

УДК 780.616.432.071.2(510):78.08(4)

DOI 10.34064/khnum1-71.03

### Сун Мейсюань

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail:523354005@qq.com

ORCID iD: 0009-0004-8517-2588

## Специфіка втілення європейських жанрових моделей в китайській фортепіанній музиці як підґрунтя виконавської стилістики

*Виконавець, який дає «нове життя» композиторському твору, пропускає крізь себе звуковий світ музики. При цьому жанрово-стилістичний «нахил» твору вказує на шляхи реалізації та вдосконалення його виконавської стилістики. Взаємозв'язок жанрової і виконавської стилістики фортепіанних творів китайських композиторів до сьогодні опинявся поза увагою музикознавців. У статті на прикладі кількох базових в репертуарі піаніста жанрів (прелюдія, соната, варіації) розглянуто специфіку втілення європейських жанрових моделей в китайській фортепіанній музиці як підґрунтя їх виконавської стилістики. Зразки творчості китайських митців демонструють, що названі європейські жанри зберігають в них свої сталі ознаки, при цьому національно спрямовані засоби виразності адаптуються до норм європейської жанрової матриці. Це багато в чому суперечить традиційним національним уявленням та ментальним устоям і свідчить про суттєві інтеграційні процеси в сучасній китайській культурі. Композитори намагаються «вписати» національні ладово-інтонаційні засоби виразності та виконавські прийоми у структуру європейського жанру. Водночас, під впливом китайської традиційної системи мислення, європейські жанрові моделі отримують певне «національне» трактування, хоча доміантними залишаться риси конкретного зразка європейського жанру, що детермінує їх виконавську стилістику. Такі твори – різноманітні і цікаві – слугують розвитку виконавської майстерності піаніста і набувають найширше визнання в репертуарі багатьох сучасних виконавців.*

**Ключові слова:** китайська фортепіанна музика; жанр; стиль; виконавська стилістика; прелюдія; соната; варіації.

### **Постановка проблеми.**

У фортепіанній творчості китайських композиторів, яка налічує вже більш ніж сто років, європейські жанри, що виступають «в ролі “вічних” констант музичної мови» (Говорухіна, 2007: 77), здобувають індивідуальне трактування. Цьому сприяють багато факторів: особливості східної традиції, що ґрунтується на багатонаціональній китайській культурі, звукові можливості і прийоми китайських музичних інструментів, специфіка менталітету, світоглядних засад, індивідуальні композиторські вподобання тощо. Виконавець, який безпосередньо бере участь у «новому житті» твору на основі ідеї композитора, пропускає їх крізь себе, втілюючи звукові та семантичні властивості музики. У цьому плані жанрово-стилістичний «нахил» фортепіанного твору вказує на шляхи реалізації та вдосконалення виконавської стилістики на основі заглиблених знань про музику і свій інструмент.

Фортепіанна музика Китаю сьогодні привертає увагу музикантів та слухачів не тільки в самій країні, а й за її межами. Однак недостатність виконавського аналізу фортепіанних творів китайських композиторів різних жанрів ускладнює їх осмислення та повноцінну реалізацію на естраді. Це свідчить про те, що питання взаємозв'язку жанрової та виконавської стилістики фортепіанних творів китайських композиторів постає у всій повноті своєї проблематики: від образної сфери, питань технологічного характеру до жанрово-стилістичної достовірності виконання.

**Останні дослідження і публікації.** Важко переоцінити значущість жанрово-стилістичних засад музики у практичній діяльності виконавця. Зокрема, на важливості зв'язків між «музикознавчими розробками в галузі жанрової стилістики та... практичним вирішенням завдань виконавства» у своїй статті наголошує Н. Говорухіна (2007: 76). Дослідниця розглядає виключно область вокального мистецтва, зокрема проблематики взаємодії музики і слова, однак подібна проблема є дуже важливою в будь-якій сфері виконавського мистецтва, особливо якщо йдеться про представників нових національних шкіл.

Останнім часом китайська фортепіанна музика привертає все більшу увагу дослідників. Однак основна увага вчених зосереджена на вивченні образного змісту творів (Лу Цзе, 2017; Цинь Тянь, 2012), окремого фортепіанного жанру (Ян То, 2023; Чжао Юе, 2023; Янь Чжихао, 2018), художнього напрямку (Чень Жуньсюань, 2014) або творчості конкретного композитора (Сунь Тянь, 2019). Одним з найважливіших питань своєрідності китайської фортепіанної музики дослідники називають «інтеграційні процеси» (Бай Є, 2014). Але проблеми взаємозв'язку жанрової і виконавської стилістики фортепіанних творів китайських композиторів до сьогодні опинилися поза увагою музикознавців.

