільніших. Причина вбачається у стійкій приналежності тематизму до певної жанрової сфери, а саме — пісенно-танцювальної, з добре вираженими контрастними розділами. У всіх проаналізованих рондо логіка формотворення

передбачає «інерцію безконечного продовження, незамкненості» [109, с. 276], джерелом якої вважаємо традиційну китайську пісню, яка часто супроводжує рух її виконавців по колу.

Із плином часу в музиці усталилися певні риси рондо, які стали уніфікованими, серед яких виділяється чітка структурованість форми, організована повторюваність рефрену та епізодів, що надає формі стабільності і одночасно інтонаційно-образної моторності з утвердженням основного образу. Для китайських Сонат двох перших періодів розвитку жанру характерні типові структури рондо із незначним вмістом деяких нетипових особливостей.

Порівняльному аналізу форми рондо у формотворчих концепціях Цзян Веньє (Соната № 4), Цзоу Лу («Поема молодості») та Го Чжиюаня сприяє наступна схема:

Цзян Веньє, III ч.	Цзоу Лу, III ч.	Го Чжиюань, IV ч.
A+B+A (A1+A2)+C+A Тт. 1-200	A+B+A+C+A+Кода Тт. 1-313	A+B+A+C+B+Кода Тт. 1-174

Впадає у вічі місцезнаходження рондо у циклічному творі: у двох сонатах воно замикає тричастинну композицію, в одній — чотиричастинну. Для двох рондо характерна п'яти-, для одного — шестичастинність; із часом композитори надають перевагу введенню Коди. Найбільше рондо, відповідно, у найдовшій Сонаті Цзоу Лу.

Усім рондо властива загальна однорідність тематизму і яскраво виражена, близька до контрасту, фактурно-динамічна відмінність між рефреном і епізодами. Для рондо цих конкретних сонат характерна цікава жанрово-стильова особливість тематизму, а саме — домінування яскраво вираженої танцювальної природи над менш помітною пісенністю. При тому відчуття жанрового діалогу не втрачається. Названі прикмети форми рондо зближують формотворчі концепції китайських композиторів із рисами класичного рондо.

Водночас чи не найпомітнішою відмінністю між ними є загальний тональний план частин. Вказані китайські автори не дотримуються в цьому особливостей ані старовинного, ані класичного і, тим більше, романтичного рондо, бо надають перевагу довільній зміні тонального плану, керуючись, імовірно, не так ладовістю (оскільки використовується і пентатоніка, і семиступенні лади), як гармонічними фарбами. Тому у рондо з Сонати Цзян Веньє рефрен будується на основному тоні *сi* (гон), епізод В — *сib* (Чжи), а епізод С — у соль мінорі, при цьому зміна тем не співпадає з ладовими фазами. У Сонаті Цзоу Лу звуковисотність рефрену змінна: від до# цзяо (до# мінору?) через — фа# (юй) до системи ля (гон). Гармонічну основу епізоду В творить акорд мі (цзяо) (мі- соль# - сі) системи ля (гон), а в епізоді С з'являється тональність *reb* мажор. У Сонаті Го Чжиюаня тональний план умовно близький до послідовності ля мінор- фа# мінор- до# мінор із відхиленнями всередині частин. Тож тональна нестійкість (що інколи не відповідає тематичним змінам) є характерною прикметою форми рондо у Сонатах китайських композиторів першого і другого періодів розвитку жанру.

Сказане дозволяє спростувати думку про «відсутність [після Цзоу Лу] подальших композиторських звернень до великої китайської фортепіанної сонати упродовж другої половини ХХ століття» [122, с. 230, 231]: композитори не просто продовжували творити у жанрі «великої» фортепіанної сонати, продукуючи національний варіант її європейського зразка, а ще й спадкоємно рухалися шляхом використання в них складної тричастинної форми, бо Го Чжиюань багато в чому наслідував досвід Цзоу Лу у використанні цієї нової для китайської фортепіанної музики форми [93]. Новації, застосовані вихованцями різних композиторських шкіл (Москви та Токіо) і у формі рондо, і у складній тричастинній формі, свідчать про успішну асиміляцію рис усталених форм класичного зразка і створення композиторами власних їх варіантів відповідно до розвитку свого музичного мислення та рівня фахової майстерності.

Важливо також зауважити, що поява в Китаї масштабних сонат (тричастинної (714 т.) Сонати Цзоу Лу та чотиричастинної (534 т.) Сонати № 6 Го Чжи-

юань) оркестрового типу, як також театралізація жанру на прикладі Сонати Рао Юйянь чи пошуки абсолютної музичної системи китайського стилю в Сонаті Чен Маосюань порушили «типологічну стійкість музичного жанру», який у другий період свого розвитку став художньою цариною, у якій активно втілювалися творчі новації [37, с. 165]. Процес трансформації художнього мислення, спрямований на перегляд традиційних композиційних структур у бік анормативності, екстраординальності, віддаленості від будь-яких прообразів, породжував усе нові формотворчі концепції. Водночас їхня строкатість не позбавлена закоріненості в національні музичні традиції, і — ширше — невіддільна від природи китайської ментальності з її емоційною чуттєвістю.

Висновки до розділу 3. У першому підрозділі третього розділу встановлено хронологічний порядок написання усіх відомих (опублікованих і втрачених) сонат для фортепіано китайських композиторів, створених у перший (ранній) період розвитку жанру. Аналіз форм у всіх *збережених* творах (Ма Січуна, Дін Шанде та Цзян Веньє) дозволив показати розмаїтість індивідуальних формотворчих концепцій, які не лише демонструють певні варіанти формотворення як втілення кожної ідеї композитора, а й типи та види музичних форм у тогочасних фортепіанних сонатах. Тож протягом короткого періоду 1939–1949 рр. були написані програмні і «чисті» (безпрограмні) зразки з різними типами сонатних форм: від барокових до романтичної (старовинної двочастинної сонатної форми, трифазної старосонатної форми та сонатного алегро романтичного типу). Впродовж короткого часу, лише за одне десятиліття, з'явилися одно-, дво- та тричастинні зразки невеликого обсягу (камерні), а також т. зв. (у китайському музикознавстві) «малі» сонати дидактичного спрямування, створені як лаконічний варіант для урізноманітнення дитячого репертуару: їх формотворчі концепції не вивчені через втрату нотного матеріалу. Ці різновиди пануватимуть у творчості китайських композиторів і в наступні періоди, впродовж усього XX ст., однак з'являться й інші — т. зв. великі сонати (твори монументального типу). У них проявилися різні типи тематизму (танцювально-

ігровий, декламаційний (речитативний), пісенний). Прикметно, що попри індивідуальні стильові особливості композиторів, що проявилися в тематизмі, розвитку матеріалу, тональних планах, драматургії та ін., вже у перших сонатах відчутні риси національної китайської музики (у прийомах наслідування інструментального або вокального звуковидобування, способах звукозображення образів природи, насиченості музичного матеріалу народно-пісенною інтонаційністю). Тобто соната як самостійна інструментальна форма в китайській музиці розвинулася настільки, що «доросла» для звукозображальності [55, с. 85], бо, «щоб набути звуконаслідувальну здатність, інструментальне мистецтво мусіло спершу довести до відносної досконалості свою технічну вправність та свої специфічні форми» [55, с. 121]. У своїх сонатах перші професійні китайські композитори Ма Сіцун, Дін Шанде та Цзян Веньє довели, що вже перші їхні формотворчі моделі не мали на меті експериментальне витворювання нових типів, а відображали прагнення втілювати закони музичної форми залежно від обраного місту музики.

Отож, початковий етап у розвитку китайської сонати для фортепіано пов'язаний з освоєнням фольклору і вивченням принципів західноєвропейського музичного мистецтва.

Перші серйозні досягнення в фортепіанній творчості в період 1930–1940 рр. вказали не тільки на кількісне та якісне зростання репертуару. Унаслідок ознайомлення зі здобутками західноєвропейської музики різних стильових напрямів і тенденцій, освоєння нових для китайської музики класичних музичних форм фортепіанна творчість у Китаї досягла значного піднесення і розвитку, що уможливило її подальше піднесення та популярність.

