

УДК 78.089:780.616.432]: 7.078.1 (510) "20"
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-24>

Юньшо ЧЖАН,
orcid.org/0000-0003-1817-1396

аспірант
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) 892143223@qq.com

ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗВУКООБРАЗУ ФОРТЕПІАНО У ПРОГРАМНІЙ МІНІАТЮРІ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

У статті розглянуто особливості втілення національного звукообразу фортепіано у програмній мініатюрі китайських композиторів початку ХХІ ст. Наголошено, що зі значних композиторських постатей – творців постмодерної китайської музичної традиції означеного періоду – вирізняються Чень Циган (народ. у 1951 р.) та Чжан Чжао (народ. 1964 р.). Метою статті є розкриття особливостей втілення національного звукообразу фортепіано у програмних мініатюрах китайських композиторів початку ХХІ ст. Чень Цигана та Чжан Чжао. Для здійснення музикознавчого аналізу програмної мініатюри означених композиторів нами було застосовано коло аналітичних методів (інтонаційний, герменевтичний, компаративний, історико-стильовий, онто-сонологічний), які дозволили виявити специфіку втілення національного звукообразу фортепіано на рівні індивідуальної стилістики означених композиторів, а також узагальнити спільні риси їх музичного мислення.

Здійснено музикознавчий аналіз програмних мініатюр Чень Цигана «Миттєвості Пекінської опери» та Чжан Чжао «Ханійська пісня кохання». Доведено, що у п'єсі «Миттєвості Пекінської опери», наслідуючи композиційні принципи О. Мессіана, композитор застосував принцип вільного варіаційного розвитку з гегемонією певних інтервальных сполук (кварта, квінта, накладена кварта, шеститонний тризвук, пентатонічний комплексний акорд), паралельним рухом та відображенням верхніх та нижніх голосів, технікою складної гармонії та складної тональності, які дозволяють рухатися різними фактурними шарами тексту. У творі Чжан Чжао «Ханійська пісня кохання» яскраво відображений етнонаціональний зміст, що спонукає виконавців у тлумаченні звукообразу фортепіано врахувати ознаки китайського філософсько-художнього світогляду. У п'яти епізодах музичної форми, що наскрізно слідує один за одним, ніби відтворюються різні сцени з життя народу. Національний звукообраз фортепіано творів Чень Цигана та Чжан Чжао пов'язаний з відображенням авангардної (за Н. Рябухою) звукоосфери.

Окреслено перспективи подальших наукових досліджень щодо вивчення проблеми втілення національного звукообразу фортепіано, які вимагають розгляду виконавських особливостей його втілення у програмних мініатюрах китайських композиторів початку ХХІ ст.

Ключові слова: національний звукообраз фортепіано, пентатоніка, програмна фортепіанна мініатюра, композиційні принципи, китайські композитори початку ХХІ ст., індивідуальна стилістика, ракоходна інверсія.

Yunshuo ZHANG,
orcid.org/0000-0003-1817-1396

Postgraduate
Kharkiv State Academy of Culture Scientific
(Kharkiv, Ukraine) 892143223@qq.com

FEATURES OF THE EMBODIMENT OF THE NATIONAL PIANO SOUND IMAGE IN THE PROGRAM MINIATURE OF CHINESE COMPOSERS OF THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

The article examines the features of the embodiment of the national piano sound image in the program miniatures of Chinese composers of the early 21st century. It is emphasized that among the significant composer figures – creators of the postmodern Chinese musical tradition of the specified period – stand out Chen Qigang (born in 1951) and Zhang Zhao (born in 1964). The aim of the article is to reveal the features of the embodiment of the national piano sound image in the program miniatures of Chinese composers of the early 21st century. Chen Qigang and Zhang Zhao. To carry out a musicological analysis of the program miniatures of the above-mentioned composers, we applied a range of analytical methods (intonational, hermeneutic, comparative, historical-stylistic, onto-sonological), which allowed us to identify the specifics of the embodiment of the national piano sound image at the level of the individual stylistics of the above-mentioned composers, as well as to generalize the common features of their musical thinking.

A musicological analysis of the program miniatures of Chen Qigang "Moments of the Peking Opera" and Zhang Zhao "Hani Love Song" was carried out. It is proven that in the play "Moments of the Peking Opera", following the compositional

principles of O. Messiaen, the composer applied the principle of free variational development with the hegemony of certain interval compounds (fourth, fifth, superimposed fourth, six-tone triad, pentatonic complex chord), parallel movement and reflection of upper and lower voices, the technique of complex harmony and complex tonality, which allow moving through different textual layers. In Zhang Zhao's work "Hani Love Song", ethno-national content is vividly reflected, which encourages performers to take into account the features of the Chinese philosophical and artistic worldview in interpreting the sound image of the piano. In five episodes of the musical form, which follow one after another, various scenes from the life of the people are as if reproduced. The national sound image of the piano works of Chen Qigang and Zhang Zhao is associated with the reflection of the avant-garde (according to N. Ryabukha) sound sphere.

The prospects for further scientific research on the problem of the embodiment of the national sound image of the piano are outlined, which require consideration of the performance features of its embodiment in the program miniatures of Chinese composers of the early 21st century.