Дослідження запропонованої теми неможливе без залучення наукової літератури з історії та теорії жанру і стилю в музиці (С. Шип, 1998; Л. Шаповалова, 1984; Н. Рябуха, 2014; Ю. Каплієнко-Ілюк, 2020; Ян Веньян, 2011), проблем фортепіанного виконавського мистецтва, зокрема, інтерпретації музичного твору (Ю. Ніколаєвська, 2020; В. Москаленко, 2013; Т. Веркіна, 2008; М. Чернявська, 2015; І. Сухленко, 2017).

**Мета статті** – розглянути специфіку втілення європейських жанрових моделей (таких як прелюдія, соната, варіації) в китайській фортепіанній музиці як підґрунтя їх виконавської стилістики.

**Методологія дослідження.** Досягнення мети потребувало системного музикознавчого підходу та залучення історико-типологічного, музично-естетичного, жанрово-стильового, структурно-функціонального, інтерпретологічного дослідницьких методів.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Прелюдія є одним із найдавніших західноєвропейських жанрів клавірної та фортепіанної музики і одним із найяскравіших та найбільш затребуваних різновидів мініатюри. Генеза цього жанру пов'язана із двома тенденціями, найбільш важливішою з яких став вплив європейської фортепіанної традиції. На початок ХХ століття фортепіанна музика в Європі демонструє зрілі і прекрасні досягнення музичної культури, що розвинулися протягом попередніх віків. Її теоретичні засади та практичні аспекти вже сформувалися і були багаторазово відображені в розвиненій науково-теоретичній системі

та виконавській практиці. Відповідно до цього, китайські композитори усвідомлювали необхідність вивчення і наслідування європейського музичного досвіду, розглядаючи його як своє першочергове завдання.

Фортепіанна мініатюра привертала увагу китайських композиторів передусім як відкрита та вільна у своїх художніх смислах і формах жанрова ідея. Вони використовували ці якості, і вже на самому початку історії китайської фортепіанної музики у цій жанровій сфері виникла ціла низка творів, які за багатьма параметрами прямо наслідують стилістику композицій європейської фортепіанної музики за відсутністю власного досвіду у цій сфері.

Китайських композиторів, що засвоювали у своїй творчості новий інструмент фортепіано, приваблював жанр мініатюри і, зокрема, прелюдії, через його вільнішу формальну структуру, побудову на одній фактурній формулі та відносно невелику тривалість. Канонічні фортепіанні прелюдії європейських майстрів сильно вплинули на китайських композиторів, особливо з погляду формальної структури та гармонії.

Перші прелюдії для фортепіано були створені у 1930–1940 роках Чень Тяньхе та Дін Шаньде. Ці твори і «вважаються експериментальними спробами, що досліджують китайські національні елементи, змішані із західними композиційними техніками» (Li Jingbei, 2019: 28). Прелюдії демонструють граничний лаконізм засобів і, в той же час, передають найтонші миттєві психологічні стани. Фортепіанна прелюдія Чень Тяньхе, побудована у тричастинній формі на основі пентатонного ладу *сіцзюй*, була відзначена другою премією одного з китайських композиторських конкурсів. «Три прелюдії для фортепіано» Дін Шаньде також є чудовим твором, який наслідує риси французького імпресіонізму. Це не просто один з перших творів, зорієнтований на європейську жанрову модель прелюдії; головним його здобутком стало досягнення рідкісного досконалого поєднання китайського національного стилю із західною композиторською технікою. Представлені національні риси включають використання пентатонних ладів, цитування народних мелодій та імітацію прийомів виконання на традиційних інструментах. Західними прийомами є застосування тональної гармонії,

дисонантних побудов, сполучення складних метрів та звукобарвні елементи імпресіонізму. Ці прелюдії суттєво вплинули на подальші китайські фортепіанні композиції.

У 1950–1960-х роках більшість фортепіанних прелюдій, наслідуючи традиції К. Дебюссі, створювались як самостійні композиції і отримували програмні назви. Наприклад, Шість прелюдій Чу Ванхуа мають назви: «Бамбук на вітрі», «Шум долини», «На березі річки», «Баркарола», «Елегія» та «Меморі». Музичні сюжети були тісно пов'язані з назвами. Як інші видатні твори слід назвати фортепіанну прелюдію «Струмок» Чжу Гон Ю та дві прелюдії Чжу Цзяньєра «Розповідаючи вам» і «Текуча вода».

