

УДК 781.5: 780. 616. 432] (510) “190/195”
DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-26>

Юньшо ЧЖАН

аспірант кафедри теорії та історії музики, факультет музичного мистецтва, Харківська державна академія культури, вул. Бурсацький уз., 4, м. Харків, Україна, 61000

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1817-1396>

Бібліографічний опис статті: Чжан, Ю. (2025). Національний вектор звукообразу фортепіано у програмній мініатюрі китайських композиторів другої половини XX століття. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 212–222, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-26>

НАЦІОНАЛЬНИЙ ВЕКТОР ЗВУКООБРАЗУ ФОРТЕПІАНО У ПРОГРАМНІЙ МІНІАТЮРІ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Мета роботи полягає у розкритті національного вектору звукообразу фортепіано у програмній мініатюрі китайських композиторів другої половини XX століття Чен Пейсюна, Ван Цзяньчжона, Сун Іцяна.

У статті розглянуто особливості вияву національного вектору звукообразу фортепіано у програмній мініатюрі китайських композиторів другої половини XX століття. Визначено роль національного у смисловому наповненні китайського фортепіанного мистецтва, забарвлення національним колоритом художнього мислення композиторів, якісно різні стани виявлення національного вектору звукообразу фортепіано у програмній фортепіанній мініатюрі, яка виступає унікальною формою художнього висловлювання, в якій відображено специфіку національного мислення. Проаналізовано програмні мініатюри китайських композиторів другої Чен Пейсюна, Ван Цзяньчжона, Сун Іцяна у контексті національного вектору звукообразу фортепіано.

Методологія дослідження. Для здійснення музикознавчого аналізу програмної фортепіанної мініатюри китайських композиторів другої половини XX століття нами було застосовано коло аналітичних методів (інтонаційний, герменевтичний, компаративний, історико-стильовий, онто-сонологічний), які дозволили виявити специфіку національного вектору звукообразу фортепіано на рівні індивідуального мислення означених композиторів, а також узагальнити спільні риси відтворення ним національного колориту у творах.

Наукова новизна полягає у спробі комплексного підходу щодо висвітлення національної специфіки звукообразу фортепіано у програмній мініатюрі китайських композиторів другої половини XX століття. У статті зазначено, що національний звукообраз фортепіано у програмній мініатюрі китайських композиторів формується на тлі синтезу традиційної культури і сучасних композиційних засобів європейської музики. Доведено, що спільними для різних композиторів другої половини XX століття у втіленні національної специфіки звукообразу фортепіано стали такі елементи музичного тексту: інтонаційно-мелодичні та ладові структури, ритмомовні особливості викладу матеріалу, варіаційний принцип його розвитку, фактурно-темброві прийоми, звукообразна драматургія. Авангардний звукообраз фортепіано у цих творах відображає не лише естетику тембросонорного звучання інструменту, збагачену композиційними техніками письма цього історичного періоду, а й **психоестетичні** риси китайського світогляду.

Ключові слова: національний вектор звукообразу фортепіано, програмна фортепіанна мініатюра, китайські композитори, авангардний звукообраз фортепіано, традиційна культура, сучасні композиційні засоби європейської музики.

Zhang YUNSHUO

PhD student at the Department of Theory and History of Music, Faculty of Musical Art, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatskyi Uz., Kharkiv, Ukraine, 61000

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1817-1396>

To cite this article: Zhang, Yunshuo (2025). Natsionalnyi vektor zvukoobrazu fortepiano u prohramnii miniatiuri kytais'kykh kompozytoriv druhoi polovyny XX stolittia. [The national vector of the piano sound image in the program miniature of Chinese composers of the second half of the 20th century]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 212–222, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-26>

NATIONAL VECTOR OF THE SOUND IMAGE OF THE PIANO IN THE PROGRAM MINIATURE OF CHINESE COMPOSERS OF THE OTHER HALF OF THE XXTH CENTURY

The purpose of the work is to reveal the national vector of the piano sound image in the program miniature of Chinese composers of the second half of the 20th century, Chen Peixiong, Wang Jianzhong, and Sun Yiqiang.

The article examines the features of the manifestation of the national vector of the piano sound image in the program miniature of Chinese composers of the second half of the 20th century. The role of the national in the semantic filling of Chinese piano art, the coloring of the artistic thinking of composers with the national color, qualitatively different states of the manifestation of the national vector of the piano sound image in the program piano miniature, which acts as a unique form of artistic expression, which reflects the specifics of national thinking, are determined. The program miniatures of Chinese composers of the second half of the 20th century Chen Peixiong, Wang Jianzhong, Sun Yiqiang are analyzed in the context of the national vector of the piano sound image.

Research methodology. To carry out a musicological analysis of the program piano miniatures of Chinese composers of the second half of the 20th century, we applied a range of analytical methods (intonational, hermeneutic, comparative, historical-stylistic, onto-sonological), which allowed us to identify the specifics of the national vector of the piano sound image at the level of the individual thinking of the indicated composers, as well as to generalize the common features of their reproduction of the national flavor in the works.

The scientific novelty lies in the attempt of a comprehensive approach to highlighting the national specificity of the piano sound image in the program miniature of Chinese composers of the second half of the 20th century. The article indicates that the national piano sound image in the program miniature of Chinese composers is formed against the background of the synthesis of traditional culture and modern compositional means of European music. It is proved that the following elements of the musical text were common to various composers of the second half of the 20th century in the embodiment of the national specificity of the piano sound image: intonation-melodic and mode structures, rhythmic-linguistic features of the presentation of the material, the variational principle of its development, texture-timbre techniques, sound-like dramaturgy. The avant-garde piano sound image in these works reflects not only the aesthetics of the timbre-sonor sound of the instrument, enriched by the compositional techniques of writing of this historical period, but also the psycho-aesthetic features of the Chinese worldview.