Наступний, другий період, що тривав 16 років, ознаменували епохальні в історії Китаю події. Вони позначили прийняті нами хронологічні межі даного відтинку часу, а саме від утворення у 1949 р. Китайської народної республіки (Нового Китаю) до початку «культурної революції» у 1966-му. Суспільно-культурні умови якнайкраще сприяли розвитку фортепіанного мистецтва (виконавства і композиції), що уможливило вражаюче процвітання сонатного жанру.

Крім відомих його творців — представників I періоду — Цзянь Веньє, Ма Сіцуна, Дін Шаньде, з'явилися нові автори (Зоу Лу, Го Цзуронг, Ву Цзунцян, Ван Лісан, Рао Юйян, Ян Ічен, Хуан Хувей, Ян Ліцінь, Чен Маосюань). За той час вони спільно написали 25 фортепіанних сонат різних типів і видів, запропонувавши водночас цікаві формотворчі концепції. Це дало підстави вважати той період «першим розквітом китайської фортепіанної сонати» [119, 120], коли жанр сонати для фортепіано із прототипу іноземного походження перетворився на один із поширених у китайському музичному мистецтві і навіть досяг художніх висот жанрів, питомо властивих китайській фортепіанній творчості.

На жаль, не всі сонати й цього періоду у той чи інший спосіб оприлюднені. Щоправда, як доведено, в останні роки у зв'язку з активними пошуками китайських науковців чимало творів композиторів, які через переїзди, втечу або арешти втратили своє майно, віднайдено та опубліковано у вигляді фотокопій рукописів (як-от Соната Го Цзурога №3), що дозволило спростувати попередні помилкові твердження про їх остаточну втрату. Причини втрати значної кількості творів зумовлені головним чином «культурною революцією», що розпочалася влітку 1966 р. і проходила під гаслом «боротьби зі старим». Та боротьба була насильницькою: студенти консерваторії власноруч знищували грамплатівки, скрипки, фортепіано як «буржуазні» інструменти, а також ноти і книги.

Чимала кількість втрачених сонат не дозволяє повною мірою класифікувати цей доробок, однак уможлиблює певну їх систематизацію. На підставі детального аналізу 9-ти сонат визначних китайських композиторів, створених у вказані роки, здійснено попередній внутрішньо-жанровий розподіл, що передбачає наявність трьох уже відомих типів сонат, створених на основі «традиційної» сонатної циклічності (звичних, «середніх» і «великих», монументальних).

Серед них за змістовним наповненням є програмні сонати (Цзянь Веньє. Соната ор. 52 «Церемоніальна музика»; Зоу Лу. Соната «Поема молодості») і «чисті» (безпрограмні), котрих більше.

Зразки, написані у вказаний період, розрослися в обсязі: тепер крім одно-,

дво- та тричастинних з'явилися чотирьохчастинні сонати. Кожний твір представляє оригінальну формотворчу концепцію Автора, що її композитор створив орієнтуючись на традиції народної пісенності та виконавства (китайську мелодику з властивою їй імпровізаційністю, звучання китайського стародавнього (часів династії північної Вей) народного інструмента гучжен, або на будову народної пісні).

Протилежний тогочасний вид, а саме — велику монументальну сонату для фортепіано, — представляють Соната Цзоу Лу «Поема молодості» («Поезія молодості») (1958) та перша (?) в Китаї чотиричастинна Соната Го Чжюаня (1963) з першим використанням складної тричастинної форми.

Вельми цікавим прикладом музичної форми є Соната композитора Рао Юйянь на тему з опери Шаньсі. Вона отримала авторський заголовок «Після прочитання [сюжету?] «Несправедливість Ду і рухає небом і землею» («The Most Touching Greived Dou-E») і втілює риси шанхайської опери *худжу* в розгорнутій поемній композиції концертного типу, що дає підстави сприймати її як зразок романтизованого варіанту сонатної праформи.

Вельми поширеною у сонатах виявилася також форма рондо. Її порівняння в горизонтальному зрізі (хронологічній послідовності появи) у творчості різних композиторів також породила цікаві спостереження.

Соната для фортепіано № 2 Чен Маосюань (1962) втілює авторський експеримент із написання музичного твору на основі штучної гами з шести нот, розташованих по цілих тонах.

Наведений підбір сонат китайських композиторів періоду розквіту жанру ілюструє їх внутрішньожанрові типи, у яких відобразилося музичне мислення, світогляд та національні музичні традиції Китаю.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Проблема музичного формотворення здавна перебуває в центрі уваги композиторів, виконавців і музикознавців. Вона і нині залишається актуальною в українській, а віднедавна — ще й китайській музичній науці. І все тому, що фахівці розуміють: саме завдяки формі музичні твори стають художніми творами і навіть непересічними явищами в музичному мистецтві [1, с. 197].

Усвідомлення важливості музичної форми не тільки як «співвідношення і єдності (як правило, гармонійної) частин і цілого», а й як «виразово-сміслової сутності музичного твору», і навіть як «досконалості, закінченості, гармонійності цілого, ідеального злиття вираження з ідеєю» [76, с. 7], а ще спостережений вплив авторських формотворчих концепцій на загальне оновлення жанру сонати у творчості китайських композиторів зумовили звернення до обраної теми.

Той немалий інтерес викликаний також розумінням визначальної риси в музиці XX ст., а саме — неабиякого динамізму її розвитку. Те ж, як виявилось, проявилось й у китайській музичній творчості, на розвиток якої вирішальний вплив мали кардинальні зрушення у суспільно-політичному і культурному житті. Вони призвели до корінних, якісно відмінних між собою, перемін у музичній творчості та музичному мисленні. Епохальні історичні події зумовлювали перехід музики на новий щабель еволюції, надаючи їй принципово нової якості.

Період 1939–1966 років у Китаї — один із найцікавіших у розвитку сонати для фортепіано, бо охоплює появу перших зразків жанру та перший його розквіт. Розкриття теми відбулося послідовно через стисло викладену історію виникнення сонатної форми та висвітлення еволюції наукового осмислення композиції музичного твору у західноєвропейській та українській музикології, в результаті якого впродовж багатьох десятиліть удосконалювалися підходи до вивчення предмету та методи його дослідження. Це дозволило обрати конкретну, доцільну для даної теми, методологію та зрозумілий і якомога точніший комплект основних понять і категорій.

Услід за цим підготовчим (базовим) етапом охарактеризовано ранні види

оформлення китайської музики (до появи сонати), подальше зародження та дію впливів європейської класичної музики на формотворення у китайській фортепіанній творчості і етапи його розвитку у жанрі сонати. Доведено, що джерела сонатного формотворення сягають своїм корінням стародавніх жанрів китайської народної вокальної та інструментальної музики, придворних дійств із музикою і танцями («сяо шао»), традиційних театральних вистав.

Знайомство з досягненнями світової культури зумовило вплив європейської музики на китайське культурно-мистецьке життя, сприяло поширенню європейських музичних жанрів та форм. Поява перших фахових композиторів і виконавців на початку 1930-х років призвела до розвитку фортепіанного мистецтва (творчості та виконавства). Як наслідок — створення у 1939 р. першої фортепіанної сонати. Популярність жанру та його подальший розвиток збудили бажання цілісного аналізу сонатної творчості, викликали потребу її періодизації. З-поміж наведених варіантів обрано той, що за хронологією появи сонат відповідає видозмінам у сонатному формотворенні.

Наступний детальний аналіз музичних форм у сонатах перших двох етапів довів, що впродовж них композитори демонстрували багатоманітні формотворчі концепції, з часом втрачаючи зв'язок із бароковими, класичними та романтичними рисами сонатної форми. Якщо період 1939–1949 рр. був етапом засвоєння «класичних» законів формотворення, становлення форми сонатного алегро, спізненої відповіді на процвітання європейської сонати, то 1950–1966 рр. стали етапом активного продукування зразків жанру і справжнім спалахом «формотворчої фантазії» китайських композиторів, який продемонстрував величезний стрибок в оновленні внутрішньої структури жанру.

Попри стійкість логічних проявів музичного мислення, зокрема функціональної диференціації, згадуваних зв'язків елементів у цілісній конструкції музичного твору, панорама формотворчих концепцій, що з'явилися впродовж перших двох періодів у розвитку жанру сонати, вражає різноманітністю. Це свідчить про зміну самого смислу музики як такої, бо «смилова субстанція» музики

передбачає передусім узгодженість і впорядкування елементів і частин. Саме загальну злагодженість і порядок у музиці розуміють як естетичну і художню істину.