Під час Культурної революції у жанрі прелюдії композитори не писали. Як майже єдиний виняток можна назвати цикл «Дванадцять прелюдій для фортепіано» ор. 5 Хуана Ан-Луна (1970). Цей ранній опус композитора був написаний, коли його відправили в село «на трудове перевиховання». Як зазначає Сунь Тянь, композитору пощастило, «йому дозволили привезти на нове місце проживання своє фортепіано. Перші дві прелюдії були п'єсами, які Хуан склав з моменту початку Культурної революції в середині шістдесятих. В ту особливу епоху настрої та емоції до недавніх пір захопленого молодого учня були виражені стримано» (Сунь Тянь, 2019: 102–103). Пізніше, вже 2008 року, композитор опублікував лише Дві прелюдії (До-мажор і до-мінор) зі свого раннього опусу, які є зразками пейзажної лірики та проникнуті яскравою емоційністю. Їхня чудова гармонічна мова з колористичними фактурно-гармонічними побудовами сформована на основі тональної західної системи.

Після 1980 року композитори отримали можливість досягнути новітні західні техніки композиції і застосувати їх у своїй творчості. Наприклад, у Прелюдях Гу Цю Юня, Ма Цзяньпіна, Го Веньціна «Каньйон» № 1, Прелюдії для лівої руки Чу Ванхуа та інших, західна модель жанру була адаптована з погляду унікальних музичних концепцій, національного колориту, культурних ідіом та інновацій гармонічної мови, що утворилася шляхом синтезу європейських і китайських гам та акордової лексики.

«Три прелюдії для фортепіано» Чжан Шуая постають як новаторські твори, в яких національні елементи поєднуються з рисами джазової музики. У 2002 році фортепіанний цикл молодого композитора був відзначений нагородою «Золотий дзвін». Під час написання циклу Чжан Шуай був зачарований джазом, приділяючи багато часу його прослуховуванню та дослідженню. Захоплення композитора джазом почалося ще в коледжі. Однак як китайський митець, Чжан Шуай вважав, що його музика може втратити свій національний дух, якщо елементи джазу матимуть надто великий вплив. Отже, у своєму циклі «Три прелюдії» він поєднує традиційні китайські лади та звукоряди із джазовими гармоніями й ритмами. Це поєднання прозвучало дуже несподівано для китайської публіки, і композиція мала величезний успіх. Цикл став одним з найбільш часто виконуваних творів.

Однією зі спроб змалювати сучасними композиторськими засобами китайський календарний рік – своєрідну «картину світу» – став цикл «24 Прелюдії» для фортепіано Ляо Шенцзіна. У його основу закладено важливу автентичну світоглядну модель 24 сонячних періодів, яка протягом тисяч років глибоко впливала на спосіб мислення та поведінку китайців, виступаючи як важливий носій національної культурної ідентичності і яскраве свідчення культурного розмаїття людства. З цією моделлю узгоджені майже всі аспекти життя китайців. Стародавні китайці ділили рік на чотири сезони, кожен з яких складався з трьох місяців, а щомісяця виділяли два сонячні періоди. Таким чином, повний рік охоплює 24 сонячні періоди, або *цзеци*, починаючи з китайського Нового року у лютому і закінчуючи Великим холодом у січні, тим самим формуючи циклічну модель. Більшість ритуалів та свят у Китаї тісно пов'язані із сонячними періодами, які також можуть згадуватися в дитячих віршиках, баладах та прислів'ях.

У цілому жанр прелюдії став своєрідною «лабораторією», де відбувалися творчі експерименти, пошуки яскравих виразових засобів. З'явилася велика кількість прелюдій, у яких поєднувалися елементи мажоро-мінорної системи та пентатонного ладу, музичні й естетичні

елементи національної мови адаптувалися до додекафонної, атональної та серійної техніки. Ці новації слід розглядати як своєрідну спробу завдяки мистецтву осучаснити китайську національну ідентичність і зробити її зрозумілою всьому світові.

*Сонатна форма* як вид музичної композиції, на відміну від інших структур (строфічної, варіаційної, рондальної), не має аналогів у китайській музичній традиції, оскільки їй не властивий конфліктний тип драматургії, що ґрунтується на протиставленні головної та побічної партій. Тим не менш, китайські композитори, відгукнувшись на потреби часу, стали розробляти новий для них жанр фортепіанної сонати. «Складність» сонатного жанру викликала нагальну потребу в осмисленні проблем, пов'язаних із засвоєнням сонатної форми, а також питань співвідношення національного та позанаціонального в китайських фортепіанних творах великих форм. Зацікавленість дослідників стосується, в першу чергу, вивчення теорії та історії жанру сонати у китайському фортепіанному мистецтві (Ян То, 2023), їх жанрово-стильового різноманіття та еволюції жанру в ХХІ столітті (Чжао Юе, 2023). У свою чергу, наукове осягнення складного масиву фортепіанних сонат та оригінального і багатоваріантного трактування китайськими композиторами цього жанру сприятиме подальшому його розвитку в китайській музиці.