Key words: national vector of piano sound image, program piano miniature, Chinese composers, avant-garde piano sound image, traditional culture, modern compositional means of European music.

Актуальність проблеми. У проблемному полі сучасного мистецтвознавства помітну роль відіграють дослідження з музичної синології. Науковці зацікавлені фортепіанною творчістю китайських композиторів, оскільки упродовж XX століття фортепіано поширюється у цьому регіоні планети як універсальний інструмент з невичерпними можливостями для втілення національної інтонаційності в академічній музиці. Палітра його тембрових, динамічних, фактурних ресурсів, здатність імітувати особливості китайських народних інструментів увиразнили місію інструменту транслювати локальні інтонаційні моделі у площину професійної композиторської творчості. Історія поширення фортепіано ілюструє органічність адаптації інструменту до різних культурних контекстів, його вплив на інтеграцію традиційного музичного мовлення з новітніми стилістичними пошуками мистецтва модернізму та постмодернізму у контексті відображення звукообразу. Отже, у такий спосіб зберігається національна ідентифікація звукового матеріалу, що визначає своєрідність цієї звукової мови.

Зі значних композиторських постатей другої половини XX століття вирізняються Ван Убей, Вей Юань, Ін Чензун, Лі Ін Хай, Лю Шикун, Хе Лутін, Чжу Пейбін, Чжу Сяюй, Чжоу Гуань Жень, Чу Ванхуа, Ян Цзя Сан та ін.

Чень Пейсюнь (1922 – 2006) є адептом композиторської школи, що поєднав відтворення фортепіано звучання китайських народних інструментів з традиціями техніки П. Гіндеміта, вільними від обмежень тонально-функційними гармоніями дванадцятишабелевої тональності (Янь Чжихао, 2018, с. 148). Ван Цзяньчжон (народ. у 1933 р.) є відомим аранжувальником китайських народних мелодій, майстром віртуозного стилю, ускладненого сучасного музичного мислення в осмисленні образів природи (Янь Чжихао, 2018, с. 149). Сунь Іцян (народ. у 1942 р.) у творчості опирається на народні ладові структури, рухливу ритміку уйгурського фольклору та гармонічні, формотворчі засади європейської традиції (Lǐ Yūge, 2020).

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю висвітлення аналітичних спостережень щодо національного вектору звукообразу

фортепіано у програмній мініатюрі китайських композиторів другої половини XX століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Джерельну базу статті визначили розвідки, присвячені проблемі національного в музичному мистецтві (Ляшенко, 1991; Сюнь І, 2024), історико-стильової парадигми розвитку жанру (Шип, 1998; Цао Шиюй, 2025; Хуан Чжулін, 2009), звукообразу фортепіано (Рябуха, 2017), історичним аспектам фортепіанної творчості китайських композиторів (Янь Чжихао, 2018), особливостям формування у китайській фортепіанній музиці (Чжао Юе, 2022), інтерпретації природи у звукообразному змісті фортепіанних мініатюр (Чжан Юньшо, 2020), теорії фортепіанного виконавства (Чернявська, Тимофєєва, 2022).

Мета статті полягає у розкритті національного вектору звукообразу фортепіано у програмній мініатюрі китайських композиторів другої половини XX століття Чен Пейсюна, Ван Цзяньчжона, Сун Іцяна.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Розглядаючи етноцентричний аспект у розвитку китайської фортепіанної музики, Сюнь І наголошує, що «в творчості китайських композиторів, особливо яскраво відображена її вкоріненість у традиційній музичній культурі, специфічною виявляється у фортепіанному мистецтві. ... Національний стиль китайської фортепіанної музики перш за все сформувався завдяки спираю на пісенний, танцювальний та інструментальний фольклор, що є образним і інтонаційним ядром багатьох фортепіанних творів, створених в Китаї» (Сюнь І, 2024, с. 328). Отже, *національне* відіграє роль смислового наповнення китайського фортепіанного мистецтва, через втілення композиторами народної тематики стає ключовим вектором цього художнього явища, детермінує високий статус в його жанровій системі обробок, аранжувань та транскрипцій, що дорівнює унікальному музичному тексту. Викликає інтерес і позиція автора щодо мультикультурного вияву національного на рівні музичної культури китайської традиції: професійні композитори, удаючись до опрацювання народного матеріалу, застосовують фольклорні зразки різних народів, що мешкають на території Китаю (ханьці, монголи, таджики, уйгури, корейці, чжуани та ін.), відповідно, досягають етнозвукової ідентифікації народних

пісень на образному й мовному рівнях композицій, змістового наповнення звукообразу фортепіанного звучання та концептуально вагомої виконавської техніки.

З етнічним пов'язує теорію національного І. Ляшенко (Ляшенко, 1998). Науковець розумів художнє мислення через асоціативні картини, асоціативно-інтонаційні образи як виразники художнього мислення композитора, зважаючи на те, що художню картину світу... завжди забарвлює національний колорит (Ляшенко, 1998, с. 18). В образах мистецтва відбивається зв'язок митця з народом, його історією; емоційна прихильність до духовних цінностей рідного народу, естетичний досвід, митецькі навички та уявлення у територіально-етнічному та соціально-історичному аспектах. «Інтонаційно-образне мислення композитора, на формування якого неминуче впливають національний характер, матеріалізується разом з притаманними йому національно-стильовими закономірностями у конкретному творі, творчості, національному мистецтві в цілому, являючи собою, таким чином, реальний “феномен” одночасно індивідуального і національного стилів» (Ляшенко, 1998, с. 20). Відповідно система інтонаційно-образного мислення і музичний стиль виступають органічним синтезом емоційного осмислення виразальних засобів народного та професійного музичного мистецтва, в якому відображається індивідуальний етнокультурний розвиток суб'єкта творчості (там само).