Зміни щодо вихідної цілісності і структурованості відображають корінні переміни у сприйнятті і зображенні дійсності на кожному етапі розвитку музики і конкретних її жанрів. Відтак творення музичних форм постає не як нічим не обмежене новаторство, а як узгодження музичного мислення з об'єктивним розгортанням потенцій музичного мовлення.

Про послідовне й доволі швидке утвердження самотутніх підходів до сонатної праформи свідчить зростання кількості атипових її варіантів. Крім визначальної для сонат форми сонатного алегро у сонатах китайських композиторів зустрічаються й інші форми (проста дво-і тричастинна, складна тричастинна, рондо).

Неоднакова міра збереження особливостей інваріанту сонатного алегро впливає з різних напрямів формотворення, спостережених на рівні дії принципів сонатності:

- 1) «відносно традиційний» (за Л. Ланцutoю), типовий (за Л. Шульгою) або умовно-типовий — із максимальним збереженням апробованих довголітньою композиторською практикою рис європейського інваріанта на рівні драматургії та структури;
- 2) «експериментальний» (за Л. Ланцutoю), оновлено-типовий (за Л. Шульгою) або атиповий — із виходом із нормативних рамок сонатного синтаксису на шлях вибору потрібної «поведінки» сонатності.

Перший напрям представляє твори, у яких переважає циклічність із типовим структурним наповненням частин та їх семантичним навантаженням, нормативною формою сонатного алегро, опорою на національну мелодику в тематизмі, нерідко з неприхованими і однозначними народнопісенними (танцювальними) інтонаційними або народноінструментальними (техніко-виконавськими) анало-

гіями. Наявність саме таких ознак спостережено у сонатах Ма Сіцуна, Цзян Веньє, Дін Шаньде.

Другий напрям представляють формотворчі концепції, які виявляють пошуки композиторами рис концертності, масштабності і навіть монументальності, далеко виходячи за рамки усталених («класичних») структурних норм (як-от сонати Цзоу Лу чи Го Цзурон).

Інші формотворчі ідеї пов'язані з музичним оформленням традиційного і оригінального задуму (як у сонаті Цзянь Веньє «Церемоніальна музика» або сонаті Рао Юйянь, де зміст типу «після прочитання...» продиктував структуру поемного типу з привнесенням у жанр сонати традицій національного театру).

Варто зазначити, що обидва вказані напрями розвитку варіативності формотворення у сонатах китайських композиторів названих періодів сприяли оновленню жанру. Воно проявлялося у розширеному засвоєнні національної традиції (зокрема, наслідуванні варіативності, сюїтності); творчому оволодінні західноєвропейських здобутків (картинного звукопису К. Дебюссі, ритмічних «винаходів» Б. Бартока); опануванні модерних композиторських технік письма (мікрополіфонії, атональності (використання штучної гами)), взоруванні на тенденції сучасного національного художнього процесу (у створенні великих сонатних «полотен», близьких до симфонічних).

Аналізуючи твори з погляду сонатної циклічності, помічено, що з моменту появи фортепіанних сонат композитори використовувалися змішаний композиційний тип (писали одночастинні, двочастинні та тричастинні цикли (у перший період), переважно одночастинні, три- та чотиричастинні сонати у другий).

Функціонування інваріантних властивостей сонатної форми відбувалося при домінуванні «охоронної» тенденції над «вихідною», за різної тематичної природи (використання усяких типологічних різновидів — речитативного, пісенного, танцювального, інструментального, театралізованого). Процес оформлення звукового матеріалу відбувався шляхом безпосереднього введення фольклорних елементів у «чужу» формотворчу цілісність. У досліджуваний період той процес

відбувався в руслі панівної художньої ідеї часу — романтизму, а скоріше неоромантизму з характерним для нього (близьким китайському світовідчуттю) любованням красою, пейзажами в природі, святковим бадьорим або лірично-мрійливим настроєм, тобто схильністю до вишуканого естетизму. Тому панівною образно-емоційною сферою була лірика, споглядальність, часто забарвлена елегійними відтінками. Відтак романтичний пафос, святкова піднесеність поєднувалися з переважаючою внутрішньою заглибленістю, глибокою чуттєвістю, і спільно стали національними ознаками композиторських концепцій на сюжетно-образному рівні. На композиційно-драматургічному рівні це втілювалося у домінуванні описового типу драматургічного розгортання, за переважаючої відсутності гострої конфліктності та настроєвих зламів (в аналізованих зразках майже немає трагедійних образів, відчуття критичних психологічних станів (люті, екстазу та ін.). Та й тематичний контраст рідко сягає ступеню емоційного конфлікту. Поділ на частини (картини, сцени) проявляється як послідовність різних епізодів, які тісно образно і тематично пов'язані, що створює відчуття збігу в часі зображуваного і сприйнятого інтонаційно. Так проявляється символічність часу і простору в сонатній драматургії. Її тяжіння до замкнених у просторі («Цзяннань декорації») й часі («Церемоніяльна музика» або «Карнавальний день») картин викликає реалізацію принципів поемної форми («Поема молоді»).

У період розквіту жанру сонати внаслідок використання новітніх композиторських технік (як-от впровадження штучної гами в Сонаті Чен Маосюань), різноманітних сучасних принципів формотворення з'явилися складноорганізовані композиційні структури, що видозмінили інваріант класичної сонатної форми. Серед них, з одного боку, інтонаційно споріднені (моноінтонаційні) композиції з наскрізним варіантно-стадіальним розгортанням, водночас архітектонічно чіткі й завершені. З іншого — «ланцюгові», з окремими інтонаційно-тематичними побудовами (утвореннями), розімкнені. Вони демонструють інше розуміння тотожності і контрасту, функцій теми і логіки співвідношення тематичного і нете-

матичного, експозиційного і розробкового, поверхневого, виразного і фонового матеріалу.

Узагальнення жанрово-композиційних типів сонати для фортепіано обраного часового відтинку встановило, що об'єднавчим чинником її формотворчих варіантів стала філософсько-виражальна платформа жанру, осердям якої є Людина і навколишнє середовище, Всесвіт. Це відповідає китайській філософії усе-загальної «гармонії світу», якій якнайкраще відповідають теми природи та краси.

Тому у драматургії досліджених сонат спостережене домінування внутрішньо-психологічних переживань і станів, асоціативних проявів, що диктує перевагу ліричного типу художньої організації. Він проявляється спокійним переживанням нестійких моментів теперішнього часу («декорації природи», музика конкретних «церемоній»), позбавлених конфлікту/боротьби, а нечасті драматичні пориви стають лише апогеєм акумуляції певних емоцій.

Імпровізаційність, притаманна китайській народній музиці, трансформувалася в музичних формах так, що оновлення тематизму та його розробка найчастіше відбувається через зміни метро-ритму, темпу, насичення фактури, переміни звуковисотності (тембральності) та ладовості. На відміну від європейських форм, тут переважає принцип зіставлення інтонаційно близького матеріалу, а не введення нового.