Key words: national sound image of the piano, pentatonic, program piano miniature, compositional principles, Chinese composers of the early 21st century, individual stylistics, crustacean inversion.

Постановка проблеми. На початку ХХІ століття світове музичне мистецтво переживає інтенсивні процеси глобалізації, що свідчать про взаємопроникнення культур, діалог різних національних традицій, пошук нових художніх моделей. Такі дослідження з музичної синології все помітніше наповнюють сучасне мистецтвознавство. У цьому контексті особливої ваги набуває проблема національного звукообразу фортепіано як носія культурної ідентичності. Потреба у збереженні унікальності та самобутності в умовах інтенсивних інтеграційних процесів, зростання інтересу міжнародної спільноти до етнокультурних особливостей та автентичних художніх практик визначають національний вимір мистецтва, який дозволяє зберігати ідентичність, традиційні цінності та духовні традиції кожної культури.

Фортепіанна мініатюра китайських композиторів початку ХХІ ст. є унікальним художнім явищем, в якому відбувається синтез традицій китайської музичної культури та європейських сучасних технік композиції. Це дозволяє досліджувати локальне у глобальному, феномен національної своєрідності у межах світового художнього процесу.

Чень Циган (народ. у 1951 р.) є одним з останніх учнів О. Мессіна, що дозволило йому адаптувати у творчості сучасні композиційні техніки, а також реалізувати себе як одного з найактивніших композиторів світу (Qigang Chen). Чжан Чжао (народ. 1964 р.) – видатний сучасний композитор, педагог, громадський діяч, автор всесвітньо відомої «Китайської фортепіанної мрії», який присвячує свою творчість осмисленню китайської музичної традиції у системі світової музичної культури (Чжан Гуанцзянь, 2020).

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю висвітлення аналітичних спостережень щодо особливостей втілення національного звукообразу фортепіано у програмній мініатюрі китайських композиторів початку ХХІ ст.

Аналіз досліджень. Джерельну базу статті визначили розвідки, в яких досліджено проблеми:

національного в музичному мистецтві (Ляшенко, 1991), звукообразу фортепіано (Мартинова, 2019; Рябуха, 2017), фортепіанної творчості китайських композиторів (Янь Чжихао, 2018; Калашник, 2022; Чжан Гуанцзянь, 2020), типів програмності у фортепіанній музиці (Довгаленко, 2024; Лу Цзе, 2016), заголовків фортепіанних творів (Лю Сяосі, 2022; Фізер, 2019), засобів реалізації програмного змісту твору (Денисенко, 2010).

Мета статті. Мета статті полягає у розкритті особливостей втілення національного звукообразу фортепіано у програмних мініатюрах китайських композиторів початку ХХІ ст. Чень Цигана та Чжан Чжао.

Виклад основного матеріалу. Наукова проблема національного звукообразу фортепіано все більше привертає увагу сучасних дослідників. Феномен національного звукообразу фортепіано вивчається як складне явище, в якому взаємодіють декілька смислових контекстів: національного, звукообразу фортепіано, жанрової специфіки китайської фортепіанної музики, зокрема, програмної мініатюри.

Смисловий контекст національного є визначальним для усвідомлення поняття національного звукообразу фортепіано, оскільки жанрова система китайської фортепіанної музики складалась упродовж ХХ століття в опорі на фольклорні джерела як образно-інтонаційний чинник музичного тексту масиву обробок, аранжувань, транскрипцій та оригінальних композицій. Національний звукообраз є результатом втілення у фортепіанній мові національних образних, інтонаційних, ритмічних, ладових, фактурних моделей, які походять з народної культури та фольклорних мистецьких традицій етносу. Отже, він сприймається як музична проекція культурної ідентичності, яку вміщено у глобальний світовий контекст.

Одна з перших спроб в українському музикознавстві представити теорію національного та інтернаціонального належить І. Ляшенку (Ляшенко, 1991), який представив її у діалек-

тиці проблем етносоціальних процесів в стилеутворенні національних музичних традицій та історичних критеріїв національної своєрідності в європейській професійній музиці. Конкретизацію цих стратегічних підсистем теорії створювали питання національного фактору в історії культури та етнічної специфікації музичного мислення і стилю; фольклорних традицій в національному стилеутворенні музичного професіоналізму; класичних композиторських шкіл як специфічної сфери взаємодії національно-історичних тенденцій, національного та інтернаціонального в формування композиторської школи України та ін. Науковець зазначав, що «дві історичні тенденції в системі музичного розвитку окремих народів можна розглядати як своєрідну спеціалізацію філософських категорій спільного-інтернаціонального і особливого-національного. При цьому перше (інтернаціональне) тяжіє до розмикання системи і універсалізації її зовнішніх зв'язків з іншими системами. Друге (національне) тяжіє до збереження і розвитку її внутрішньої якісної визначеності, в певному розумінні – до замикання системи, до підтримання її у поліетнічній гармонії на ґрунті певних національно-самобутніх традицій» (Ляшенко, 1991: 15).