Програмна фортепіанна мініатюра в китайській музиці сформувалася як особлива художня форма, у якій поєдналися багатовіковий пласт національної музичної культури Китаю та європейська піаністична традиція. Розглядаючи історичні передумови розвитку жанру, можна відзначити якісно різні стани виявлення національного вектору звукообразу фортепіано у ньому. Зокрема автори програмних фортепіанних мініатюр першої половини XX століття переважно здійснювали рецепцію традицій західноєвропейського романтизму та імпресіонізму, що корелювало з відображенням внутрішнього світу людини та образів природи як психоестетичних рис китайського світогляду.

Натомість саме цей історичний період еволюції китайської програмної фортепіанної мініатюри став підготовчим до виразнішої

культурної асиміляції національного народного інструментального та вокального музичного матеріалу, пентатоніки з композиційними експериментами європейського походження у другій половині ХХ століття¹. М. Чернявська, К. Тимофеева наголошують, що «у другій половині ХХ століття поява саме синтезуючих процесів вважається найважливішою тенденцією формування стилю. У фортепіанному мистецтві, як і в творчості композитора, також спостерігається взаємопроникнення, в деяких випадках об'єднання різних стильових тенденцій. Виконавський синтезстиль тільки зароджується, але взаємопроникнення різних напрямків в піанізмі слід відзначити як нову важливу якість в розвитку стилістичних процесів у фортепіанному виконавстві» (Чернявська, Тимофеева, 2022, с. 58). Саме з цим науковці пов'язують процес відображення виконавцем «нових мов» композиторів, збагачення тембрової палітри; барвистості, просторовості фактури; виконавської сонористики, переступання меж звичайної агогіки, інтелектуалізм, психологізм гри, єдність емоційно-інтелектуальних начал самовираження, свобода інтерпретаційного бачення тексту (там само).

Повертаючись до предмету нашого дослідження, підкреслимо, що друга половина ХХ століття у розвитку жанру програмної фортепіанної мініатюри в історії китайської музичної культури позначена синтезом традиційного фольклорного інтонування з європейською академічною фортепіанною традицією, який вплинув на формування оригінального звукообразу фортепіано. Програмна мініатюра виступає унікальною формою художнього висловлювання, в якій відображено специфіку національного мислення, зокрема в акустичних координатах пентатонічної або модальної ладової організації, філософічної медитативності, асоціативно-поетичній спрямованості музичної мови, виражених у специфічних темброво-фактурних моделях музичної тканини.

Своєрідними константами художності жанру мініатюри виступають фактурно-стильові особливості. Достатньо поширеними є твори з поєднанням прозорої, камерної фактури із застосуванням поліфонічних прийомів, ритмічною

гнучкістю як акцентованим у системі засобом музичної виразності з вільними темповими коливаннями, рубато, асиметричними метрами, увагою композитора до прийомів мінімалістичного мислення, на кшталт китайського живопису з невеликою кількістю штрихів, але з глибоким смисловим навантаженням.

Як зазначено вище, національний вектор звукообразу фортепіано в програмній фортепіанній мініатюрі другої половини ХХ століття передусім виявляється в інтонаційній основі творів. Так, ладову специфіку інтонованого тексту визначає пентатоніка. Засобами фортепіанного звучання та прийомами виконавської виразності – педалізацією, тремоло, глісандо, репетиціями імітуються тембри народних інструментів, таких як ерху, піпи, гучжен, шена. Як ознака національного у фортепіанному звукообразі сприймається орнаментальне збагачення тексту – характерні мелізми, *portamento* тощо, якими оздоблена фортепіанна фактура.

Символічним значенням національного у програмній фортепіанній мініатюрі другої половини ХХ століття наповнена інтерпретація жанрових ознак творів, зокрема, панують назви творів, пов'язані з пейзажем (картини природи), образами китайської літератури, живопису. У характері інтонування відчуються жанрові асоціації з народними піснями та танцями, святковою ходою тощо.

Осмыслиючи національний вектор звукообразу фортепіано щодо мініатюри, як жанрової форми самовираження китайських композиторів другої половини ХХ століття, необхідно зупинити увагу на її функції у контексті китайської музичної культури загалом. Орієнтація на такий спосіб художнього висловлення, зважаючи на незгасаючий інтерес композиторів і науковців до розвитку цього жанру, зреалізувалась як форма поширення, збереження та переосмислення національної інтонаційності в середовищі академічного мистецтва. Зміст музичної форми мініатюри виявив потенціал у полі експериментів китайських композиторів другої половини ХХ століття з поєднання національних традицій та сучасних технік композиції.

Опрацювання національного вектору звукообразу фортепіано є плідним для виконавців-піаністів, які удосконалюють художньо-технічні засоби тлумачення образно-інтонаційної

¹ Зауважимо, що Чжао Юе пропонує наступну періодизацію фортепіанної культури Китаю, пов'язану з політичними подіями в країні: 1915-1950, 1950-1970, 1980-2020 (Чжао Юе, 2022).