Для більшості композиторів східних музичних традицій сонатний жанр виявився занадто складним, що викликано, перш за все, відмінностями в європейському музичному мисленні, у рамках якого соната виникла, та специфікою національного фольклору, на який, як правило, композитори орієнтуються у сфері інтонаційно-жанрових особливостей тематизму, ладової організації та інших компонентів музичної мови. Тому «китайська фортепіанна соната розвивається за законами, відмінними від європейської сонати», – зауважує Ян То (2023: 4). Дослідник зазначає формування таких жанрових різновидів фортепіанних сонат у національному мистецтві, як соната з розгорнутою циклічністю, «маленька соната», велика китайська фортепіанна соната (там само: 6).

Перші зразки фортепіанних сонат і сонатин з'явилися у творчості Цзян Веньє, Дін Шаньде, Ван Лісяня, Ло Чжунчжуна та ін. Працюю-

ючи над сонатним жанром, китайські митці намагалися подолати жанрову обмеженість китайської інструментальної музики. Втілення образності і стилістики фольклору в сонатній творчості композиторів-класиків свідчить про нерозривний зв'язок професійної та народної музики, їх взаємне збагачення, пошук у сфері синтезування китайської народно-національної та загальноєвропейської специфічних систем. Соната у творчості китайських композиторів набуває *своєрідних рис і індивідуального вигляду*. Вона представлена в різних композиційних варіантах, жанрових трактуваннях і типах концепції, де домінує *індивідуальність авторів*.

Соната для фортепіано № 1 До-мажор Цзяна Веньє (1940) – один з перших значних творів китайських композиторів у цьому жанрі. Взавши за основу класичну тричастинну модель, композитор намагається наповнити її новою інтонацією. Національна специфіка музичного матеріалу проявляється, насамперед, у характерних мелодичних оборотах і ладогармонічних особливостях сонати. Написаний у традиційній тричастинній формі, твір є першою роботою, що демонструє новизну, унікальність композиторського письма митця, відображення в його музиці тематизму національної спрямованості. Цзян Веньє дуже органічно синтезує елементи китайської музики із загальноєвропейською стилістикою. Відмінною особливістю всіх трьох частин Сонати є простота викладу і квадратність ритму, моторика і «технічні» фактурні прийоми. Однак простота, що спадає в очі на перший погляд, висуває перед виконавцем відповідальне завдання: майстерно втілити національно-характерні риси китайської музики в «суворих» рамках сонатної драматургії.

Особливе визнання в Китаї отримали три Сонати для фортепіано Ло Чжунчжуна, у яких на новому рівні здійснюється зв'язок жанрової моделі сонати з народно-національними традиціями. Композитор широко застосовував структурні принципи сонатної форми. Із цього приводу він зазначив в одному зі своїх інтерв'ю: «Моя мета – не зламати традицію, а знайти нові вирази. Якщо традиційні фактори дуже підходять, чому б не використовувати це? Чому б не висловити



це так? Наприклад, сонатна форма відповідає моїм потребам, то чому б не використувувати її? Адже у мене теж є різні ідеї» (цит. за: Лю Цзюаньцзюань, 2021).

У трьох фортепіанних Сонатах Ло Чжунчжуна проявляються специфічні риси його стилю: органічно поєднуються національний колорит, сміливе звукове новаторство, філософська глибина і ясність музичної мови. Кожен новий твір композитора, який постійно перебуває в пошуку, відрізняється самобутністю.

Так, *Сонаті № 1* притаманний підвищений емоціональний тонус висловлювання. Народне у цій сонатній концепції виступає в опосередкованому вигляді, як якась естетична цінність, високе етичне начало. У статті Лю Цзюаньцзюаня (2021) є свідчення, що цей твір був написаний з метою опанування сонатної форми. У міру того, як розвивались особисті навички та музичний досвід Ло Чжунчжуна, застосування ним принципів сонатної форми стає дедалі більш відкритим та сміливим. У *Другій сонаті* для фортепіано (1954) простежується еволюція від романтичної інтерпретації жанру сонати до більш вільного сучасного трактування сонатного циклу (і, зокрема, сонатної форми). Стислість, афористичність, часом спрощеність структури, відхід від сонатних принципів у I частині циклу, неповторність тематизму, характерна для речитативу індивідуалізована мелодика із застосуванням хроматичних інтервалів і широких стрибків та деталізована динаміка визначають своєрідність композиторського стилю Ло Чжунчжуна. З пошуків нової виразності починається зміна якості форми, у тому числі і сонатної, у новому її тлумаченні.