Осмыслиючи наступний контекст базового поняття нашого дослідження – *звукообраз фортепіано*, варто звернутися до нього як естетико-музикознавчої категорії, в якій відображено взаємодію звучання твору, його художнього змісту та виконавського стилю у фортепіанному мистецтві. Дослідники явища Н. Мартинова (Мартинова, 2019), Н. Рябуха (Рябуха, 2017) виокремлюють як семантикоутворювальні елементи звукову палітру, національні інтонації, виконавську стилістику, що дозволяє розглядати звукообраз як своєрідний зв'язок між національною традицією, композиторським задумом та виконавською реалізацією, які детермінують художньо цілісний естетичний результат.

Н. Рябуха, досліджуючи звуковий образ інструмента у контексті символічного відображення людини та світобудови, наголошує, що «онтологічна природа звуку зумовлена виражальним потенціалом інструмента і особливостями звукосприйняття та образного уявлення виконавця, яка розкривається в майстерності звукодобування» (Рябуха, 2017: 145). Авторка пояснює звукообраз фортепіано відповідним мисленням виконавця, рукотворенням внутрішнього перцептивного образу, енергетичним імпульсом, звукожиттям особистості, передчуттям виконання тощо.

У контексті нашої розвідки є важливим твердження про віддзеркалення семантикою інстру-

ментального образу звучання звукового середовища етносу й індивідуально-особистісного світосприймання (Рябуха, 2017: 146). Отже, зважаючи на відкритість феномену звукообразу фортепіано, можна акцентувати міждисциплінарний характер відповідної наукової проблеми та науковий інтерес до неї, який сьогодні фокусується у контексті інтонаційного, текстуального, системно-структурного, стильового, виконавсько-інтерпретаційного, компаративного, культурологічного, онто-сонологічного, герменевтичного та інших підходів.

Наступний смисловий контекст вивчення особливостей втілення національного звукообразу фортепіано у програмній мініатюрі китайських композиторів початку XXI ст. пов'язаний власне з феноменом *програмності*. Становлення жанру програмної мініатюри як унікального художнього явища національної культури відбувалося під впливом європейських зразків у поєднанні з народною пісенною та інструментальною інтонаційністю. У мініатюрі, як своєрідній лабораторії, відбувався синтез пентатоніки, мелодичних зворотів та ритмічної основи традиційних пісень та інструментів з традиціями європейської гармонії та формотворення.

В історичному аспекті феномен програмності зацікавив Н. Довгаленко (Довгаленко, 2024), яка розглядає історичні стратегії визначення появи терміну. Аналізуючи становлення термінології, авторка звертає увагу на смисли зображальності і звуконаслідувань, звукового живопису, звукової поезії тощо. «У відповідності до запитів естетики і музичної практики різних часів впливає і питання визначення меж музичної мови, – наскільки зовнішні поза музичні чинники (вербальні, зображальні тощо) у вигляді певного «сюжету» мають впливати на суто музичні закономірності. І, внаслідок цього, наскільки суто музичні закономірності залишаються генеральними елементами в системі сучасного музичного мовлення» (Довгаленко, 2024: 165).

Засобом реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці І. Денисенко вважає фактуру (Денисенко, 2010). Авторка вивчає образ імпресіоністичного фортепіано, в якому фактура характеризується індивідуалізацією, деталізацією, а також універсальним узагальненням ресурсів фортепіанного письма і техніки. Розглядаючи феномен програмності, авторка пов'язує його з теоріями музичної драматургії, фабульності, музичного сюжету, жанрів і стилів, музичної мови як знакової системи, музичного змісту і композиції та ін., отже виявляє його міждисциплінарний характер.

«У найширшому змісті програмність у музиці пов'язана зі специфікою музичної мови, різноманітні засоби якої слугують опорою для сприйняття. Вона не зводиться до екстрамузичних чинників та існує у самій музиці, проявляючись зокрема на змістовному рівні як співвідношення статички та динаміки в становленні музичної форми. Для музики як мистецтва звуків у часі характерно, що динамічний нахил у формі (форма-процес) завжди витікає із статичного (форма-кристал) і виступає як його діалектичне заперечення, що є особливо суттєвим для виконавства» (Денисенко, 2010: 5).

Продуктивного значення набувають висновки авторки про функції фактури як відбиття руху реального музичного простору, визначальний вплив на інші рівні програмних співвідношень (тематичний, ладотональний, ритм форми, динаміка та статика виконавських засобів), реалізацію у типах просторово-звукових образних рішень. Для характеристик фактури композиторів-імпресіоністів застосовуються поняття фонізму, звукопису, «павутинного настрою», плинності, ущільнення-розрядження, коригування виконавськими засобами (динаміка, артикуляція, агогіка, педалізація) (Денисенко, 2010: 6).

Окремим смисловим вектором розв'язання проблеми програмності виступає поняття заголовку твору. К. Фізер, досліджуючи природу, функції, типи заголовка в музичному творі, розуміє його як своєрідний розпізнавальний знак, перше звернення композитора до слухача, назву основної теми твору, самостійну одиницю позатекстової реальності і водночас елемент тексту (Фізер, 2019: 36). Заголовок у музиці є виділеним графічно словом або словосполученням: він знаходиться перед текстом і вміщує у собі назву твору (Фізер, 2019: 38).