специфіки національної музики. Дослідниця звукового образу світу у фортепіанній культурі Н. Рябуха обіймається питанням його концептуалізації в контексті музичної культури Новітнього часу. Вона звертає увагу на онто-сонологічний зміст (звукосмисл) звуку-соносу, увиразненого в інструментальному способі вираження, звук в осередді музичної духовності як зв'язку із культурною традицією й технологією виконавської репрезентації, трансформаційні зміни звучності інструмента відповідно до звукоідеалу культури і наголошує на посиленні предметно-звукового значення фонізму у музичному цілому в музичній культурі XX століття у розвої композиторських технік. Відповідно «авангардний звуковий образ світу репрезентовано такими різновидами фортепіано: розширений (чвертьтоновий), струнний, підготовлений (препарований). Вони характеризуються розмаїттям піаністичних стилів і пов'язаних з ними прийомів звукодобування – від ударно-шумового (звуки стуки, звуки-шуми, барабанність, репетитивна техніка), сформованих під впливом футуризму, конструктивізму, мінімалізму, педально-колористичного туше, зумовленого сакрально-синергійною естетикою тембросонорного звучання фортепіано, новими техніками письма (додекафонії, сонорики, алеаторики), до альтернативних засобів виразності та прийомів гри (ковзання, щипання, удари по струнах, корпусу, використання позамузичних предметів)» (Рябуха, 2017, с. 21). У такий спосіб у другій половині XX століття відбувається перехід від експресивно-інтонаційної до онто-сонологічної парадигми звукообразного мислення митців.

Транскрипція гуандунської народної мелодії «Вуличний продаж» Чень Пейсюня була створена у 1952 році. Вона уявляє собою адаптацію для професійного виконання народної мелодії торговця, написану у складній тричастинній формі з контрастуючою серединою. Автором створюється картина продажу, в якій поєднуються різні фрагменти життя, які стрімко змінюють один одного.

У творі яскраво представлене національне начало, що спонукає виконавця при відтворенні звукообразу фортепіано врахувати ознаки китайського художнього світогляду. У першому розділі (тт. 1-40) композитор застосовує принцип поступового неконтрастного

тембро-фактурного збагачення основної легкої, граціозної пісенно-танцювальної теми. Її інтонаційною основою є мелодія з ладовою опорою на *h*, яка імпровізаційно нанизується однотактовими мотивами з метроритмічними візерунками в межах обмеженої ладової структури. Підкреслимо гнучке поєднання незмінної пентатоніки в мелодичній лінії правої руки з гармонічною логікою неповних акордів терцевої структури європейської традиції в партії лівої, збагачених барвами підвищеного 6 ступеня та його швидкої дезальтерації. Підтримка акомпанементом мелодії на стаккато на слабких долях тактів ілюструє прийом поєднання танцювальної метрики з європейською тактовою схемою, що тим не менш зберігає внутрішню гнучкість метроритмічних особливостей народного джерела.

Другий елемент теми, що інтонаційно споріднений з першим, натомість є його похідним варіантом, зберігає динаміку поєднання руху на стаккато з розгорнутими мелодичними хвилями. Характер музики представляє нові грані образу за рахунок зміни динамічних відтінків та акцентуації. Ніжний, ліричний характер звукообразу інструменту на *mp* (тт. 9-12) різко змінюються на ударний його характер (тт. 13-16).

Повернення теми у третьому епізоді першого розділу збагачене її оновленими емоційними градаціями у сфері ліричного, прозорого: мелодія передається у партію лівої руки, у той же час вона прикрашається гармонічними фігураціями зі слабкої долі тактів (фразування за диханням, в якому пауза стає засобом виразності) у партії правої. Чотиритактовий зв'язуючий фрагмент (тт. 25-28, *ff*, *agitato*, динамічна та ритмічна різка акцентуація) несподівано трансформують звукообраз фортепіано з танцювального до ударного. Цей матеріал є підготовчим до віртуозної каденції (*Con moto*, бурхливі мелодичні хвилі, октавні пасажі на звуках базової пентатоніки, що підтримуються неповною гармонічною акордикою, динамічним крещендо до *ff*), яка ускладнює просту форму та повторюється в усіх розділах твору. Викликає інтерес прийом подання дисонансу як консонансу (т. 40, різкий динамічний контраст після *ff* звучання септакорду від *h* на *p*, фермата як елемент виразності, осмислена тиша).

В традиціях європейської музики у середньому розділі у більш повільному темпі

вводиться контрастуючий образ (тт. 41-63, *cantabile*). Композитор демонструє майстерність долучення нової народної мелодії, яка мозаїчно, як нова картинка міського пейзажу, додає емоційних градацій до загального танцювального образу. Ця тема є пісенною, ліричною, розгортається у високому регістрі нової тональності (*fis-moll* з мерехтінням опори *a*), будується на звуках пентатоніки, що акцентує у мелодичному профілі інтервал малої септими. Застосовано ефекти руху тривалої інтервальної послідовності (неповні тризвуки європейської гармонічної традиції) у партії лівої руки, яка паралельно з невпинністю руху партії правої руки ілюструє фактурне ускладнення, поповнення акордів додатковими акордовими звуками і навіть виразними артикуляційними прийомами «озвучування» фактури.

До фонічних елементів, а також засобів варіювання, представлених у розвитку цієї другої теми твору, відносимо взаємодію акордів та лінеарності звучання (т. 49, ефект кластеру на фоні мелодичної лінії) і застосований у другому проведенні теми принципи її розвитку (тема проводиться октавою нижче, а для її подальшої трансформації, переведення до стану зосередженості на *p* застосовано поліфонічні прийоми європейської традиції, зокрема, техніка канону). Засобами поліфонічного мислення увиразнено поступове накопичення напруження лінеарного руху голосів, ускладнення їх взаємодії (гра дисонансами між голосами, динамічне зростання до *f*, *tenuto*, розширення простору та зростання автономності кожного співзвуччя, укрупнення масштабу), які так само, як і в першому розділі несподівано затухають наприкінці звучання (*p*, виразність фермати як елемент, осмислена тиша). На думку Чжао Юе, у китайській музиці не достатньо яскраво, у порівнянні з європейською, виражена ієрархічна підпорядкованість між темами. Досить важко буває виділити основні та другорядні, основні і прохідні. Поступового розгортання художнього образу у контрастності тематизму практично немає. Оновлення матеріалу та його розробка забезпечується скоріше через зміни метру та темпу або через появу в тому ж інтонаційному матеріалі ознак іншого жанру. На відміну від європейських форм, тут діє принцип «порівняння інтонаційно близького матеріалу», а не «розкриття нового» (Чжао Юе, 2022, с. 111).

