

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЯН ТО

УДК 780.616.432.082.2:781.68](510)"19/200"(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**КИТАЙСЬКА ФОРТЕПІАННА СОНАТА:
ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ЖАНРУ**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Галузь знань – культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії з музичного мистецтва

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



Ян То

Науковий керівник: Рощенко Олена Георгіївна, доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Ян То. Китайська фортепіанна соната: історія і теорія жанру. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 025 Музичне мистецтво. Міністерство культури та інформаційної політики України, Харківська державна академія культури. Харків, 2023.

Дисертацію присвячено дослідженню композиторської інтерпретації фортепіанної сонати в музичному мистецтві Китаю XX – XXI століть.

Актуальним завданням сучасного музикознавства постає виявлення особливостей композиторського тлумачення класичних європейських жанрів у творчості китайських композиторів. Важливого значення набуває вивчення композиторської інтерпретації жанру фортепіанної сонати, упродовж 77 років – з 1939 по 2016 рр.

У *Розділі 1* встановлено функції фортепіано в музичній культурі Китаю, вмотивовано періоди розвитку китайської фортепіанної культури як того ґрунту, на котрому зросла китайська фортепіанна соната; подані положення понятійно-категоріальної і методологічної системи музикознавства як засади вивчення китайської фортепіанної сонати.

Фортепіанна культура Китаю XX – початку XXI ст. розподілена на два періоди – за часів Старого Китаю і утворення КНР (Нового Китаю). Як межа постає 1949 рік – закінчення історії Старого Китаю і утворення КНР. Упродовж XX століття явища, генетично не притаманні китайській музичній культурі, увійшли до її структури. Фортепіано набуло акомпануючої, камерно-ансамблевої і сольної-концертної функцій. Акомпануюча функція проявилася під час християнських богослужінь у китайських поселеннях; сольна-концертна – з 1913 р. (поява першого китайського твору для фортепіано). З 1920-х років фортепіано набуло камерно-ансамблевої функції (формування жанрових засад китайської художньої пісні).

З першою половиною XX ст. пов'язані професіоналізація фортепіанної освіти, перші китайські фортепіанні твори, відкриття Національної консерваторії в Шанхаї (1927), уведення європейських фортепіанних шедеврів до китайського художнього контексту, формування жанрового інваріанта китайської фортепіанної сонати. Фортепіано з імпортованого інструмента перетворювалося на частку китайської культури.

Розвиток фортепіанної культури другої половини XX століття розподілений на такі періоди: 1949–1966 рр. (перший розквіт); 1966–1976 рр. (стагнація); з 1976 р. до наших днів (відродження).

Осмилення китайської фортепіанної сонати потребує задіяння понятійно-категоріального апарату і методологічних настанов, що склалися в європейській і, зокрема, в українській музичній науці заради подолання невідповідності термінології жанровим властивостям фортепіанної сонати. Жанр європейського походження в його «китайських перетвореннях» має бути аналізованим, зважаючи на тезаурус європейського музикознавства, з метою встановлення ступеня відповідності китайської фортепіанної сонати її прообразу.

При вивченні китайської сонати доцільно виходити з положень про систему світоглядних поглядів, особистість композитора, духовні пріоритети епохи, вчення про музичну логіку і синтаксис, закони сонатної логіки, драматургію сонатної форми, типи сонатно-циклічної форми.

До вивчення китайської фортепіанної сонати слід увести поняття: сонатність, концепційність, сонатна драматургія, експозиція і експозиційність, розробка та розробковість, реприза і репризність; встановлювати дію таких принципів як жанровість, циклічність, програмність, поємність, індивідуалізація сонатної форми, діалектична єдність стійкості і нестійкості, сонатне становлення, сонатна двотемність, динамічне сполучення. До складу «розгорненого» жанрового імені сонати додається тембральна, географічно-національна (американська), часова і стильова (барокова) ознаки, уточнюючи і конкретизуючи хронотоп жанру.

Вивчення китайської фортепіанної сонати як жанрово-стильового тембрового явища потребує застосування історичного, концепційного, символічного, діалогічного підходів. Використання діалогічного методу актуалізується можливістю розгляду діалогу як детермінанти міжкультурної взаємодії, способу відродження культури. Дослідження феномену нової сонатності, трансформації інваріантних властивостей сонати потребує осмислення процесу визволення жанру від формальних атрибутів сонатної схеми за умов збереження сонатності як методу музичного мислення.