Як семантичний передтекстовий знак заголовок володіє властивістю опосередковано вказувати на зміст твору, спрямовувати процес розуміння тексту слухачами, забезпечувати передрозуміння музичного звучання (Фізер, 2019: 40). Авторкою досліджено номінативну, інформативну, прогностичну, розділову, експресивну, рекламну та інтертекстуальну функції заголовків музичних творів; виокремлено їх жанрову та програмну типологічні групи; представлено феномен заголовкового комплексу.

Викликає інтерес розробка типів програмності, «класифікацію яких дослідники пов'язують з характером програми та ступенем конкретизації програмного задуму» (Фізер, 2019: 72). Серед них домінують головні фабульна (програмність сюжету) та позафабульна (узагальнена) з подаль-

шими класифікаціями типів усередині або на межі їх. Науковцями осмислено програмності емоційно-психологічного, картинно-образного, жанрово-характеристичного, загально-сюжетного, послідовно-сюжетного підтипів (там само). Кожний із них конкретизований у певному комплексі засобів виразності у мистецтвознавчих категоріях звуконаслідування, звукозображення, жанрової характерності, лейтмотивності, що взаємодіють з характером інтонування, формоутворення, ладо-гармонічними та ін. особливостями (Фізер, 2019: 73).

Висновки дослідниці щодо розуміння феномену програмності перегукуються з дослідженням Лю Сяосі (Лю Сяосі, 2022), натомість дослідник наголошує на психологічному та репрезентативному її типах. Він зазначає, що «більшість камерних творів для дуету фортепіано та традиційного китайського інструменту належить до психологічного типу програмності. Загальний настрій таких творів виражено в назві без конкретної історії або спроби наслідувати природні звуки (Лю Сяосі, 2022: 107).

Дискурс про типологію програмності в музиці продовжує Лу Цзе, який вважає, що «з одного боку, програмні пояснення, стисліші чи розгорнутіші, виявляються суттєвим чинником, який допомагає композиторів та виконавців обґрунтувати і вияснити шляхи пристосування європейської системи виразності до китайської художньої традиції. З іншого ж, вона дозволяє пояснити авторський задум, вказати на джерело інспірації, спрямувати асоціативну діяльність реципієнта у бажане для композитора русло, особливо ж конкретизувати образний задум для некитайського слухача» (Лу Цзе, 2016: 45). Відтак, завданням науковця, у контексті переважно програмного характеру китайської фортепіанної музики, стала систематизація та узагальнення найважливіших тематичних груп програмності в китайській фортепіанній музиці.

Досліджуючи тематичний концепт образів природи, автор наголошує на розкритті за допомогою музичної інтонації стану злиття людини з оточуючим світом. У втіленні образів природи китайські композитори застосовують прийоми гармонічного остинато, довготривалий вузький діапазон, ущільнену фактуру, багату на градації та різкі зміни динаміку, опору на пентатоніку як основу національного інтонування (Лу Цзе, 2016: 48). Другий тематичний концепт – ритуально-традиційної тематики – вирішується як ілюстрації обрядових дійств, тому застосовуються пісенні та танцювальні мотиви, широкий просторовий діапазон, картинно-сюжетні звукозображальні

ефекти, імітування народних інструментів тощо (Лу Цзе, 2016: 50). Казково-міфологічний концепт виявляється в імітаціях міфологічних образів, зокрема, флейти; передаються тембральні ефекти звучання духового інструменту. Звучання характеризується яскравою мелодичною лінією, чіткістю артикуляції, розвиненою модуляційною технікою, варіантно-варіаційними змінами тематичного матеріалу, реєстровими переміщеннями, орнаментальними прикрасами опорних тонів тощо (Лу Цзе, 2016: 52). «Для розуміння образного задуму китайських фортепіанних творів необхідно збагнути ті філософсько-естетичні, фольклорні, звичаєві, міфологічні передумови, які становлять стрижень їх програмного змісту, асоціацій та символів, що в ньому закладені» (Лу Цзе, 2016: 53).

Осмислення програмної китайської фортепіанної мініатюри як художнього явища сучасності актуалізує відображення світоглядної ідеї споглядання, висвітленої у дослідженні М. Калашник (Калашник, 2023). Споглядальні образи, притаманні загалом китайській традиційній культурі, «мають великий діапазон утілення від образів природи до філософських і релігійних. Часто усі вони тісно переплітаються, і прості на перший погляд образи мають складний морально-етичний або релігійний підтекст» (Калашник, 2023: 313). Аналізуючи в аспекті заявленої проблеми мініатюру Генга Шікі «У присутності Будди» (2014), авторка виокремлює концептуальний та метафізичний шари програмного задуму та відповідні їм засоби виразності: різні фактурні шари на трьох нотоносцях, тональне розшарування, поліметрія у різних голосах, відсутність регулярної метрики. Вона обґрунтовує принцип макроостинатності, який дозволяє довершено втілити художню ідею. Автор упродовж твору застосовує постійне віддалення від інваріанту, а дотримуючись композиційного принципу макроостинатності, поєднує його із варіантністю. «Остинатність сприяє формуванню особливого відчуття часу – виходу з “профанного” і зануренню у час “сакральний”, “метафізичний”. Застосування такого прийому зумовлене програмною назвою твору і є одним із засобів втілення образу споглядання» (Калашник, 2023: 316).