Каденція, що завершує другий розділ, відтворює модуляційний рух (від *fis* до *h*, є більш напруженою та містить декілька мелодичних хвиль, що обіймає більшу тривалість тексту), натомість наприкінці відтворює віртуозні форми руху, що динамічно та мелодично абсолютно співпадають із закінченням каденції першого розділу, за виключенням останнього акорду. Динамічність руху каденції призводять до переосмислення останньої «крапки»: кінцевий акорд втрачає свою таємничість, враження тиші, що звучить, зараз він є дисонантним акцентованим на *ff* вигуком (т. 84).

Результатом інтенсивного драматургічного розвитку матеріалу другого розділу стає скорочена реприза (відсутність повторного проведення основної теми та зв'язки перед каденцією) та темпове прискорення каденції (*Allegro*) з продовженим технічним пасажем наприкінці розділу із ударним дисонантним кінцевим акордом.

Схожі особливості вияву національної інтонаційності у відображення звукообразу фортепіано спостерігаємо у транскрипції Чень Пейсюня гуандунської народної мелодії «Туга за коханням», створеної у 1962 році. Твір є масштабним, в ньому відтворюється звукообраз концертного фортепіано зі значними фактурно-тембровими можливостями. У кожному з трьох великих розділів твору варіаційно розробляється один з пануючих образів.

Так, у першому розділі (тт.1-77) зображено образ дівчини-чорниці, яка тужить за життям та коханням у світі (народна пісня «Нефритова дівчина, яка тужить за весною»), у другому (тт. 78-109) відтворюється ідея прагнення юнаків та дівчат до щасливого кохання навесні, під час цвітіння трав (народна мелодія «Буянтрава»), у видозміненій репризі (тт.110-189) повертається переосмислений матеріал першого розділу.

Викликає інтерес застосування композитором розгорнутого вступу, в якому відбувається діалогізація тривалих D_7 акордів та квартакордів за звуками пентатоніки, вже не прив'язаних до основної тональності A-dur. Звучанням фортепіано імітуються явища природи (весняний грім), його наближення та розряди блискавок (метроритмічне та темпове прискорення, акцентованість певних долей такту, різке динамічне посилення, гнучка взаємодія мелодичного руху

правої та лівої руки, звукообраз концертного фортепіано). Вступ повторений без текстових змін у репризі.

В усіх розділах твору наявне національне інтонування, збагачене композиційними прийомами європейської традиції. Експонування та розвиток першої теми (перша частина першого розділу) містять прийоми інтонаційного та метроритмічного варіювання, гнучкості змін ладових опор ($e - A$). В мелодичній логіці легкої, танцювальної мелодії, підтриманої остінатною одноголосною формулою на стакато в акомпанементі, поєднуються невеликі мотиви, засновані на пентатонічних звукорядах від різних основ (gis, d). Другий елемент теми (тт. 22-23) є похідним, дзеркально спрямованим, від першого, що у каденційній зоні на невеликому динамічному зростанні розкриває внутрішні резерви основної теми. Викликають інтерес суто виконавські прийоми збагачення фактури перехрестям партій правої та лівої рук (тт. 33-36), динамічне й гармонійно-дисонантне акордове акцентування, що є підготовкою другої частини першого розділу, в якій виконання вимагає рішучості та ударного характеру звукообразу інструменту. Вільно змінюються ладові опори, дезальтерація акордових звуків, мажоромінольні зв'язки ($F-dur - e-moll$), застосовується різка контрастність динамічних відтінків, характерна сучасним композиційним технікам.

Потенціал композиторського варіаційного мислення домінує у другому розділі, в якому поєднано кілька епізодів. Перший (*Andante tranquillo, d-moll, C-dur*) заснований на гармонізації засобами акордового мислення (три голоси) ліричної народної пісні, в якому відображено романтичний звукообраз фортепіано, відтворюється ніжний, прозорий, з динамічним нюансуванням образ. У другому (*Pochissimo più mosso, b-moll*) засобами відтворення романтичного звукообразу фортепіано, мелодизації кожної лінії фактури, що містить мелодію у партії лівої руки та гармонічні фігурації – у партії правої передається стан емоційного хвилювання, деталізований хвилеподібною загальною логікою тематичного розгортання, поєднанням пентатоніки та тональної системи європейської традиції, насиченістю динамічними нюансами, охопленням обсяжного звукового простору рухливими потоками шістнадцятих, які поступово призводять до репризи.

Вона оновлена інтонаційно та ладо-гармонічно у бік індивідуалізації ліричного в останньому структурному елементі, що увиразнює контраст звукообразу фортепіано з відтворенням танцювальної народної стихії з кодою (*Presto, agitato*) ударного характеру. Окрім різних типів фортепіанної фактури, які свідчать про вплив європейської піаністичної традиції, звертає на себе увагу поліметрія, яка дозволяє композитору відтворити ритмічну свободу традиційних китайських мелодій.