Дослідження формотворчих концепцій у сонатах для фортепіано китайських композиторів у 1939-1966 роках довело, що даний жанр, попри свою порівняно пізню появу у музичній творчості дуже швидко розвинувся і досяг немалих висот у своїй художній реалізації. Сприятливі для свободи творчості композиторів суспільно-культурні умови уможливили не лише стрімке досягнення справжнього розквіту жанру, а й підтвердило здатність до подальшого розширення проблемно-тематичних осягів, практичних можливостей художньо осягати час. Формотворчі пошуки китайських композиторів у сонатному жанрі виявилися спроможними відтворити бурхливу тогочасну мистецьку реальність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Адорно Т. Теорія естетики. Київ, 2002. 518 с. https://hromadalib.files.wordpress.com/2017/08/adorno_2002_asthetische_theorie.pdf
2. Антошко М. О. Розвиток фортепіанного мистецтва у Китаї. *Вісник НАКККІМ*. 2020. Вип. 1: Мистецтвознавство. С. 56-60.
3. Бай Є. Китайська фортепіанна музика в контексті інтегративних процесів світового музичного мистецтва: Автореф. дис. ...канд. мист. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського. 2014. 19 с.
4. Історії династії Тан. Шанхай: Шанхайське видавництво старовинних книг, 2000. С. 891 唐代传记.上海：上海古籍出版社，2000。页
5. Бу Лі. Створення та розвиток сучасної китайської фортепіанної музики. *Журнал Синхайської консерваторії*. Гуанчжоу, 2004. Вип. 4. С. 48-87. 卜莉. 近现代中国钢琴音乐的创作与发展。星海音乐学院学报。广州，2004，04 期。48-87 页。
6. Булик-Верхола С. З. Формування і розвиток української музичної термінології: Дис. ... канд. філол. наук.: 10.02.01/ Львівський нац. унів. ім. І. Франка. Львів, 2003. 209 с.
7. Бянь Мен. Формування і розвиток фортепіанної культури Китаю. Пекін: Хуа Ле, 1996. 181 с. 卞萌中国钢琴文化之形成与发展 —北京：华乐出版社，1996. 第 181 页
8. Ван Аньго. Дослідження китайських фортепіанних творів у контексті гармонії нової епохи. Ухань: Вид-во Синаньського ун-ту, 2004. 246 с. 王安国. 王安国.我国学校音乐教育改革与发展对策研究，武汉：四 大学出版社 2004. 246 页
9. Ван Аньго. Погляд назад на століття. Шанхай: Видавництво Шанхайської музичної консерваторії, 2005. С. 42-74. 王安国. 世纪的回眸[M]. 上海: 上海音乐学院出版社，2005: 42-74， 132-142.
10. Ван Юйхе. Історія сучасної китайської музики. Пекін, 2005. 377 с. 汪毓和. 汪毓和.中国近现代音乐史，北京：高等教育出版社，2005. 377 页
11. Ван Юйхе. Нова і найновіша історія музики Китаю. Пекін: Хуа-вень, 1991. 277 с. 汪毓和. 汪毓和.音乐史论新选，北京：中国文联出版公司，1991. 277 页
12. Ван Юйхе. Огляд творчості китайських композиторів в період Нової та Новішої історії. Пекін: Вид-во «Культура і мистецтво», 1998. 311 с. 汪毓和. 汪毓和. 中国近现代音乐家评传.：文化艺术出版社. 1998. 311 页

13. Вей Тінге. Китайська фортепіанна творчість. Пекін: Вид-во «Культура і мистецтво», 1987. 46 с. 魏廷格. 魏廷格.音乐研究, 北京: 文化艺术出版社, 1987. 46 页
14. Вей Тінге. Особливості і еволюція фортепіанного стилю Дінг Шанде. *Вісник Центральної консерваторії*, 1992, №1. С. 4-8. 魏廷格. 魏廷格. 丁善德钢琴独奏曲的风格特征及创作成就, 中央音乐学院学报, 1992, № 1. 页. 4-8.
15. Вірановський Г. Концепція Б. Л. Яворського (Спроба систематичного аналізу) // Вірановський Г. Музично-теоретичні системи (Предмет і принцип побудови). К.: Музична Україна, 1978. С. 40-81.
16. Гао Сяогун, У Говен. Енциклопедичний словник фортепіанного мистецтва. Шанхай: Шанхайська музика, 1998. 197 с. 高晓光. 高晓光.钢琴艺术大百科.—上海: 上海音乐出版社, 1998. 197 页
17. Гнатишин О. До проблеми музичної форми як важливої концепції в українському музикознавстві ХХ ст. *Мистецтвознавство України*. Київ, 2008. Вип. 9. С. 76-84.
18. Гнатишин О. Історичний вимір українських музично-теоретичних концепцій. Львів: Вид-во «Львівська політехніка», 2019. 600 с.
19. Го Цзурон. Соната для фортепіано №3. *Вибрані фортепіанні твори (фотокопії рукописів)*. Пекін: Видавець Центральна музична консерваторія. 2021. С. 33-46. 郭祖荣. 第三钢琴奏鸣曲//郭祖荣钢琴作品选 (手稿影印版). 北京: 中央音乐学院出版社, 2021. 33-46 页.
20. Горюхіна Н. Еволюція періоду. Київ: Музична Україна, 1975. 95 с.
21. Горюхіна Н. О. Вчення про музичну форму: Підручник для музичних вищих навчальних закладів. Київ, 1990. Електронний варіант рукопису.
22. Горюхіна Н. Еволюція сонатної форми: Монографія. Київ: Музична Україна, 1970. 316 с.
23. Горюхіна Н. Композиція музичного твору. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 7: Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. Київ, 2000. С. 16-30.
24. Дай Понхай. Композитор Дінг Шанде і його твори. Шанхай: Вид-во «Шанхайська музика», 1993. 158 с. 戴鹏海. 戴鹏海. 丁善德及其音乐作品.上海: 上海音乐出版社, 1993. 158 页
25. Дін Шанде. Дослідження технік композиції (ІІІ). [Журнал] *«Music Art»*. 1986. Вип. 3. С. 21-24 丁善德.作曲技法探索(三)调式调性的变化[M]. 音乐艺术, 1986 (03) : 21-24.

26. Дінь Шанде. Пошуки техніки композиції. Шанхай: Шанхайська музика, 1990. 149 с. 丁善德. 丁善德. 作曲技法探索, 上海 : 上海音乐出版社, 1990. 149 页)
27. Донг Вейсонг. Про тричастинність у національній музиці. *Журнал Центральної музичної консерваторії*. Вип. 2. Пекін, 1984. 董维松. 论民族音乐中的三部性结构[J]. 中央音乐学院学报 · 1984 (02).
28. Ду Цзяцзюнь. Вивчення фортепіанної сонати у перші дні Нового Китаю (1949 – 1966). *Любитель музики: Збірник статей*. Шанхай: Шанхайська музика, 1988. С. 234-247. 丁善德. 丁善德. 谈中国 风格钢琴作品创作及演奏. 音乐爱好者 : 学术论文 . 上海 : 上海音乐出版社, 1988. 页. 234-247.
29. Дубровний Т. Фортепіанна творчість Анатолія Кос-Анатольського в проекції стилю доби. Львів: НТШ, 2007. 183 с.
30. Зубкова О. В. Етапи розвитку китайського фортепіанного мистецтва (XX — початок ХХІ століття). *Вісник ХДАДМ*. 2012. №9. С. 148-151.
31. Ігнатченко Г. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми. *Українське музикознавство*. (Республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник). Київ: Музична Україна, 1980. [Вип.] 15. С. 131-141.
32. Ілечко М. П. Українська фортепіанна сюїта як предмет музикознавчого дискурсу: історіологічний підхід: Автореф.... канд. мист-ва. Одеса, 2018. 214 с.
33. Їнчжен Кан. Музична культура Китаю середини ХХ ст. у контексті соціокультурних та ідеологічних трансформацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2022. № 1. С. 52-57.
- 34а. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя. Тернопіль: АСТОН, 2006. 608 с.
- 34б. Кияновська Л. Національний образ світу в українській професійній музиці. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 11. Одеса, 2010. С. 202-213.
34. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: НТШ, 2000. 284 с.
35. Крижанівський О. П. Історія стародавнього Сходу. Київ: Либідь, 2002. 590 с. <http://politics.ellib.org.ua/pages-cat-105.html> 06.03.2025
36. Ланцута Л. Українська неоромантична фортепіанна соната. *Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка*. Львів, 1996. Т. СХХХІІ: Праці Музикознавчої комісії. С. 165-79.
37. Ланцута Л. В. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції. Автореф. дис. ...канд. мист. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. 18 с.