Спостереження, викладені науковцями, можуть бути адаптовані до аналізу твору «Миттєвості Пекінської опери» (*Instantes d'un Opéra de Pékin* для фортепіано соло) Чень Цигана, створені у 2000 році та редаговані композитором у 2004 році.

Тематичний матеріал твору складають дві інтерлюдії Пекінської опери (оригінальної версії мелодій «сінсянь» та «ерхуан»). Наслідуючи

композиційні принципи О. Мессіана, композитор застосував принцип вільного варіаційного розвитку з гегемонією певних інтервальних сполук (кварта, квінта, накладена кварта, шеститонний тризвук, пентатонічний комплексний акорд), паралельним рухом та відображенням верхніх та нижніх голосів, технікою складної гармонії та складної тональності, які дозволяють рухати різними фактурними шарами тексту.

У вступі (тт. 1–19, *Lento, discrete, Ad lib.*) засобами техніки пуантилізму «народжується» музичний простір: короткі звукові точки, що продовжуються лігами, збирають звуковий комплекс з диференціацією малої септими та великої сексти. Фермати, паузи, покинуті ліги створюють атмосферу тиші, що звучить.

Первинний виклад обох тем (тт. 4–8) презентує розшарування звукового простору на три шари. Перша тема (розташована на третьому додатковому нотоносці) уявляє собою переважно низхідний рух тривалого ланцюгу квартакордів (неповний тризвук з накладанням кварта) у третій октаві, підголосково ускладнений у першому такті введенням ладу обмеженої транспозиції (від *e*), що мелодичними звуками охоплюють пентатоніку. Дзеркальний висхідний рух контртеми (другий нотоносець, квартакорди, побудовані на чистих і зменшеній квартах) мелодично вимальовують ракоходну інверсію інтонаційно-гармонічного зерна першої теми. На третьому нотоносці звучать октавні остинато вільної тривалості, які відповідають аметричній організації основного тексту. Застосування мікродинаміки, агогічного нюансування, подальший просторовий розвиток та модифікація акордових комплексів (будова співзвуч на звуках пентатоніки) створюють враження ущільненого музичного простору, що асоціюється з метафізичним, умоглядним світосприйманням. Мотив «сінсянь» залишається повторюваним (лейтмотивом) упродовж усього твору.

Надалі композитор урізноманітнює прийоми трансформації тематичного матеріалу за рахунок пермутацій, що виявляється в його інтонаційно-інтервальних, гармонічних, тональних, просторових модифікаціях і щоразу призводить до фактурного оновлення тканини, спонукає до виконавських миттєвих перебудов щодо контролю тембру, дотику, швидкості, полярної емоційної амплітуди, що створює широкі можливості у втіленні повільних, м'яких, деталізованих драматургічних ефектів.

Композиція вступу монтується з різних фактурно-тематичних блоків, кожен з яких деталізується композитором темповими, динаміч-

ними, агогічними, артикуляційними ремарками. Зокрема, проведення та висотний розвиток тем чистими квінтами зі збереженням їх теситурного розміщення та зниженням висотності (тт. 9–10, *Flou, espress.*); дзеркальне відображення усієї фортепіанної фактури на трьох нотоносцях (остинато на верхньому, контртематема – середньому, тема – на нижньому) зі дотриманням ідеї ракоходної інверсії між темами та оновленням інтервального ряду в інвертованій контртемі (м. 3, ч. 4, ч. 5, зм. 6, б. 6, м. 7, тт. 11, *poco movendo*); вивільнення мелодичної лінії на звуках пентатоніки на фоні остинато квінт на другому та третьому нотоносцях з інтенсивними теситурними та артикуляційними трансформаціями мелодичної лінії (тт. 12–16, *più lento*).

Темпова драматургія стає визначальною для осмислення структурних ознак розлогої вільної варіаційної форми твору (вступ – *Lento, Ad lib.*, основна частина у 8 варіаціях – *Allegro vivo, Vivissimo*, coda – *Ad lib., Lento*). Під час тематичних повторів основного мотиву «сінсянь» безперервно збільшується кількість нот, що забезпечує повільність, м'якість мелодичного розвитку. Засобом колорування, емоційного збагачення мелодії теми стає метроритмічне прискорення, перехід від восьмих нот до шістнадцятих.

Як засоби м'яких переходів до інших станів застосовуються зміни темпу, виклад на двох нотоносцях, введення тривалого стаккато з оновленням звучання інструменту як віртуозного (тт. 19–45, *Allegro vivo*), до якого, вже в новому емоційному контексті, інкрустовано звукові «краплі», фігурації на ч.4, що тепер стають супроводом варіантів пентатонічних мотивів теми та контртеми, викладених у нижньому голосі. Ущільнення звукового простору, зміни технічних прийомів фортепіанної віртуозної фактури призводять до появи метричних позначень та поліметрії, повернення багатозвучних інтервально-структурованих акордів та співзвуч, які супроводжують хроматизовані мелодичні лінії (тт. 103–130, *Nervoso ma preciso*), що свідчить про накопичення енергії урізноманітнення тематичного матеріалу у межах варіаційного розвитку.