Цикл «П'ять юньнанських народних пісень» Ван Цзяньчжона було створено у 1958 р. Як зазначає Сюнь Ї, композитор «використовував теми найбільш автентичних і популярних народних мелодій провінції Юньнань (у п'єсі «Дівчина з Далі» – мелодія народної пісні «Тече річка», у п'єсі «Загадка» – однойменна пісня національної меншини, у мініатюрі з влучною назвою «Народна пісня» – мелодія юньнанської пісні «Поганяти коня»))» (Сюнь Ї, 2024, с. 330). Циклічний твір є показовим для ранньої творчості композитора в аспекті поєднання ознак національного світоглядного начала традиціями європейського музичного мислення. У першій п'єсі «Дівчина з Далі» створюється мрійливий, поетичний образ: тематичний розвиток є уповільненим, динамічно затухаючим. Прозора фактура наповнена повільним додаванням у партіях лівої та правої руки звуків пентатоніки, які у поєднанні з синкопами, лігами, крупним фразуванням, поліритмією, появою підголосків (імітація відлуння), перенесенням теми октавою вище та поступовим згасанням на арпеджованому кластері, свідчать про увагу композитора до прояву національного через співочий тип інструментального звуковидобування, милування красою звуків та мелодичних ліній, які утворюють акорди. Достатньо різноманітними є виконавські вказівки (*poco calmando, poco rubato, legato*) та динамічні відтінки, які сприймаються як особливості забарвлення звукообразу.

У другій п'єсі «Слідом за братом», що виконується у більш повільному темпі, стають ще більш деталізованими можливості показу нюансів варіативного мелодичного розвитку пентатоніки. В мелодичному розвитку наспівної ліричної теми народної пісні застосований прийом структурно-мелодичного підсумовування, початкові невеликі фрази (висхідний

рух врівноважується низхідним) змінюються більш тривалими побудовами. Застосовано прийоми імітаційного розвитку, деталізованої динаміки, сонористики, багатозвучності та розспівності акордів, виразності гармонічної плагальності, розцвічування мелодики засобами орнаментики (форшлаги), замилювання тиші (каденційні кластери). Виконавські вказівки (*molto sentito, dolce espressivo, diminuendo, poco ritenuto, dolcissimo, ritenuto, a tempo*), деталізовані динамічні відтінки дозволяють втілювати у звукообразі співучість та обертонову насиченість звучання інструменту.

Емоційний настрій третього номеру «Загадка» контрастує з попередніми: скерцозна п'єса у швидкому темпі, фактура якої вирішена у взаємодії технічно розвинених партій правої та лівої рук на стаккато, демонструє щільне наповнення звукового простору мерехтінням дисонантних малосекундових співзвуч у потоці акордики терцієвої структури. Композитор застосовує поліметрію (матеріал репризи вирішений у 3_4), епізодично виокремлює виразні фрагменти мелодії у пентатоніці, вільно інтерпретує тональність твору, залучаючи фонізм тонально віддалених ліній та співзвуч як засобу розвитку теми. Вказівки (*shcherzevole, sempre staccato, poco sostenuto, marcato, molto legato*) спрямовують втілення звукообразу в аспекті віртуозності та барвистості звучання фортепіано.

Номер четвертий «Народна пісня» (*g-moll*) за змістом пов'язаний з відображенням гірського пейзажу, тому текст твору насичений психологічними та емоційними ефектами. Національний колорит створюється на основі звуко-тембрової колористики: як живописні барви сприймається взаємодія співучого вступного мотиву в обсязі терції (2_4), на яку накладається фактурно-рельєфний стрімкий висхідний пасаж на основі пентатоніки (4_4), що закінчується метроритмічним акцентуванням тоніки (2_4), ускладненої 7 низьким ступенем. У викладі основної теми застосовано виразне мотивне варіювання за звуками пентатоніки, яке сполучене з акордовою логікою акомпанементу в європейській традиції, гра регістрами (тт. 14-16); імплементація технічних пасажів, що імітують звучання піпи, дрібна орнаментация опорних звуків пасажами, замилювання тональними зсувами, ладове та гармонічне ускладнення (2 низький, 6 низький ступені, кластери),

сонорні ефекти, отже застосовано колористичне трактування інструменту.

У п'ятому номері «Мелодія Драконового Ліхтаря» (*Molto vivo*) відтворюється образ, пов'язаний з національною міфологією. Дракони віддзеркалюють космічне начало; вони вважаються зберігачами скарбів, символами життя, світла, сили, уособленням мудрості. Упродовж твору застосовано бітональність (ключові знаки G-dur, а по тексту переважає D-dur), що особливо увиразнено у кінцевому квартакорді. Тематичний розвиток варіаційного типу складається з декількох епізодів, кожний з яких відтворює різні риси звукообразу фортепіано. У вступі (тт. 1-4) на *sf* з подальшим вщуханням звучання застосовано ударність у діалозі метроритмічно акцентованих октави з додаванням терпкої малої секунди, як ознаки кластеру, та цієї ж секунди у партії лівої руки. Терпкість цієї секунди, ускладнена додатково дезальтерацією (мерехтіння малої та великої секунд), як і взагалі принцип додавання альтерованих і дезальтерованих тонів в акордові структури, зберігається упродовж зберігається упродовж твору і на семантичному рівні сприймається як знак фантастичного, неосяжного.

Вияви національного у тексті твору пов'язані зі збереженням в мелодиці **інтонаційної та ритмічної специфіки китайської народної музики**: мелодичне мислення невеликими мелодичними структурами, заснованими на пентатоніці, з тяжінням до орнаментики, тембрових ефектів. Мелодія, що вільно розвивається в обсязі невеликих інтервальних структур (як у партії правої, так і лівої руки), супроводжується багатозвучними кластерами на арпеджіато, фрагментами гармонічних акордових ланцюжків. Окремі структурні елементи фактури-рельєфу – тріольні пасажи з широким просторовим охопленням, які імітують тембри китайських народних інструментів. Засобом зображальності виступає діалогізація фрагментів з розвитком наспівної хвилеподібної ліричної мелодії у супроводі співзвучь з гармонічною підтримкою (тт. 39-46), які змінюються фрагментами танцювального характеру (рух на стаккато з орнаментальними стислими арпеджіо, який призводить до тривалих тріольних пасажів, тт. 51-64).