38. Лі Джіті. Про музичну структуру (перипетії і поворот). *Журнал Центральної музичної консерваторії*. 1989. Вип. 2. 李吉提. 论“一波三折”的音乐结构[J]. 中央音乐学院学报, 1989(2).
39. Лі Ланьцин. Опис сучасної китайської музики. Пекін: Вища освіта, 2009. 423 с. 李岚清. 李岚清. 李岚清中国近现代音乐笔谈 · 北京: 高等教育出版社, 2009. 423 页
40. Лі Менде. Коротка історія китайської музики. Сичуань: Мистецтво, 2009. 318 с. 黎孟德. 黎孟德. 中国音乐简史. 四川: 文艺出版社, 2009. 318 页
41. Лі Чжуньйонг. Фортепіанна соната Цзоу Лу «Поезія молодості». *Народна музика*. 1982. № 2. С. 11-14. 李忠勇. 钢琴奏鸣曲《青春之诗》。人民音乐杂志 · 1982 年 02 期。页 11-14.
42. Лі Шіюань. Сучасна музика Китаю: діалог з традиціями Заходу. Шанхай: Шанхайська консерваторія, 2004. 303 с. 李诗原. 李诗原. 中国现代音乐: 本土与西方的对话. 上海: 上海音乐学院出版社, 2004. 303 页
43. Лі Яньлун. Перетворення національних та світових тенденцій в розвитку китайської скрипкової музики: Дисертація... канд. мист-ва. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2021.
44. Лін Гуйсюн. Про розділення та укрупнення структур музичної форми. «Хуан Чжун». 1987. Вип. 3; 林贵雄. 论曲式结构的分离与聚合[J]. 黄钟. 武汉音乐学院学报, 1987 (03).
45. Лу Цзе. Втілення китайської ритуальної концептосфери у програмній фортепіанній музиці. *Українська музика*. Львів: ЛНМА. 2016. № 4 (22). С. 78-83.
46. Лу Цзе. Дидактичні засади китайської фортепіанної програмної музики другої половини ХХ ст. *Northern Music*. Хейлунцзян-Харбін, № 13 (277), 2015. С. 10-12. 卢洁. 20 世纪后半段中国钢琴标题音乐的说教原则 = 卢洁. = 北方音乐..- = 黑龙江, 哈尔滨 – No 13 (277) , 2015. 页. 10-12
47. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ–ХХІ століть. Автореф. дис. ...канд. мист-ва. Львів, 2017. 19 с.
48. Лу Цзе. Типи програмності в китайській фортепіанній музиці ХХ століття. *Українська музика*. Львів: ЛНМА, 2016. № 2 (20). С. 45-55.
49. Лю Бінцян. Музично-історична синхроністичність Китаю і Європи. Автореф. дис. ...доктора мист. Київ: НАКККиМ, 2015. 28 с.
- 50а. Лю Цін. Стиль і виконання фортепіанного твору Цзоу Лу «Поезія молодості». *Sichuan Drama Journal*. 2018. Вип. 11.

50. Лю Фуань. Національні традиції в поліфонічних творах для фортепіано. Шанхай: Шанхайська музика, 1989. 245 с. 刘福安. 刘福安. 《民族化复调写作上海：上海音乐出版社.1989. 245 页
51. Лю Цзінчжі. Життя, творчість і внесок Цзян Веньє. 2000. 26 с.文也音樂作品目錄考, 2000. https://musicasacra.org.hk/course/notes1011/jiangstory_ccliu.pdf
52. Лю Чі. Коли клавікорд з'явився у Китаї. *Китайська музика*. Пекін, 1986. № 3. С. 12-15. /刘奇古钢琴是何时传入我国的//中国音乐 .北京 1986. No 3.第 12-15
53. Лю Юанцзюї. Фортепіанний «сон» в Китаї. Пекін: Культура і мистецтво, 1991. 165 с. 刘元举. 刘元举.中国钢琴梦，北京：中国工人出版社， 1991. 165 第
54. Людкевич С. Два причинки до питання розвитку звукообразності. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Львів: ТзОВ «Дивосвіт», 1999. Т. I. С. 62-149.
55. Лян Маочунь. Музика Китаю Нового часу. Шанхай: Шанхайська музика, 2004. 256 с. 梁茂春. 梁茂春. 中国当代音乐. 上海：上海音乐学院出版社. 2004. 256 第
56. Лян Маочунь. Фортепіанні твори Цзян Веньє (I), написані для Меморіального симпозиуму Цзян Веньє в Тайбеї в 1992 році [J]. *Журнал музичної консерваторії Сіань*, 1993, (01). С. 50-59. 梁茂春.江文也钢琴作品（一）——1992 年台北“江文也纪念研讨会”[J]//西安音乐学院学报，1993，（01）。50-59 页。
57. Лян Хайдун. Національний стиль китайських фортепіанних творів. *Освіта і мистецтво*, 2004, № 6. С. 20-31. 孙继南，周柱铨。中国钢琴作品的民族风格/梁海东//教育与艺术，2004 年，第 6 期，第 20-31 页。
58. Ляшенко І. Інтернаціональне в національному. *Українське музикознавство*. 8. (Наук.-метод. міжвідомчий щорічник). Київ: Музична Україна, 1973. С. 3-22.
59. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства. Автореф. дис. ...канд. мист-ва. Одеса, 2004. 17 с.
60. Мо Бянь. Становлення і розвиток китайської фортепіанної культури. Пекін: Видавництво Хуа Ле, 1996. 181 с. 卞萌. 中国钢琴文化之形成与发展. 华乐出版社，1996. 181 第
61. Москаленко В. Музичний аналіз як універсалія. *Питання організації художньої цілісності музичного твору*: Збірка статей. Київ, 2005. С. 9-14. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 51.
62. Москаленко В. Про два підходи до аналізу музичних творів. *Музична освіта в Україні: теорія і практика*. Збірник статей. Київ, 2003. С. 132-137.

Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 29: До 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

63. Никитенко С. Б. Жанр сюїти у фортепіанному мистецтві романтизму: Кваліфікаційна робота на здобуття другого (магістерського) рівня. Івано-Франківськ, 2019. С. 10.
[HTTP://LIB.PNU.EDU.UA:8080/BITSTREAM/123456789/5272/1/НИКИТЕНКО%20С.%20ЖАНР%20СЮІТИ%20У%20ФОРТЕПІАННОМУ%20МИСТЕЦТВІ%20РОМАНТИЗМУ.PDF](http://LIB.PNU.EDU.UA:8080/BITSTREAM/123456789/5272/1/НИКИТЕНКО%20С.%20ЖАНР%20СЮІТИ%20У%20ФОРТЕПІАННОМУ%20МИСТЕЦТВІ%20РОМАНТИЗМУ.PDF)

64. Омельченко Т. Контраст як фактор розвитку і створення музичної цілісності твору. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 48: Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. Київ, 2005. С. 154-163.

65. [Особовий сайт Цзян Веньє]. 蒋文烨 (Chiang Wen-yeh) 官方网站
URL: https://www.taipeimusic.org.tw/jiang_wen_ye/taiwan_dance.htm (дата звернення: 18.05.2023).

66. Пу фан. Дослідження фортепіанних творів Ма Сіцуна. *Хуангчжон* [журнал Уханьської консерваторії музики]. 2013. С. 55-68. 蒲方。马思聪钢琴作品研究//黄钟 (武汉音乐学院学报). 2013.第一期.55-68 页。

67. Пясковський І. Логіка музичного мислення. Київ, 1987. 182 с.

68. Пясковський І. Феноменологія музичного мислення. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 7: Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. Київ, 2000. С. 46-56.

69. Рубан О. Л. Становлення термінологічного апарату аналізу музичних творів. Автореф. дис.. ...канд. мист-ва. Київ, 2005. 21 с.

70. Сіє Юйцзе. Дослідження фортепіанної сонати № 6 Го Цзурон. *Хуангчжон*. [журнал Уханьської консерваторії музики]. 2022. 04. С. 5-41. 谢雨洁. 郭祖荣《第六钢琴奏鸣曲》研究。华中师范大学。2022. 04. 页 5-41.

71. Словник іншомовних слів / Укл. С. Морозова, Л. Шкарапута. Київ: Наук. думка, 2000. С. 296.

72. Соната. <https://uk.wikipedia.org/wiki/Соната>

73. Сунь Цзінань, Чжоу Чжуцюань. Короткий курс загальної історії музики Китаю. Цзінань: вид-во «Освіта провінції Шаньдун», 2012. 615 с. 孙继南, 周柱铨。中国音乐通史简编/孙继南, 周柱铨。济南: 山东教育出版社, 2012 年, 第 615 页。

74. Сунь Цзінань, Чжоу Чжуцюань. Національний стиль китайських фортепіанних творів. *Освіта і мистецтво*. 2004. № 6. С. 20-31; 孙继南, 周柱铨。中国钢琴作品的民族风格/梁海东//教育与艺术, 2004 年, 第 6 期, 第 20-31 页。

75. Сю Юнсан. Попередня дискусія про початкове формування сонатної форми. *Журнал музичного навчання та дослідження*. Вип. 3. 1988. С. 53-69 许勇

三.关于奏鸣曲式形成问题的初步探讨[J]. 音乐学习与研究杂志, 1988, (3): 第53-69

76. Сюта Б. Музична творчість 1970-х—1990-х років: параметри художньої цілісності. Київ: Грамота, 2006. 255 с.