Контрастною є поява фактурної модифікації контртеми (тональний, метроритмічний варіант зі збереженням інтонаційного профілю – пентатоніки) на *f*, що узагальнює напружений розвиток матеріалу розширеного звукового простору і є підготовкою наступного великого узагальнювального розділу. Він представлений майже щотактовими змінами метру ($\frac{5}{4}, \frac{6}{4}, \frac{3}{4}, \frac{5}{4}, \frac{7}{8}, \frac{9}{8}, \frac{4}{4}$ і т.д.), різким артикуляційним анцентуванням, мотивним розвитком

тем у збільшенні, скандуванням новоутворюваних інтервально-акордових сполучень, різкими контрастами у динаміці та урізноманітненням динамічних відтінків, подальшим ускладненням форм віртуозного руху фактури, вільним атональним мисленням, темповим пришвидшенням (тт. 158–168, *Vivissimo*).

Унікальність задуму і композиції твору увиразнюється у техніці варіювання в основному розділі. Тема у кожній з 8 варіацій набуває множинних змін, транспонується, трансформується, піддається поліфонічним зсувам, що дозволяє відчувати нюанси характерів різних героїв опери. Характерність, зримість присутні в усіх модифікаціях тематичного матеріалу, чому сприяють деталізовані динамічні акценти, артикуляція, агогічні вказівки. Композитор досяг довершеності у застосуванні техніки подвійних інвертованих тем, які з'являються у різних фрагментах твору і характеризуються трактуванням мелодичної лінії як серії акцентованих нот. Ритмічна основа твору має виражені національні коріння, зокрема, у синкопах, контрритмі, вільних сполуках сильних та слабких тактів для міграції теми, гнучкості акцентів і пауз, пульсації, паралельному й перехресному рухах акордики тощо.

«Миттевості Пекінської опери» Чень Цигана є знаковим твором в історії китайської академічної музики початку XXI століття, в якому надзвичайно естетично яскраво переломились елементи пекінської опери у фортепіанній композиції. Твір створювався автором для Міжнародного конкурсу піаністів імені Мессіана і донині у національній музичній культурі виступає еталоном вищої виконавської техніки та поєднання традицій китайського музичного мислення з європейськими техніками композиції, зокрема О. Мессіана.

П'єсу Чжан Чжао «Ханійська пісня кохання» була створена у 1990-х рр. і видано у 2007 році. Вона уявляє собою осмислення композитором ханійської народної музики в Юньнані, тому інтонаційний матеріал твору заснований на мелодіях народних пісень та танців народу хані, що забезпечує в реалізації програми дотримання картинно-сюжетних звукообразових ефектів ритуально-традиційної тематики (за Лу Цзе). У п'яти епізодах музичної форми, що наскрізно слідує один за одним, ніби відтворюються різні сцени з життя народу. Переважання повільних темпів покладено до основи темпової та тональної драматургії (*Andante – as-moll, A tempo – Des-dur, Lento – H-dur, Lento – as-moll, Lento – as/a-moll*), що, на наш погляд, є застосуванням прийому драматургічного «наближення» до сюжетних подій,

надає можливість слухачам зануритись у деталі тексту, відчуті філігранність втілення національного звукообразу фортепіано.

У творі яскраво відображений етнонаціональний зміст, що спонукає виконавців у тлумаченні звукообразу фортепіано врахувати ознаки китайського філософсько-художнього світогляду. У першому епізоді (тт. 1–13) композитор опирається на принцип поступового тембро-фактурного збагачення основної пісенної теми лірико-просвітленого змісту, інтонованої з внутрішньою експресією. Інтоніційний профіль теми вибудовується нанизанням однотактових мотивів на пентатоніці, в яких гнучко поєднуються стрибки з їх подальшим наповненням. Вільною та спрямованою до кульмінації (т. 9) є загальна мелодична хвиля (від *p* до *mf*), яка підтримується невинною метроритмічною та фактурною активізацією акомпанементу. Він рухається від скутих неповних тризвуків, підголосків на витриманих басових опорах до фігуративних форм гармонічного супроводу з ускладненою тональною логікою, дисонантністю співзвуч. У народних традиціях вирішено кульмінацію епізоду, представлену переборами в дусі малого саньсяня, поєднаними з використанням фермати, що переходить до секстолі, мелодичними та метро-ритмічними експресивними акцентуваннями кульмінаційних мелодичних звуків. З цього моменту кожний голос фактури стає мелодично виразним, інтонаційно загостреним, з емансипацією дисонансів та вільним трактуванням ладових тяжінь. Важлива композиційна роль надається другому елементу теми (тт. 10–13), розташованому в каденції, який мелодично витікає з першого та є його мелодико-гармонічним узагальненням, що сприймається як народна пісня-дует.