Яскравою сторінкою китайської музичної культури другої половини ХХ століття

є творчість Сунь Іцяна. Дослідник творчості композитора Лі Юге присвячує увагу програмним мініатюрам композитора 1960-1970-х років і зазначає, що у цей період китайські композитори «глибше розуміють, що вираження національного духу та духу часу в музичних творах є фундаментальним питанням націоналізації» (Li Yuge, 2020).

П'єсу «Танцюючі зерна» (*Allegro anima*) було створено в 1961 році. Вона зображає радісну, життєстверджувальну картину жнив, в якій композитор вдається до імітації динамічності трудового процесу (виривання зерен з молотарки, радість працюючих людей) засобами контрастування токатності у першому та третьому розділах та пісенності у другому.

Фортепіано трактовано як концертне, в усіх розділах застосовано різні види техніки (у викладі твору переважають шістнадцяті ноти), які вимагають виконавської надійності звукового процесу. Звуковий потік першого розділу (*a-moll*) увиразнений мерехтінням збільшених кварт, що змінюються чистими квартами; повторюваними формулами з малими секундами, що загострюють звучання тризвуків, пульсацією акцентованих звуків (шостий підвищений ступінь), динамічним зростанням, поступовим перенесенням руху до третьої октави як засобу відтворення динамічності роботи машини.

В основі другого розділу (*A-dur*) мелодію веселої жнивварської пісні, заснованої на звуках пентатоніки, розміщено у партії лівої руки. Вона має хвилеподібний рисунок малими фразами в інтервальному обсязі октави та збагачена гармонічними фігураціями у традиції європейської гармонії, що підкреслює ліричний характер пісенності. У цьому розділі спостерігається подальше фактурне варіювання: арпеджіо, акордові пасажі відтіняють мелодію, яка надалі переноситься догори, натомість у партії лівої руки з'являються виразні підголоски. Загальний звуковий потік, часта зміна виду фактури і техніки, широко розташовані пасажі стирають межі між розділами. Реприза (*C-dur*) є динамізованою; музичний розвиток, що просувається від *p* до *fff*, репрезентує різні види октавної техніки, міжрегістрової пульсації звуків, виявляє

риски ударності в тлумаченні звукообразу фортепіано. Легкі зміщення акцентів у фортепіанній фактурі в обох партіях що створюють ефект вільного народного співу на святі.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Таким чином, проведений аналіз програмної мініатюри китайських композиторів другої половини XX століття дозволив узагальнити рівні музичного твору, на яких найбільш яскраво відбивається національний вектор звукообразу фортепіано. Національна інтонаційність увиразнюється через інтонаційно-мелодичні та ладові структури (народно-танцювальна мелодика як тематичний матеріал для варіацій, інтонаційна спорідненість матеріалу, орнаментальні мелодичні формули, пентатоніка, модальні ладові утворення); ритмові особливості викладу матеріалу (гнучкість, поліметрія, інтеграція метроритмічної свободи народних пісенно-танцювальних джерел з регулярною європейською тактовою логікою, мікроритмічні коливання); варіаційний принцип розвитку музичного матеріалу (поступовість розгортання образу, вільний тематичний розвиток); фактурно-темброві прийоми (імітація звучання традиційних інструментів, поєднана з гармонічними послідовностями; використання поліфонічних прийомів, імітаційного руху); звукообразна драматургія (відповідність світоглядним та емоційним стереотипам національної культури, інкрустована до авангардного звукового образу світу).

Національний звукообраз фортепіано у програмній мініатюрі китайських композиторів другої половини XX століття формується як синтез традиційної культури і сучасних композиційних засобів європейської музики. Авангардний звукообраз фортепіано (за Н. Рябухою) у цих творах відображає не лише естетику тембросонорного звучання інструменту, збагачену композиційними техніками письма цього історичного періоду, а й **психоестетичні** риси китайського світогляду.

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні відображення національного звукообразу фортепіано у програмних мініатюрах китайських композиторів початку XXI ст.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ван Ке. Творча постать Лю Шикуня в контексті розвитку фортепіанного мистецтва Китаю (друга половина XX – початок XXI ст.): Дис.... д-ра філос.: 025 – Музичне мистецтво. Харків, 2025. 240 с.
2. Ляшенко І.Ф. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ: Наукова думка, 1991. 268 с.
3. Рябуха Н.О. Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід: автореф. дис. ...д-ра мистецтв.: 26.00.01. Харків, 2017. 39 с.
4. Сюнь І. Етноцентричний аспект у розвитку китайської фортепіанної музики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 2. С. 327 – 331.
5. Хуан Чжунлін. Шляхи розвитку дитячої фортепіанної музики в Китаї: автореф. дис. канд. мистецтв.: 17.00.03. Харків, 2009. 21 с.
6. Цао Шиюй. Фортепіанні сюїти китайських композиторів в історико-стильовій парадигмі розвитку жанру: дис. ...д-ра філос.: 025 – Музичне мистецтво. Львів, 2025. 253 с.
7. Чернявська Маріанна, Тимофєєва Кіра. Наукові проблеми сучасного фортепіанного виконавства. Навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв. Харків, 2022. 115 с.
8. Чжан Юньшо. Інтерпретація міфологем стихій природи у звукообразному змісті фортепіанних мініатюр китайських композиторів XX століття. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку*. Матеріали Міжнар. Наук. Конференції 26-27 листопада 2020 року. Харків, ХДАК, 2020. С. 347-348.
9. Чжао Юе. Варіаційна форма у китайській фортепіанній музиці. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. Випуск 40. С. 110-114.
10. Чжао Юе. Періодизація фортепіанної культури Китаю у дискурсі наукових підходів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 2. С. 188-192.
11. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Начальний посібник. Київ: «Заповіт», 1998. 367 с.
12. Янь Чжихао. Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів XX – початку XXI століть: дис. ...канд. мистецтв.: 025 – Музичне мистецтво. Львів, 2018. 212 с.
13. Li Yuge. The creative background and artistic characteristics of Sun Yiqiang's piano music. URL: https://m.fx361.cc/news/2020/1125/7257905.html?utm_source=chatgpt.com