77. Ся Є. Компендіум історії стародавньої китайської музики. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 1989. С. 2-16. 夏野. 中国古代音乐史简编 [M]. 上海音乐出版社, 1989. 第 2-16.

78. Сян Яньшен. Біографії китайських композиторів нашої епохи. Шеньян: Вид-во «Література Чунь Фен», 1994. 820 с. 中国近现代音乐家传。沈阳: 春风文艺出版社出版, 1994. 820 页。

79. Тао Ябін. Обмін китайською і західною музикою між династіями Мін і Цин. Пекін: Східний видавничий дім. 2001. С. 8-15. 陶亚兵·明清间的中西音乐交流 [M]. 东方出版社, 2001. 第 8- 15.

80. Тіц М. Про тематичну і композиційну структуру музичних творів. Київ. 1962. 261 с.

81. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західно-європейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.: дис. ...канд. мист-ва. Київ, 2003.

82. Фен Веньці. Історії взаємовпливів китайської та західної музики. Чанша, 1998. 234 с. /冯文琦中国与西方音乐相互影响的历史 长沙, 1998. 第 234 页。

83. Ху Яньчжун. Про розробку у сонатній формі. *Журнал музичного мистецтва*. Вип. 1. 1986. С. 48-61; 胡延仲. 论奏鸣曲式的展开部[J]. 音乐艺术杂志, 1986 (1): 第 48-61。

84. Хуан Цзечуань Соната як жанрова форма та сонатність як принцип музичної композиції в світлі діалогічного музикознавчого методу (на матеріалі фортепіанної музики): Автореф. дис. ...канд. мист-ва. Одеса, 2015. 19 с.

85. Цзюй Ціхун. Китайська музика ХХ ст. Шаньдун: Освіта провінції Шаньдун, 1992. 292 с. 居其宏. 居其宏. 20 世纪中国音乐, 著, 山东教育出版社, 1992. 292 第

86. Цзя Шії. Передумови та напрями розвитку фортепіанної сюїти у творчості китайських композиторів ХХ століття: Автореф. дис. ...канд. мист-ва. Одеса, 2013. 18 с.

87. Цзян Веньє. Третя соната ор. 39 (1). *Збірка фортепіанних творів Цзян Веньє*. Пекін: вид-во Центральної музичної консерваторії. 2006. Том I. С. 168-182. 江文也. 第三钢琴奏鸣曲 作品 39 (1) // 江文也钢琴作品集/江小云主编。北京: 中央音乐学院。2006.第一卷。 168-182 页。

88. Цянь Жэнькан. Історія Шанхайської музики. Шанхай, 2001. 694 с. /钱仁康上海音乐史 — 上海, 2001.第 694 页,
89. Цянь Іпін. Музична творчість Дінь Шанде. Шанхай: Шанхайська музика, 1986. 373 с. 钱亦平 · 钱亦平 · 丁善德的音乐创作—回忆与分析 · 上海: 上海音乐出版社 · 1986. 373 页.
90. Чен Менгжао. Деякі риси національної китайської музики в сонаті для фортепіано №3 до мінор Го Цзурон. *Збірник матеріалів III Міжнародної наукової конференції студентів та молодих дослідників «Культура і мова в сучасному багатомовному та багатовекторному дискурсі»* 25–26 квітня 2024 р. Ужгород, 2024. С. 176-180.
91. Чен Менгжао. Імітація прийомів звуковидобування на народних інструментах у фортепіанних сонатах Цзян Веньє. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX–XXI століть: Збірник матеріалів та тез XVII міжнародної науково-практичної конференції*. 1 грудня 2023 р. Дрогобич = Folk-instrumental Art at the Turn of XX-XXI century. Дрогобич: ПОСВІТ, 2024. С. 35-38.
92. Чен Менгжао. Інваріанти складної тричастинної форми у Сонатах для фортепіано китайських композиторів. *Вісник НАКККиМ*. 2024. № 1. С. 380-388.
93. Чен Менгжао. Ранні концепції сонатної форми у фортепіанних сонатах китайських композиторів. *АРТ-ПЛАТформа*. 2024. Том 10 (№2). С. 87-105. <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.87-105>
94. Чен Менгжао. Формотворча концепція Ма Сіконга [Ма Сіцуна] в першій китайській сонаті для фортепіано. *Загальне та спеціалізоване фортепіано: сьогодення та перспективи розвитку: Матеріали IV міжнародної науково-творчої конференції* 12 березня 2024 року. Львів. Україна. С. 152-155.
95. Чен Менгжао. Формотворчі концепції складної тричастинної форми в сонатах китайських митців періоду розквіту жанру. *«Українське музичне мистецтво крізь призму сучасності. Досвід поколінь»*: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції 18–19 березня 2024 року. Київ, 2024. С. 134-138.
96. Чен Менгжао. Фортепіанні сонати Цзян Веньє як втілення самотнього стилю композитора. *Українська музика*. 2023. № 2(45). С. 85-97.
97. Чень Бяньї. Вступ до загальної історії китайської музики. Ухань: Синаньський університет, 2007. 241 с. 陈秉义 · 陈秉义 · 中国音乐通史概述 · 武汉: 西南师范大学出版社, 2007. 241 页.
98. Чень Жуаньсюань. Імпресіонізм в фортепіанній музиці китайських композиторів: Автореф.... канд. мист-ва. Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. 2014. 20 с.
99. Чень Чжен. Пошуки національного стилю в китайських фортепіанних творах. Анхой: Вид-во «Література і мистецтво», 2003. 496 с. / 程征. 程征. 中

国钢琴音乐创作民族化探索的外在动力, 安徽: 安徽 师范大学学报 (人文社会科学版), 2003. 496 页.

100. Чень Шуюнь. Розвиток китайської фортепіанної музики з 1950 по 1965 роки. *Музична освіта і наука*. 2018. № 1. С. 46-51 陈淑云. 1950年至1965年中国钢琴音乐的发展//音乐教育与科学。2018年, 第1期, 46-51页。

101. Чжан Сяоху. Пентатонні лади і гармонічні прийоми в китайській фортепіанній музиці. Пекін, 1987. 264 с. (张肖虎. 张肖虎. 五声性调式集和声手法, 北 京: 人民音乐出版社, 1987. 264 页

102. Чжан Фань. Виконавський аналіз фортепіанної сонати Цзоу Лу «Поезія молодості». *Журнал Шаньдунського педагогічного університету*. 9 с. 张帆. 邹鲁钢琴奏鸣曲《青春之诗》演奏分析。学术论文, 山东师范大学。第 9 页。

103. Чжао Сяошен. Традиційна техніка композиції. *Шанхайська освіта*. 2003. №6. С. 389-409. 赵晓 生. 赵晓生·传统作曲技法·上海教育出版社, 2003, № 6. 页. 389-409.

104. Чжао Юе. Періодизація фортепіанної культури Китаю у дискурсі наукових підходів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. №2. С. 188-192.

105. Сан Тон. Короткий нарис особливостей музичних творів композитора Дінг Шанде. *Вісник Центральної консерваторії*. Пекін, 2001. №3. С. 21-34. 桑桐. 桑桐. 简论丁善德音乐作品的性格特征, 中央音乐学院学报, 2001. № 3. 页 21-34.

106. Шанхайська опера. [https:// uk.wikipedia.org/wiki/](https://uk.wikipedia.org/wiki/) Дата звернення 27.09.2023

107. Шен Лулу. Становлення та розвиток національного стилю китайських фортепіанних творів. *Мистецька сотня*. 2015. №1. 盛露露. 中国钢琴作品民族风格形成与发展. 论文发表在《艺术 百家》 2015.

108. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ, 1998. 368 с.

109. Шульга Л. Індивідуалізовані форми в сучасній композиторській практиці: Спроба типології. *Памяті Яреми Якубяка (1942–2002): Збірка статей та матеріалів*. Львів, 2007. С. 194-206.

110. Шуміліна О. А. Сонатна форма в інструментальних творах Максима Березовського. *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2020. № 1(46). С. 6-16.

111. Щириця Д. Пам'ять музичної форми як засіб збереження цілісності культури. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 48: Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства: Зб. статей. Київ, 2005. С. 91-97.