Разом з тональним «освітленням» у другому епізоді (тт. 14–39) відбувається подальше розкриття ліричного потенціалу теми у похідному мелодичному утворенні (лірико-меланхолійна тема широкого діапазону, що другому елементу виявляє ознаки інтонаційної та метроритмічної спорідненості з першою). Поряд з дотриманням мелодичного рисунку, заснованого на пентатоніці, обирається фактура, притаманна ноктюрнам композиторів-романтиків – з виразною мелодизацією кожного голосу, елементами поліритмічної взаємодії голосів, тріольного руху, різкого синхронного злету партій обох рук, *tenuto*, динамічна деталізація звучання, зростання емоційної напруженості висловлення у зонах поліметричного поєднання партій правої та лівої рук, зростання виконавської ускладненості фактури, які акцен-

тують у звукообразі фортепіано романтичні риси. Як апофеоз кохання звучить друга частина епізоду (тт. 31–39), заснована на фактурному, динамічному, ладогармонічному укрупненні основної теми. Для її «наближення» композитор застосовує не тільки засоби динаміки, артикуляції, агогіки, але й поліметрію, часті формульні фактурні зміни, різкі відхилення та модуляції до гармонічних структур віддалених тональностей, емансипацію дисонантних акордових звучань, *rubato*, орнаменталізацію опорних та слабких долей, рецитативної техніки, різких динамічних контрастів тощо. Наприкінці епізоду (т. 39, *p – sf*) у тлумаченні звукообразу фортепіано виявляється ударність інструменту, яка асоціюється з кульмінаційними моментами народних танців.

Наступні три епізоди (*Lento*) на основі застосованих контрастних тональних сфер та тематичного матеріалу зображають різні сторінки народного життя. Епізод *H-dur*, невеликий за обсягом (тт. 40–42) висвітлює святковий настрій засобами виразних акордових поспівок на фоні гармонічних фігуративних пасажів, які засобами різкого тонального зсуву, подальшого подрібнення особливим видом поділу тривалості (на 12), урізноманітненням типів пасажної взаємодії партій правої та лівої рук, розширенням звукового простору через перенесення звучання октавою вище на динамічному затуханні викликають враження надзвичайної прозорості і тендітності звучання. Воно підхоплюється у наступному епізоді *as-moll*, в якому засобами поєднання прозорої мелодії у верхньому регістрі з фігуративною орнаментальністю поліритмічної взаємодії середнього та нижнього голосів, віддаленими форшлагами на стаккато, артикуляційною гнучкістю імітується гра флейтового бау. На хвилі технічного та динамічного зростання, урізноманітнення пасажів, поліметрії, динамічних контрастів, дисонантності гармонічних співзвуч (т. 51) звучить третій епізод *as/a-moll*, що є висотною версією другого тематичного елементу першого розділу (ефект репризи), який є підсумком складної композиції. На виразному затуханні звуку «знімається» тональна опора *as* звуком *a*, що, водночас із підвищенням 4 ступеня, робить останній багатозвучний акорд ефемерним.

Висновки. Таким чином, проведений аналіз особливостей втілення національного звукообразу фортепіано у програмній мініатюрі китайських композиторів початку ХХІ ст. Чень Цигана та Чжан Чжао дозволив узагальнити риси, які в цілому корелюють з визначенням авангардного звукового образу світу (за Н. Рябухою). У твор-

часті означених композиторів спостерігається гармонійне поєднання ознак національного інтонування з європейськими принципами музичного мислення. Широко застосовано ладово-інтонаційне опрацювання народної пісенно-танцювальної та оперної мелодики як основи тематичного матеріалу творів, орнаментальність мелодичних формул, пентатоніку, лади обмеженої транспозиції, атональність. Домінує варіаційне композиційне мислення, що характеризується вільним тематичним розвитком, поступовістю висвітлення емоційних нюансів образу. Важливу роль у становленні образу відіграють ритмові особливості викладу тематичного матеріалу: аметричність, поліметрія, мікроритміка, метроритмічна свобода, синкопи, контрритм. Композитори

експериментують з фортепіанною фактурою як визначальним засобом виразності, застосовують розширення звукового простору через додавання третього нотоносця, сучасні поліфонічні прийоми, імітують звучання народних інструментів та оперні образи. Авангардний тип національного звукообразу фортепіано, відображений у творах митців, є збагаченим рефлексією щодо стилістичних особливостей європейських композиторів, натомість яскраво орієнтованим на втілення китайського світогляду.