Криза європейської сонатності співпала з періодом засвоєння жанрового архетипу сонати в Піднебесній: інваріантні ознаки жанру набули важливе значення для китайської сонати. Збереження стійких ознак жанру визначає історію китайської фортепіанної сонати. Китайська фортепіанна соната розвивається за законами, відмінними від європейської сонати.

У *Розділі 2* встановлено історичний генезис та специфіку розвитку китайської фортепіанної сонати впродовж 80 років її існування. Рання китайська фортепіанна соната тлумачна як узагальнення інновацій у національній музичній культурі упродовж 1913–1930-х років, а також їх преображення в цілісному художньому контексті нової для Піднебесної жанроформи. На генезис китайської фортепіанної сонати вплинув жанровий ряд – п'єса, прелюдія, fuga, сюїта, китайська художня пісня, китайська фортепіанна художня пісня, у котрих було закладено фрагменти національного звукового образу фортепіано, що віднайде цілісне втілення в узагальнюючому жанрі.

Як перший етап формування китайської фортепіанної сонати тлумачено останнє десятиліття існування Старого Китаю (1939–1949 рр.), коли було надано імпульси подальшого розвитку жанру (зразки сонатного формотворення, тематизму, образної драматургії). Надано аналіз п'яти китайських фортепіанних сонат, створених майстрами Старого Китаю. У ранніх китайських фортепіанних сонатах було сформовано характерні для жанру національні образні світи – святковий, ігровий та ліричний, а також

апробовано внутрішньо-жанрові різновиди – «маленька соната» та соната із розгорнутою циклічністю, опрацьовано основи сонатної двотемності та сонатного формотворення.

Значення найраннішого періоду розвитку жанру сонати в китайській музичній культурі складно переоцінити. Упродовж 10-річчя в п'яти китайських фортепіанних сонатах сформовано характерні для «китайської інтерпретації» різновиди: соната із розгорнутою циклічністю (Ма Сі Цон, Чжан Вен Є) і «маленька соната» (Чжан Ван Є, Ло Чжуньжунь, Дін Шанде).

Другий період розвитку китайської фортепіанної сонати представлений творами Лі Цзялу, Ло Чжуню, Го Цзуронг, Цзян Веньє, Ву Цзунцян, Ма Сіконг, Ван Лісан, Цзоу Лу, Рао Юйян, Ян Ічен, Хуан Хувей, Ян Ліцин. Китайський фортепіанно-сонатний спадок другого періоду розподілений за діадним принципом: 1950 – 1957; 1958 – 1966. Другий період визначений як доба втрачених китайських фортепіанних сонат і, водночас, епоха нової інструментальної музики, першого розквіту жанру.

Як «вододіл» між етапами другого періоду представлено *Ode to Youth* (1958) Цзоу Лу – першу велику китайську фортепіанну сонату (за визначенням виконавців). Виокремлено також сонату Рао Юйян «*Shaanxi Opera Theme Sonata*» (1959), новації котрої зумовлені інструментальним осмисленням шанхайської опери *худжу* в поемно-концертній симфонізованій рефренній композиції типу *арабески*.

Маленькі сонати Ян Юнчжен (1959), Huang Huwei (1962), Ян Ліцин (1965) відтінюють монументалізм сонат Цзоу Лу і Рао Юйян.

Упродовж «культурної революції» (1966 – 1976) в історії китайської фортепіанної сонати панувала штучна пауза. Інтенсивне формування національної фортепіанної сонати змінив занепад, криза, загроза зникнення. 1966–1976 рр. «випадають» із процесу розвитку жанру. Виникає неспівпадіння між періодизацією китайської фортепіанної культури і китайської фортепіанної сонати: четвертому періоду розвитку фортепіанної культури відповідає третій період розвитку китайської фортепіанної сонати.

Третій період розвитку китайської фортепіанної сонати починається з відродження жанру, що аналізується. 1981 року створено маленьку фортепіанну сонату *Ван Ліпіна* і сонату із розгорнутим циклом *Цуй Веньюй*; 1988 р. – маленьку сонату Дін Шанде (ор. 52, у 3-х чч.); 1996 р. – маленьку сонату Ши Чжи Бін, 1999 р. – маленьку сонату Чу Ванхуа. В останній рік XX ст. маленька фортепіанна соната втратила актуальність. Розвиток жанру у XXI столітті розпочався з 2005 р., створенням Чу Ванхуа сонати поемного типу, жанрове ім'я котрої виконавці доповнили визначенням «велика». Розвиток китайської фортепіанної сонати у XX ст. завершує і розпочинає у XXI ст. Чу Ванхуа.