112. Юе Чжао. Варіаційна форма у китайській фортепіанній музиці. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2022. №40. С. 110-114.
113. Якубяк Я. Аналіз музичних творів. (Музичні форми). Тернопіль, 1999. [Ч.] І. 207 с.
114. Ян Венью. Особливості національного стилю фортепіанних творів Китаю. *Наукові пошуки в музиці*. 2005, №1. С. 167-197. 杨文语. 杨文语. 中国钢琴作品的民族风格独特性. *音乐探索*. 2005, № 1. С. 167-197.
115. Ян Інью. Нариси з історії китайської музики. Шанхай: Шанхайська музика, 1952. 342 с. 杨荫浏. 杨荫浏. 中国音乐史纲. 上海 : 上海音乐出版社. 1952.
116. Ян Інью. Проект історії стародавньої китайської музики (том І). Видавництво Народна музика. 2004. С. 9-11. 杨荫浏. 中国古代音乐史稿 (上). 人民音乐出版社。2004 年。第 9-11 页。
117. Ян Жухуай. Аналіз музики (на прикладі китайських і європейських музичних творів). Пекін: Культура і мистецтво, 2003. 590 с. 杨儒怀 · 杨儒怀 · 音乐的分析与创作 · 北京 : 人民音乐出版 , 2003. 590 с.
118. Ян То. Історичний генезис та перший період формування китайської фортепіанної сонати. *Культура і сучасність*. Київ, 2019. №2. С. 231-236.
119. Ян То. Китайська фортепіанна соната: історія та теорія жанру: Дисертація на здобуття ...канд. мист-ва. Харків, 2023. 217 с.
120. Ян То. Особливості історичного розвитку китайської фортепіанної сонати. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття*: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квітня 2019. Харків, 2019. С. 207-208.
121. Ян То. Перша велика китайська фортепіанна соната та її історико-художнє значення. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро, 2021. Вип. 20 (1). С. 225-240.
122. Ян То. Специфіка композиторської інтерпретації жанру сонати в сучасній фортепіанній музиці Китаю (на прикладі аналізу сонатини Діна Шанде). *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку*. Матеріали міжнародної наукової конференції (23 – 24 листопада 2017 року). Харків, 2017. С. 336-337.
123. Янь Інью Лю. Історія музики Китаю. Шанхай: Шанхайська музика, 1953. 450 с. 杨荫浏中国音乐史 —上海: 上海音乐出版社, 1953. —第 450 页。
124. Янь Чжихао. Проблеми фортепіанного мистецтва Китаю у працях китайських дослідників. *Українська музика*. 2017. № 4 (26). С. 94-101.
125. Янь Чжихао. Шляхи проникнення фортепіанного мистецтва у китайський культурний простір. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. 2017. № 2. С. 51-57. http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2017_2_.

126. Bumham S. Form. The Cambridge History of Western music theory. Cambridge, 2002. 151. *A Century of Piano Solo works by Chinese Composers (1913 – 2013)*. Volume I (1913 – 1948). February 2015.
127. Dean Shande. Piano Sonata in E major. *Dean Shande. Complete Works: Part II*. Shanghai, 2012. Pp. 10-16.
128. Der-wei Wang D. In search of a genuine chinese sound: Jiang Wenye and modern chinese music. https://brill.com/display/book/edcoll/9789004186910/B9789004186910_010.xml // Дата звернення 18.05.2023.
129. Kuo Chih-Yuan. Sonata pour piano. Taipei, 1979. P. 5-27.
130. Liu Ching-chih. A Critical History of New Music in China. Hong Kong, 2010, xxviii+911 pp.
131. Marx A. B. Die Lehre von der musikalischen Komposition. Praktisch theoretisch. 4 Bde. Leipzig, 1856. Bd. II. 616 s.
132. A. A. Genkin, M. P. Kalashnyk, Yu. I. Loshkov, T. S. Ovcharenko, A. P. Ovchynnikova, T. I. Uvarova. Professional music art: the process of comprehension (Професійне музичне мистецтво: процес осмислення). *Discursive practices of the interpretation of culture and art in the early XXI century*. Lviv-Toruń, 2020. 151 p. P. 42-61.
133. Riemann H. Grundriss der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre). Leipzig, 1897. 199 s.
134. Riemann H. Katechismus der Musikgeschichte. Band 2 und 3. Leipzig. 1901. 208 s.
135. Riemann H. Musik-Lexikon: Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständiger Instrumentenkunde). Leipzig, 1882. 1036 c.+XXXII c.
136. Stöhr R. Formenlehre der Musik. Leipzig. 1933. 319 s.
137. Jang To. Chinese Small Piano Sonata: periods of historical and artistic development. *The European Journal of Arts*. Vienna. 2020. 2. P. 133-138.
138. Wehrmeyer A. Boleslav Javorskijs Theorie des „lad“-Rhythmus. *Wehrmeyer A. Studien zum russischen Musikdenken um 1920*. Frankfurt am Main; N.Y., 1991. 333 p.
139. Zou Lu. Piano Sonata: The Poem of Youth. *100 years of Chinese Piano Music*. Vol. IV. Shanghai, 2015. P. 67-94. 邹鲁钢琴奏鸣曲“青春之诗”出版于童道锦，蒲方编选的《百年芳华-中国钢琴100年》第四卷。上海:上海音乐学院出版社出版，2015。67-94 页。

ДОДАТКИ

I.



Композитор Ма Сіконг —автор першої в Китаї сонати для фортепіано
(1939)

II.

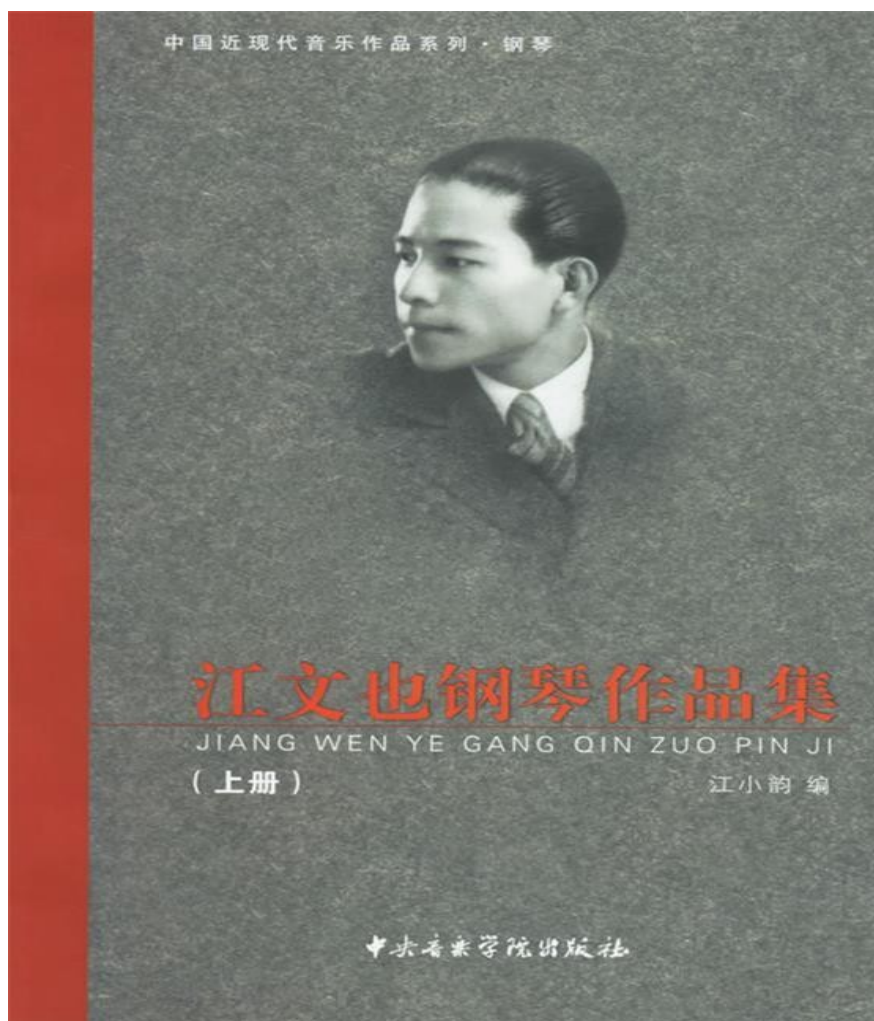


Композитор Цзян Венъє в молодому віці (Токіо, 1937)



Композитор Цзян Венъє у зрілому віці

III.