Як і у *Другій сонаті* Ло Чжунчжуна, в подальших творчих спробах китайських композиторів у жанрі сонати простежується прагнення до тембродинамічної різноманітності звучання, поширення діапазону динамічних і темпових співвідношень. Такі прийоми, об'єднуючись, сприяють розгортанню нової за якістю сонатної форми. У другій половині XX століття спостерігається значна варіативність та оригінальність трактування китайськими композиторами жанру сонати. Форма сонат еволюціонує від традиційного за будовою

тричастинного циклу (як у сонатах Цзяна Веньє та Ло Чжунчжуна) до одночастинного (як у сонатах Сюй Чжибіня, Хуан Хубея).

*Фортепіанні варіації* китайських композиторів завдяки своїй специфіці завжди посідали провідні позиції порівняно з іншими формами і жанрами. З початку ХХ століття і до кінця 1950 років їх розвиток відбувався в рамках традиційного напрямку: створення циклів фортепіанних варіацій у Китаї здійснювалося в руслі національних тенденцій фольклорного і традиційного музичного мистецтва, ґрунтованого на імпровізаційності, та, як наслідок, на варіаційному способі розвитку музичного матеріалу. Так, Чжао Юе зазначає, що «варіаційна форма в китайській традиційній музиці – одна з найпоширеніших. Її сутність близька до класичного типу європейської варіаційної форми: непереривна зміна головної теми без істотної трансформації основного художнього образу» (Чжао Юе, 2023: 106). В основі багатовікової китайської традиції – принцип варіаційності, що склався в музиці національних композиторів, який проявляється не стільки через використання оригінальних авторських тем, скільки за допомогою прийомів варіаційного розвитку, фактурного викладу, конструювання форми.

ХХ століття для китайської музичної культури стало часом кардинального оновлення музичної мови, зокрема, такого її вихідного матеріалу, як тематизм і тонально-гармонічні зв'язки, що визвало до життя й інші принципи організації музичної тканини. У фортепіанних варіаціях китайських композиторів зародження подібних тенденцій починається наприкінці 1940 років. Більшість циклів написана на народні теми. Звертаючись до фольклорного тематизму, композитори прагнули відобразити своєрідність народних варіаційних методів, використовуючи інтонаційний розвиток мелодичного матеріалу, ритмічне варіювання, імітуючи звучання народних інструментів. Загальною для подібних циклів є тенденція до строгого варіювання, а також поступове фактурне ускладнення, особливо у віртуозних фіналах (наприклад, у варіаціях Дін Шаньде та Цзан Веньє).

Інтенсивність композиторської творчості у цьому напрямі спостерігалася в останнє двадцятиріччя ХХ століття. Це підкреслює той факт, що у фортепіанній музиці загалом жанр варіацій починає завойовувати нові позиції. На відміну від західноєвропейських зразків, де інтерес до фольклору проявляється епізодично, у китайській музиці фольклорні впливи буквально пронизують більшу частину варіаційних циклів не тільки на народні, а й на оригінальні теми. Такими є варіації Гуо Веньїна, Хі Ксунтяна, Е Ксяогана. Можна виділити групу варіаційних циклів, що свідчать про пошуки композиторів у сферах образності, засобів виразності, структурних особливостей.

Найбільш повно нові засоби виразності представлені у варіаціях на оригінальні теми Ву Зук'янга, Ши Ваншуна, Ван Янксяо. Варіації на остинатний бас Дай Хонвея значно відрізняються від інших творів цього жанру прагненням до оновлення змісту, використання нової музичної мови. Їх зближує ускладнення гармонії, відмова від тональної визначеності, загальна жорстка дисонантна звучність. Теми характеризуються фрагментарністю мелодичної лінії, основою варіаційного розвитку стає вся тема цілком та її складові – мотиви, зменшуються розміри окремих варіацій і циклу загалом. Перші 20 років нинішнього століття демонструють, що в досліджуваному жанрі йде процес оновлення змісту, втілення нових стилістичних та лексичних ідей. Відбувається подолання «ужиткового», «експериментально-лабораторного» характеру розвитку жанру, відкриваються нові творчі можливості та перспективи.

Поряд зі складанням великих, значних у концертно-мистецькому плані фортепіанних варіацій, китайські композитори пишуть велику кількість циклів для дітей та юнацтва. Необхідність виховання молодих музикантів на якісному матеріалі зумовила переважання циклів на фольклорні теми, які приносять велику користь у педагогічному процесі. Саме такі теми є основою творів Лю Фуана, Чжу Ванхуа, Ван Цзянчжуна, Лі Інхайя. Варіаційні цикли цих композиторів сприяють розвитку національного музичного інтонаційно-гармонічного слуху.