У даній роботі вивчення китайської фортепіанної сонати завершується 17 сонатами Ге Цина (створені упродовж 2011 – 2016), який підсумував розвиток європейського жанру на китайській землі, увів його до другого століття в історії фортепіанної музики Піднебесної (з 2013 р.).

Історію розвитку китайської фортепіанної сонати вирізняє пунктирний характер: нечисленні взірці жанру розподілені довгими паузами. Відсутність поступовості в розвитку жанру, як і наявність перерваного циклу, – специфічні ознаки розвитку китайської фортепіанної сонати.

У Розділі 3 «*Жанрові різновиди китайської фортепіанної сонати та їх властивості*» встановлено специфіку розвитку маленької сонати, розглянуто феномен «великої» сонати як виконавського жанрового імені, представлено 17 сонат Ге Цина як макроциклічне утворення.

Зазначено, що маленька соната сприяла формуванню жанрових особливостей китайської сонати як такої, містила прообрази повномасштабного жанрового взірця, поставала як взірець розвитку національного дитячого репертуару. Маленька китайська фортепіанна соната мала художню і експериментальну функцію щодо кристалізації жанрових ознак національної сонати як її лаконічний аналог, модель розгорнутої сонатно-циклічної форми.

Ознакою жанру маленької сонати є не мінімізація художньої теми, а концентрація її розкриття. Особливістю китайської фортепіанної культури постає синонімічне використання таких жанрових визначень, як «маленька китайська фортепіанна соната» і сонатина. Дотримання понятійної подвійності щодо жанрового визначення сонатини/маленької сонати постає як данина науковій традиції країни, у котрій такі твори виникли.

У розвитку китайської маленької фортепіанної сонати виокремлено такі періоди: 7 передостанніх років (1940 – 1947) в історії Старого Китаю; перше 16-річчя в історії Нового Китаю; ренесанс 1980 – 2010-х рр. Китайська маленька фортепіанна соната має *перерваний цикл історичного розвитку*. У 1990 рр. відбувається її деактуалізація і зникнення з жанрового «небосхилу» музичної культури Піднебесної.

Проаналізовані збережені часом китайські маленькі фортепіанні сонати Цзян Веня (1940), Дін Шан Де (1946), Ло Чжуньчжунь (1947); Лю Шу Ан (1950), Цзян Веня (1952), Дін Шанде (1953), Ло Чжуньчжунь (1954), Лу Цзуронг (1954), Ван Лізан (1957).

«Велика» китайська фортепіанна соната – виконавське жанрове ім'я. Поява різновиду сонати, визначеного як «велика» – показник зрілості жанру, наслідок концепційної величі, що позначається на фактурі, структурі, хронотопі, наближенні сонатного циклу до симфонічного аналогу. Ознакою великої сонати постає, зазвичай, її авторське ім'я, що включає до свого обсягу понятійне визначення «*grand*». Кінець XVIII – XIX століття в історії європейської фортепіанної сонати пов'язані із затвердженням її великого різновиду, відображеного в структурі авторського жанрового імені (сонати Бетховена, Шумана, Чайковського) і виконавського сприйняття (Гайдн).

Жанровий різновид китайської великої сонати зумовлений виконавським походженням цього жанрового імені. Визначення «велика» міцно пов'язане із сонатами Цзоу Лу («*Oda to Jouth*», 1958) і Чу Ванхуа (2005), котрим властиві «антилірична епіко-драматична природа, образно-тематична єдність циклу, структурна масштабність», а також «суто

раціональні засади – безконфліктність, контрастна драматургія, архітектонічна чіткість, конструктивна природа тематизму» (за Д. Харитоновою). Великі китайські сонати мають важливе історичне значення: соната Цзоу Лу виконала функцію підбиття підсумків розвитку жанру до 1958 р., соната Чу Ванхуа – перша у ХХІ ст.

Подано детальний аналіз «великих» китайських фортепіанних сонат. Історико-художня місія Цзоу Лу полягає у створенні першого взірця китайської фортепіанної сонати, тлумачної виконавцями як велика. Надавши твору монументальності, концертності, наскрізності розвитку, Цзоу Лу відтворив концепцію «великої» сонати на основі китайського за походженням тематизму. Сонату Чу Ванхуа вирізняє концепційність, оригінальність формотворення, функціональна неоднозначність, поемність, оркестральність, насиченість фактури, симфонізм мислення. Сукупність таких властивостей зумовлює визначення «велика» у виконавському жанровому імені сонат Цзоу Лу і Чу Ванхуа.