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні виконавських особливостей втілення національного звукообразу фортепіано у програмних мініатюрах китайських композиторів початку ХХІ ст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Денисенко І.Є. Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюссі): автореф. дис. ...канд. мистецтв.: 17.00.03. Харків, 2010. 16 с.
2. Довгаленко Н. Програмність як феномен історичного дискурсу. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2024. Вип. 48. С. 160–168.
3. Калашник Марія. Засоби втілення образів споглядання у фортепіанних творах сучасних китайських композиторів. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2022. №6 (120). С. 309–321.
4. Лу Цзе. Типи програмності у китайській фортепіанній музиці ХХ століття. *Українська музика*. 2016. Вип. 2 (20). С. 45–53.
5. Лю Сяосі. Особливості програмних заголовків китайських дуетів для фортепіано та традиційних інструментів. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. Вип. 40. С. 104–110.
6. Ляшенко І.Ф. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ: Наукова думка, 1991. 268 с.
7. Мартинова Н. Деякі аспекти оновлення звукообразу фортепіано в епоху музичного радикалізму початку ХХ сторіччя. *Музикознавчий універсум: наукова збірка Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2019. Вип. 45. С. 182–198.
8. Рябуха Н.О. Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід: дис. ... д-ра мистецтв.: 26.00.01. Харків, 2017. 456 с.
9. Фізер К.С. Заголовок музичного твору та його функціонування в новітній музиці (на прикладі творчості українських композиторів): дис. ...канд. мистецтв.: 17.00.03. Київ, 2019. 209 с.
10. Чжан Гуанцзянь. Проблеми інтерпретації фортепіанних творів Чжан Чжао (на прикладі фантазії «Піхуан»). *Аспекти історичного музикознавства*. 2020. Вип. ХХІ. С. 230–247.
11. Янь Чжихао. Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів ХХ – початку ХХІ століть: дис. ...канд. мистецтв.: 025 – Музичне мистецтво. Львів, 2018. 212 с.
12. Qigang Chen. Biography. URL: <http://www.chenqigang.com/biography.php>

REFERENCES

1. Denysenko I.Ie. (2010). Faktura yak zasib realizatsii prohramnoho zmistu u fortepiannii muzytsi (na prykladi tsyktiv K. Debiussi). [Texture as a means of realizing program content in piano music (on the example of cycles by C. Debussy)]. Avtoref. dys....kand. mystetstv. – Author's abstract. dissertation....candidate of arts. Kharkiv, 16 s. [in Ukrainian].
2. Dovhalenko N. (2024). Prohramnist yak fenomen istorychnoho dyskursu. [Programmability as a Phenomenon of Historical Discourse]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. – Ukrainian Culture: Past, Present, Development Paths, 48, 160-168. [in Ukrainian].
3. Kalashnyk Mariia. (2022). Zasoby vtilennia obraziv spohliadannia u fortepiannykh tvorakh suchasnykh kytaiskykh kompozytoriv. [Means of embodying images of contemplation in piano works of modern Chinese composers]. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii*. – Pedagogical Sciences: Theory, History, Innovative Technologies, 6 (120), 309-321. [in Ukrainian].
4. Lu Tsze. (2016). Typy prohramnosti u kytaiskii fortepiannii muzytsi XX stolittia. [Types of programmaticity in Chinese piano music of the 20th century]. *Ukrainska muzyka*. – Ukrainian music, 2 (20), 45-53. [in Ukrainian].
5. Liu Siaosi. (2022). Osoblyvosti prohramnykh zaholovkiv kytaiskykh duetiv dlia fortepiano ta tradytsiinykh instrumentiv. [Features of program titles of Chinese duets for piano and traditional instruments]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. – Ukrainian culture: past, present, development paths, 40, 104-110. [in Ukrainian].
6. Liashenko I.F. (1991). Natsionalne ta internatsionalne v muzytsi. [National and International in Music]. Kyiv: Naukova dumka, 268 p. [in Ukrainian].

7. Martynova N. (2019). Deiaki aspekty onovlennia zvukoobrazu fortepiano v epokhu muzychnoho radykalizmu pochatku XX storichchia. [Some aspects of the renewal of the piano sound image in the era of musical radicalism of the early 20th century]. Muzykoznavchiy universum: naukova zbirka Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka. – Musicological Universe: scientific collection of the Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko, 45, 182-198. [in Ukrainian].
8. Riabukha N.O. (2017). Transformatsiia zvukovoho obrazu svitu u fortepiannii kulturi: onto-sonolohichniy pidkhid. [Transformation of the sound image of the world in piano culture: onto-sonological approach]. Dys. ...d-ra mystetstv. – Dissertation ...doctor of arts. Kharkiv, 456 s. [in Ukrainian].
9. Fizer K.S. (2019). Zaholovok muzychnoho tvoriv ta yoho funktsionuvannia v novitnii muzytsi (na prykladi tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv). [The title of a musical work and its functioning in modern music (on the example of the work of Ukrainian composers)]. Dys. ...kand. mystetstv. – Dissertation ...candidate of arts. Kyiv, 209 p. [in Ukrainian].
10. Chzhan Huantszian. (2020). Problemy interpretatsii fortepiannykh tvoriv Chzhan Chzhao (na prykladi fantazii «Pikhuan»). [Problems of interpreting the piano works of Zhang Zhao (using the example of the fantasy "Pihuan")]. Aspekty istorychnoho muzykoznavstva. – Aspects of historical musicology, XXI, 230-247. [in Ukrainian].
11. Ian Chzhykhao. (2018). Typolohichni osoblyvosti obrobok, aranzhuvan i transkryptsii u fortepiannii tvorchosti kytaiskykh kompozytoriv XX – pochatku XXI stolit [Typological features of arrangements, arrangements and transcriptions in the piano works of Chinese composers of the 20th – early 21st centuries]. Dys. ...kand. mystetstv. – Dissertation ...candidate of arts. Lviv. 212 s. [in Ukrainian].
12. Qigang Chen. Biography. URL: <http://www.chenqigang.com/biography.php>

Дата першого надходження рукопису до видання: 25.08.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 26.09.2025

Дата публікації: 23.10.2025