## **Висновки.**

У пропонованій статті на прикладі деяких базових в репертуарі виконавця жанрів (мініатюри, а саме прелюдії, сонати та варіацій) розглянуто специфіку інтерпретації європейських жанрових моделей в китайських фортепіанних композиціях. Звернення до відповідних зразків, про які йшлося вище, дає підстави для висновку, що при втіленні китайськими митцями кожного із цих жанрів, які мають власну тривалу історію в європейській музиці, важливу роль відіграли сталі принципи кожного з них. Взаємодія цих жанрових принципів із китайськими національними елементами породжувала композиції нової якості, що зберігали основні ознаки кожного із синтезованих явищ, або ці ознаки змінювали один одного. Загалом, на основі сталих рис європейських жанрів, у більшості випадків композитори намагаються «вписати» національні ладово-інтонаційні засоби виразності, виконавські прийоми в загальну раціональну структуру жанру, не порушуючи його основних ознак. В інших випадках китайська національна система мислення може впливати на європейські жанрові моделі, демонструючи їх у певному «національному» трактуванні. Але домінуючим фактором такої взаємодії залишаються основні принципи європейського жанру конкретного зразка, що значною мірою детермінує його виконавську стилістику.

Так, жанр прелюдії для фортепіано став вельми затребуваним у китайській музичній практиці. Зберігаючи основний принцип європейської непрограмної мініатюри, побудованої на певній фактурній формулі та розвитку однієї образної сфери, прелюдія в музиці китайських авторів увібрала основний принцип жанру – особливу концентрацію в невеликому об'ємі твору. У цьому процесі «стискання» енергії, що породжує особливу якість лаконізму та афористичність висловлення, задіяні елементи національного музичного стилю, що тісно пов'язані з глибинними витоками китайського музичного, і, ширше – художнього мислення.

Синтез різних культурних традицій знайшов своє втілення на всіх рівнях існування фортепіанної мініатюри: від змістовно-смыслового, жанрового до власне композиційного, музично-мовного та виконавського. Таким чином, фортепіанна мініатюра у творчості

китайських композиторів стала однією із центральних жанрових сфер, без урахування якої неможливо цілісне розуміння і сприйняття всієї музичної культури Китаю ХХ–ХХІ століть.

Складна масштабна структура жанру сонати сприяє принципу «дієвості», пропонуючи виконавцю втілення різних музичних ідей та емоцій. Класична форма три- або чотиричастинної сонати і сьогодні залишається основним еталоном жанру. Ментальні основи китайського мистецтва були суттєво адаптовані, особливо в першій частині – сонатному *allegro*, де основою взаємодії тем виступає тональний, образний і фактурний контраст. Попри суттєві відмінності в ментальних основах європейської та китайської культури, жанр сонати приваблює багатьох китайських композиторів різних поколінь і стильової орієнтації. Він нерідко стає творчою «лабораторією» новітніх шукань. Відчутний також вплив на сонатну творчість китайських композиторів нових методик втілення фольклору, у яких зростає роль мовотворчої та формотворчої складових.

У сонатах можна спостерігати як безпосередній зв'язок із китайським фольклором (Соната №1 Цзян Венъє), так і більш опосередкований (Соната №1 Ло Чжунчжуна). У багатьох сонатних творах взаємодія народнопісенних витоків і класичної стилістики виявляється через оркестрове трактування музичного матеріалу. Не порушуючи загальної структури сонатної форми, у музичну мову творів проникають інтонації, типові для народних жанрів, фактура мелодизується, насичується підголосками.

Серед різноманіття творів китайського фортепіанного мистецтва одне з визначних місць належить жанру варіацій. Китайськими композиторами створено достатню кількість фортепіанних варіацій, чимало варіаційних циклів написані на високому професійному рівні, мають високі художні достоїнства. Європейська жанрова модель варіацій виявляє нові перспективи свого розвитку у поєднанні з більш вільною національною моделлю варіювання, притаманною китайській музиці. Відбувається своєрідний «раціональний» підхід до вільної варіаційності, «упорядкування» її за фактурним, тональним, образним принципом. Кожна варіація починає «концентрувати» свій образний зміст, прагнучи до завершеності.

Фортепіанні твори китайських композиторів, що наслідують європейські жанрові моделі, поряд із популярністю європейської класики та кращих зразків сучасної музики, свідчать про суттєві інтеграційні процеси, що відбуваються в китайській культурі. Ці твори – різноманітні і цікаві – слугують розвитку виконавської майстерності піаніста, отже, набувають найширше визнання в репертуарі багатьох виконавців. Вони справедливо вважаються яскравим досягненням у розвитку китайського професійного музичного мистецтва, нерозривно пов'язаного із загальним розвитком музичного життя Китаю.

**Перспективною** нашої теми може бути обґрунтування специфіки виконавської стилістики в інших європейських жанрових моделях, таких як етюд, балада, експромт, fuga, концерт.