Збірник фортепіанних творів Цзян Венъє (том I)

IV.

第三钢琴奏鸣曲

—— 江南风光

Op.39 (1) 1945年

Andante pastorale

p *mf* *mf*

mp *mf* *mf*

p *mp*

poco a poco cresc.

168

Цзян Венъє. Соната для фортепіано № 3 ор. 39 «Цзяннань декорації»

V.

第四钢琴奏鸣曲

——狂欢日

I

Op.54 1949年6月26日

Allegro animato

1

Цзянь Венс. Соната № 4 оп. 54 «День карнавалу»

VI.

为北魏古筝《典乐》而作的钢琴奏鸣曲

I

Op.52 1951年

Moderato con semplicità



a tempo, animato



Poco dolce



133

Цзян Венъе. Соната для фортепиано оп. 52 ("Церемоніальна музика")

VII.



Композитор Дін Шанде (1911-1995)



Афіша урочистих заходів, присвячених 110-й річниці від дня народження композитора Дін Шаньде з Концертом із його фортепіанних та вокальних творів. Шанхай. Концертний зал ім. Хе Лютінг, 2021 р.

VIII-IX.

X.



Зоу Лу (1927-1972)



Ювілейне видання «100 років китайської фортепіанної музики». Шанхай:
Шанхайська консерваторія, 2015.

钢琴奏鸣曲——青春之诗
PIANO SONATA: THE POEM OF YOUTH
I 青春之诗
The Poem of Youth

邹 鲁曲
Zou Lu
(1962)

Allegro animoso appassionato (♩ = 120-126)

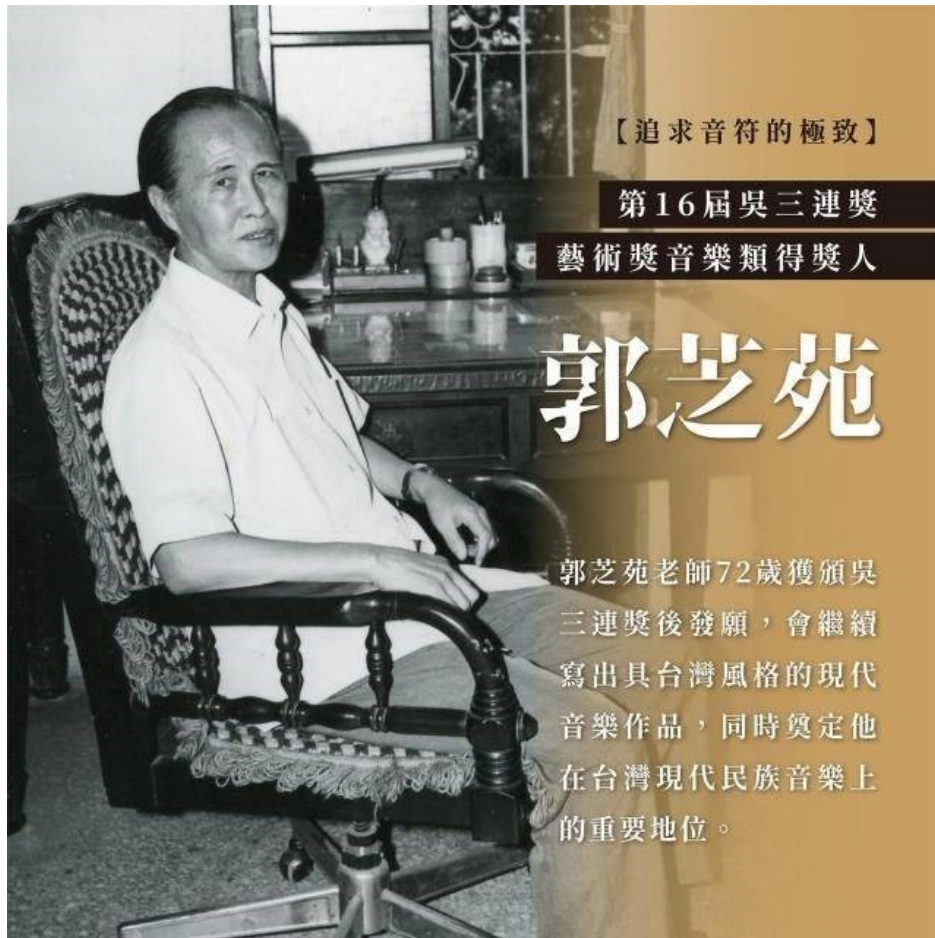
p espansione

molto cresc.

poco rit. f a tempo

mf

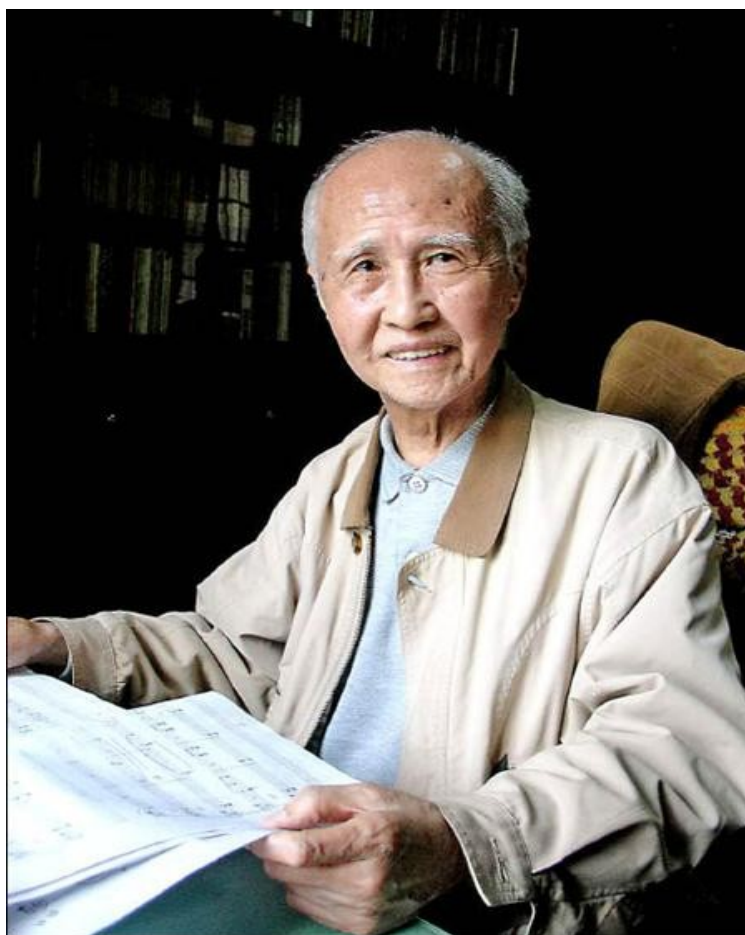
Зоу Лу. Соната для фортепиано “Поэма молодости”



Після вручення 16-ї премії «Wu Sanlian Award» 72-річний Го Чжиюань пообіцяв продовжувати писати сучасні музичні твори в тайванському стилі, водночас утверджуючи своє важливе місце в сучасній національній музиці Тайваню.



Го Чжиюань: «Моя музика не має глибокої теоретичної основи. Я просто хочу, щоб вона була художньою, національною і сучасною».



Го Чжиюань (1921-2013)

XVII.



Композитор Го Цзурон



Го Цзурон. Вибрані фортепіанні твори. Фотокопії рукописів. [Пекін]:
Видавництво Центральної консерваторії.

第三钢琴奏鸣曲

郭记原

Lento

5 *Allegro*

9 *mf* *cresc.*

13 *pp*

17 *cresc.*

Го Цзурон. Соната № 3 для фортепиано

第六钢琴奏鸣曲

I

郭祖荣

Allegro

The musical score is written for piano and consists of five systems. The first system begins with the tempo marking *Allegro* and the movement number *I*. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as treble and bass staves, notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte), *p* (piano), and *rit* (ritardando). The second system starts with a measure number of 4. The third system starts with a measure number of 8. The fourth system starts with a measure number of 12 and includes a *rit* marking. The fifth system starts with a measure number of 16 and includes a *rit* marking.

Го Цзурон. Соната для фортепиано №6