REFERENCES:

1. Wang Ke. (2025). Tvorchcha postat' Lyu Shykunya v konteksti rozvytku fortepiannoho mystetstva Kytayu (druha polovyna XX – pochatok XXI st.) [The creative figure of Liu Shikun in the context of the development of Chinese piano art (second half of the 20th – beginning of the 21st century)]. Dys.... d-ra filos.: 025 – Muzychne mystetstvo [Dissertation.... Doctor of Philosophy: 025 – Musical Art]. Kharkiv. 240 s. [in Ukrainian].
2. Lyashenko I.F. (1991). Natsional'ne ta internatsional'ne v muzytsi [National and International in Music]. Kyiv: Naukova dumka [Kyiv: Naukova Dumka]. 268 s. [in Ukrainian].
3. Ryabukha N.O. (2017). Transformatsiya zvukovoho obrazu svitu u fortepianniy kul'turi: onto-sonolohichnyy pidkhid [Transformation of the sound image of the world in piano culture: onto-sonological approach]. Avtoref. dys. ...d-ra mystetstv.: 26.00.01 [Author's abstract. dissertation ...Doctor of Arts.: 26.00.01]. Kharkiv. 39 s. [in Ukrainian].
4. Xun Yi. (2024). Etnotsentrychnyy aspekt u rozvytku kytays'koyi fortepiannoyi muzyky [Ethnocentric aspect in the development of Chinese piano music]. *Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadrov kul'tury i mystetstv* [Bulletin of the National Academy of Leading Cadres of Culture and Arts]. No. 2, 327–331. [in Ukrainian].
5. Huang Zhulin. (2009). Shlyakhy rozvytku dytyachoyi fortepiannoyi muzyky v Kytayi [Paths of development of children's piano music in China]. Avtoref. dys. kand. mystetstv.: 17.00.03 [Author's abstract. dissertation. candidate of arts.: 17.00.03]. Kharkiv. 21 s. [in Ukrainian].
6. Cao Shiyu. (2025). Fortepianni syuyity kytays'kykh kompozytoriv v istoryko-styl'oviy paradyhmi rozvytku zhanru [Piano suites of Chinese composers in the historical-stylistic paradigm of the genre's development]. Dys. ...d-ra filos.: 025 – Muzychne mystetstvo [Dissertation ...PhD: 025 – Musical art]. L'viv. 253 s. [in Ukrainian].
7. Chernyavskaya Marianna, Timofeeva Kira. (2022). Naukovi problemy suchasnoho fortepiannoho vykonavstva. Navchal'no-metodychnyy posibnyk dlya studentiv vyshchyykh navchal'nykh zakladiv kul'tury i mystetstv [Scientific problems of modern piano performance. Educational and methodological manual for students of higher educational institutions of culture and arts]. Kharkiv. 115 s. [in Ukrainian].
8. Zhang Yunshuo. (2020). Інтерпретація міфологем стихій природи у звукообразному змісті фортепіанних мініатюр китайських композиторів XX століття [Interpretation of mythologems of the elements of nature in the sound content of piano miniatures of Chinese composers of the 20th century]. *Kul'turolohiya ta sotsial'ni komunikatsiyi: innovatsiyni stratehiyi rozvytku. Materialy Mizhnar. Nauk. Konferentsiyi 26-27 lystopada 2020 roku* [Culturology and

social communications: innovative development strategies. Materials of the International Scientific Conference of November 26-27, 2020]. Kharkiv, KHDAAK, 2020. S. 347-348.

9. Zhao Yue. (2022). Variatsiynna forma u kytays'kiy fortepianniy muzytsi [Variational form in Chinese piano music]. *Ukrayins'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku* [Ukrainian culture: past, present, development paths]. No. 40, 110-114. [in Ukrainian].

10. Zhao Yue. (2022). Periodyzatsiya fortepiannoyi kul'tury Kytayu u dyskursi naukovykh pidkhodiv [Periodization of Chinese piano culture in the discourse of scientific approaches]. *Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadrov kul'tury i mystetstv* [Bulletin of the National Academy of Leading Cadres of Culture and Arts]. No. 2, 188-192. [in Ukrainian].

11. Ship S. (1998). Muzychna forma vid zvuku do stylyu. Nachal'nyy posibnyk [Musical form from sound to style. A beginner's guide]. Kyiv: «Zapovit». 367 s. [in Ukrainian].

12. Yan Zhihao. (2018). Typolohichni osoblyvosti obrobok, aranzhuvan' i transkryptsii u fortepianniy tvorchosti kytays'kykh 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.: 025 – Muzychne mystetstvo [Dissertation ...candidate of arts.: 025 – Musical art]. L'viv. 212 s. [in Ukrainian].

13. Li Yuge. (2020). Tvorchyy kontekst ta khudozhni osoblyvosti fortepiannoyi muzyky Sun' Itsyana [The creative background and artistic characteristics of Sun Yiqiang's piano music]. URL: https://m.fx361.cc/news/2020/1125/7257905.html?utm_source=chatgpt.com (in China).

Дата першого надходження рукопису до видання: 20.08.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 15.09.2025

Дата публікації: 07.11.2025