## ЛІТЕРАТУРА

- Бай Є (2014). *Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Веркіна, Т. Б. (2008). *Актуальне інтонування як виконавська проблема*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Говорухіна, Н. (2007). Жанрова стилістика як основа вокально-виконавської практики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 19, 76–86.
- Каплієнко-Ілюк, Ю. (2020). *Музичне мистецтво Буковини. Сильові парадигми композиторської творчості XIX–XXI ст.* Чернівці: Букрек.
- Лу Цзе (2017). *Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики XX–початку XXI ст.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Москаленко, В. Г. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації*. Київ: НМАУ.
- Ніколаєвська, Ю. (2020). *Номо interpretatus в музичному мистецтві XX–початку XXI століть*. Харків: Факт.

- Рябуха, Н. (2014). Звукообраз у виконавському мистецтві: від метафори до категорії (етимологічний дискурс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40, 72–85.
- Сунь Тянь. (2019). *Звуковий світ фортепіанних творів Хуан Ан-Луна: композиторські та виконавські проєкції*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Сухленко, І. Ю. (2017). Твір композитора у виконавській практиці: тотожність/ідентичність-відкритість-цілісність. *Аспекти історичного музикознавства*, X, 169–180.
- Цинь Тянь. (2012). *Образ рідного краю у фортепіанних творах китайських композиторів*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків.
- Чень, Жуньсюань. (2014). *Імпресіонізм у фортепіанній музиці китайських композиторів*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків.
- Чернявська, М. (2015). Деякі особливості актуалізації виконавського інтонування фортепіанної фактури. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 44, 128–140.
- Чжао Юе. (2023). *Циклічні форми у китайській фортепіанній музиці ХХ–початку ХХІ століть*. (Дис. ... доктора філософії). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми.
- Шаповалова, Л. (1984). *Про взаємодію внутрішньої та зовнішньої форми в історичній еволюції музичної жанровості*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УССР. Київ.
- Шип, С. В. (1998). *Музична форма від звуку до стилю*. Київ: Заповіт.
- Ян То. (2023). *Китайська фортепіанна соната: історія і теорія жанру*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківська державна академія культури. Харків.
- Ян Веньян. (2011). Про значення національного стилю у розвитку музичного виконавства: до постановки питання. *Музичне мистецтво і культура*, 12, 362–371.
- Янь Чжихао. (2018). *Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів ХХ–початку ХХІ століть*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів.

- Li Jingbei. (2019). *The Preludes in Chinese Style: Three Selected Piano Preludes from Ding Shan-de, Chen Ming-zhi and Zhang Shuai to Exemplify the Varieties of Chinese Piano Preludes*. (D.M.A. diss.). The Ohio State University. Columbus, OH.
- 刘涓涓 (2021). 奏鸣曲式原则在罗忠镕音乐作品中的运用—兼谈其音高技术的衍变. 中国音. 2021年3期收藏 [Лю Цзюаньцзюань (2021). Застосування принципів сонатної форми у музичних творах Ло Чжунжуна, а також про еволюцію його технології подання звуку. *Китайська музика*, 2021, № 3]. <https://m.fx361.cc/news/2021/0621/21624009.html>

## REFERENCES

- Bai Ye (2014). *Chinese piano music in the context of integration processes of world music art*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Chen, Rongxuan (2014). *Impressionism in the piano music of Chinese composers*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Chernyavska, M. (2015). Some features of actualization of performing modulation piano texture. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of Education*, 44, 128–140 [in Ukrainian].
- Govorukhina, N. (2007). Genre stylistics as the basis of vocal performance practice. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of Education*, 19, 76–86 [in Ukrainian].
- Kapliencko-Iliuk, Yu. (2020). *Musical art of Bukovyna. Stylistic paradigms of the composer's work of the XIX–XXI centuries..* Chernivtsi: Bukrek [in Ukrainian].
- Li Jingbei. (2019). *The Preludes in Chinese Style: Three Selected Piano Preludes from Ding Shan-de, Chen Ming-zhi and Zhang Shuai to Exemplify the Varieties of Chinese Piano Preludes*. (D.M.A. diss.). The Ohio State University. Columbus, OH [in English].
- Liu Juanjuan (2021). The application of the principles of sonata form in Luo Zhongzhong's musical works, as well as the evolution of his sound presentation technology. *Chinese music*, no. 3 [in Chinese].
- Lu Jie (2017). *Conceptospheres of Chinese program piano music of the 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries*. (Extended abstract of PhD diss.). Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv [in Ukrainian].