Ге Цин продовжив історію китайської фортепіанної сонати, завдяки чому відбувся вихід жанру за межі першого століття існування китайської фортепіанної музики (1913–2013). Фортепіанно-сонатна творчість композитора-піаніста пов'язана з 2011–2016 рр., упродовж котрих було написано 17 сонат. *Ге Цин* довів логічність існування сонатної циклічності в контексті східної фортепіанної культури. 17 сонат об'єднуються в макроцикли, тоді як весь корпус творів постає як метацикл.

Автобіографічний задум першого сонатного диптиху (1, 2 сонати) розкривається у зв'язку із музичною семантикою, цитуванням народної теми, відтворенням дитячих спогадів автора. Сонати 2012 р. (2–7) – макроцикл, що відповідає 2 частині метациклу. 8 Соната (2012/2013 рр.) – інтермецо, перехід від другого до третього сонатного макроциклу. Сонати 2013 року (9–11) – третій макроцикл, III частина сонатного метациклу. Сонати 2014 р. (12–15) виконують функцію четвертого сонатного макроциклу і IV частини

метациклу. Сонати 2015 року (16, 17) набувають значення п'ятого сонатного макроциклу і фіналу метациклу.

Фортепіанні сонати Ге Цен – енциклопедія композиторського тлумачення жанру європейського походження в китайському музичному мистецтві початку ХХІ століття. Макроциклічна організація фортепіанних сонат дозволяє розглянути їх сукупність як своєрідний мікрокосм, що відображає новітні досягнення в тлумаченні жанру. Фортепіанно-сонатна творчість Ге Цина – своєрідне «дзеркало», у котрому відображені характерні ознаки композиторського тлумачення європейського жанру в контексті східної культури.

Якщо на початку історії китайської фортепіанної сонати існували певні сумніви щодо можливості її подальшого існування, то початок ХХІ ст. переконує: даний жанр має всі підстави для подальшого розвитку.

Ключові слова: музика, музичне мистецтво, музичне мислення, музична мова, музичний текст, музичний твір, музична універсалія, форма в музиці, жанр у музиці, жанрова генеза, жанрова типологія, жанрова специфіка, стиль, фортепіанна соната, виконавська концепція, мелодія, фактура, концертність, тезаурус, розвиток.

ABSTRACT

Yang To. Chinese piano sonata: history and theory of the genre. – Qualifying Scientific Paper on the Rights of Manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the speciality 025 - "Musical Art"). Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv, 2023.

The dissertation is devoted to the study of the composer's interpretation of the piano sonata in the musical art of China of the twentieth and twenty-first centuries.

An urgent task of modern musicology is to identify the peculiarities of composers' interpretation of classical European genres in the works of Chinese

composers. The study of the composer's interpretation of the piano sonata genre over the period of 77 years - from 1939 to 2016 - is of great importance.

Chapter 1 establishes the functions of the piano in Chinese musical culture, motivates the periods of development of Chinese piano culture as the ground on which the Chinese piano sonata grew up; presents the provisions of the conceptual, categorical and methodological system of musicology as the basis for studying the Chinese piano sonata.

The piano culture of China in the twentieth and early twenty-first centuries is divided into two periods - the Old China and the establishment of the People's Republic of China (PRC). The year 1949, the end of the history of Old China and the formation of the People's Republic of China, is considered to be the watershed. During the twentieth century, phenomena that were not genetically inherent in Chinese musical culture became part of its structure. The piano acquired accompanying, chamber ensemble and solo concert functions. The accompanying function was manifested during Christian worship in Chinese settlements; the solo-concert function - since 1913 (the first Chinese work for piano). Since the 1920s, the piano has acquired a chamber and ensemble function (forming the genre foundations of Chinese art song).

The first half of the twentieth century is associated with the professionalisation of piano education, the first Chinese piano compositions, the opening of the National Conservatory in Shanghai (1927), the introduction of European piano masterpieces into the Chinese artistic context, and the formation of the genre invariant of the Chinese piano sonata. The piano was transformed from an imported instrument into a part of Chinese culture.

The development of piano culture in the second half of the twentieth century is divided into the following periods: 1949 - 1966 (the first heyday); 1966 - 1976 (stagnation); from 1976 to the present (revival).