- Moskalenko, V. (2013). *Lectures on musical interpretation*. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
- Nikolaievskaya, Yu. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> century*. Kharkiv: Fakt [in Ukrainian].
- Qin Tian (2012). The image of the native land in the piano works of Chinese composers. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Riabukha, N. (2014). Sound images in the performing art: From the metaphor to category (etymological discourse). *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of Education*, 40, 72–85 [in Ukrainian].
- Shapovalova, L. (1984). *On the interaction of internal and external form in the historical evolution of musical genres*. (Extended abstract of PhD diss.). M. F. Rylsky Institute of Music, Folklore and Ethnography of Academy of Sciences of the Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Shyp, S. V. (1998). *Musical form from sound to style*. Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].
- Song Tian. (2019). *Sound world of piano pieces by Huang An-Lun: composer and performing projections*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Sukhlenko, I. Yu. (2017). Musical work by a composer in performing practice: sameness/identity – openness-integrity. *Aspects of historical musicology*, X, 169–180 [in Ukrainian].
- Vierkina, T. B. (2008). *Actual intonation as a performance problem*. (Extended abstract of Candidate (Ph.D) diss.). Odesa A. V. Nezhdanova State Music Academy. Odesa [in Ukrainian].
- Yan Zhihao. (2018). *Genre system of piano treatments, arrangements and transcriptions in creative works of Chinese composers of the 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries*. (PhD diss.). M. Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv [in Ukrainian].
- Yang, To. (2023). *Chinese piano sonata: history and theory of the genre*. (PhD diss.). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv [in Ukrainian].
- Yang, Wenyang. (2011). About the importance of national style in the development of musical performance: before posing the question. *Musical art and culture*, 12, 362–371 [in Ukrainian].
- Zhao Yue. (2023). *Cyclic forms in Chinese piano music of the 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries*. (PhD diss.). Sumy A. S. Makarenko State Pedagogical University. Sumy [in Ukrainian].

## **Song Meixuan**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
postgraduate student,  
the Department of Interpretation and Music Analysis  
e-mail:523354005@qq.com  
ORCID iD: 0009-0004-8517-2588

### **Specifics of the embodiment of European genre models in Chinese piano music as the basis of performance stylistics**

#### ***Statement of the problem.***

*A performer who gives "new life" to a composer's work lets the sound world of music pass through him. In this process, the genre-stylistic "inclination" of the work becomes a signpost on the way to the realization and improvement of its performance style. The article accents the significant of the relating the genre and performance stylistics. From this viewpoint, the Chinese piano works based on the European genre models are considered in the article.*

#### ***Objectives, methods, and novelty of the research.***

*The relationship between the genre and the performance style of the piano works of Chinese composers has been out of the focus of musicologists' attention until today. The purpose of the article is to consider the specifics of the embodiment of European genre models (such as prelude, sonata, variations) in Chinese piano music as the basis of their performance stylistics. Achieving the goal required a systematic musicological approach and the involvement of historical-typological, musical-aesthetic, genre-stylistic, structural-functional, and interpretative research methods.*

#### ***Research results and conclusion.***

*The samples of Chinese piano music (preludes, sonatas, variations) demonstrate that the specified group of works preserved their constant genre features, while the nationally directed means of expression were adapted to the norms of the European genre matrix, which in many ways contradicted the national ideas and mental foundations of Chinese musical art.*

*The piano prelude genre has become very popular in the works of Chinese composers. All elements of the national musical style, closely related to the deep roots of Chinese musical and, more broadly, artistic thinking, are involved in the process of "concentrating" energy in miniature form with special laconic and aphoristic expression.*

*The complex large-scale structure of the sonata genre promotes the principle of “activity”, offering the performer various musical ideas and emotions. The mental foundations of Chinese art were significantly adapted, especially in the first part – the sonata allegro, where tonal, figurative and textural contrast is the basis of the interaction of themes. New methods of folklore implementation, in which the role of language-creating and form-creating attitudes is growing, have a perceptible influence on the sonata work of Chinese composers.*

*The European genre model of variations reveals new prospects for its development in combination with a freer national model of variations inherent in Chinese music. There is a peculiar “rational” approach to free variation, “ordering” according to the textural, tonal, figurative principle.*

*Thus, the composers try to “inscribe” national mode and intonation means of expression and performance techniques into the structure of the European genre. At the same time, under the influence of the Chinese traditional system of thinking, European genre models receive a certain “national” interpretation, although the features of a specific sample of the European genre remain as dominant, which determines the style of performing these composition. Such works – diverse and interesting – serve to develop the pianist's performance skills and gain the widest recognition in the repertoire of many contemporary performers.*

**Keywords:** *Chinese piano music; genre; style; performance style; prelude; sonata; variations.*

*Стаття надійшла до редакції 23 травня 2024 року*