Comprehending the Chinese piano sonata requires the use of the conceptual and categorical apparatus and methodological guidelines that have developed in European and, in particular, in Ukrainian music science in order to overcome the

discrepancy between the terminology and the genre properties of the piano sonata. The genre of European origin in its "Chinese transformations" should be analysed on the basis of the thesaurus of European musicology in order to establish the degree of correspondence of the Chinese piano sonata to its prototype.

When studying the Chinese sonata, it is advisable to proceed from the provisions on the system of worldview views, the composer's personality, the spiritual priorities of the era, the doctrine of musical logic and syntax, the laws of sonata logic, the drama of the sonata form, and the types of sonata-cyclic form.

The study of the Chinese piano sonata should introduce the following concepts: sonatality, conceptuality, sonata drama, exposition and expositiveness, development and developmentality, reprise and reprise; establish the effect of such principles as genre, cyclicity, programmaticity, poetry, individualisation of the sonata form, dialectical unity of stability and instability, sonata formation, sonata two-tone, dynamic combination. The "expanded" genre name of the sonata is complemented by timbre, geographical and national (american), temporal and stylistic (baroque) features, clarifying and specifying the genre's chronotope.

The study of the Chinese piano sonata as a genre-style timbre phenomenon requires the application of historical, conceptual, symbolic, and dialogical approaches. The use of the dialogical method is actualised by the possibility of considering dialogue as a determinant of intercultural interaction, a way of reviving culture. The study of the phenomenon of the new sonatality, the transformation of the invariant properties of the sonata requires comprehension of the process of liberation of the genre from the formal attributes of the sonata scheme, while preserving the sonatality as a method of musical thinking.

The crisis of European sonatas coincided with the period when the genre archetype of the sonata was assimilated in the Middle Kingdom: the invariant features of the genre became important for the Chinese sonata. The preservation of stable features of the genre defines the history of the Chinese piano sonata. The Chinese piano sonata develops according to laws different from the European sonata.

Chapter 2 establishes the historical genesis and specifics of the development of the Chinese piano sonata over the 80 years of its existence. The early Chinese piano sonata can be interpreted as a generalisation of innovations in the national musical culture during the 1913-1930s, as well as their transformation in the holistic artistic context of a genre form that was new to the Celestial Empire. The genesis of the Chinese piano sonata was influenced by a range of genres - play, prelude, fugue, suite, Chinese art song, Chinese piano art song - which contained fragments of the national sound image of the piano, which would find a holistic embodiment in the generalising genre.

The last decade of the existence of Old China (1939-1949) is interpreted as the first stage of the formation of the Chinese piano sonata, when the impulses for further development of the genre (samples of sonata form, themes, and figurative drama) were given. The article analyses five Chinese piano sonatas composed by the masters of Old China. In the early Chinese piano sonatas, the national imaginative worlds characteristic of the genre - festive, playful and lyrical - were formed, and the intra-genre varieties - "small sonata" and sonata with extended cyclicity - were tested, the basics of sonata two-temperamentality and sonata formation were worked out.

The significance of the earliest period of the sonata genre's development in Chinese musical culture can hardly be overestimated. Over the course of the 10th anniversary, five Chinese piano sonatas have developed the types characteristic of the "Chinese interpretation": the sonata with extended cyclicity (Ma Xi Tsong, Zhang Wen Ye) and the "little sonata" (Zhang Wang Ye, Luo Junzhun, Ding Shande).

The second period of the development of the Chinese piano sonata is represented by works by Li Jialu, Luo Zhongyu, Guo Zurong, Jiang Wenye, Wu Zuqiang, Ma Xikong, Wang Lisan, Zou Lu, Rao Yuyang, Yang Yicheng, Huang Huwei, Yang Lixin. The Chinese piano and sonata heritage of the second period is divided according to the dyadic principle: 1950 - 1957; 1958 - 1966. The second period is defined as the era of lost Chinese piano sonatas and, at the same time, the era of new instrumental music, the first flowering of the genre.

Zou Lu's *Ode to Uouth* (1958), the first major Chinese piano sonata (according to the performers), is presented as a "watershed" between the stages of the second period. Rao Yuyang's *Shaanxi Opera Theme Sonata* (1959) is also highlighted, whose innovations are due to the instrumental comprehension of Shanghai huzhu opera in a poetic concert symphonised refrain composition of the arabesque type.

The small sonatas by Yang Yongzheng (1959), Huang Huwei (1962), and Yang Lixin (1965) set off the monumentalism of the sonatas by Zou Lu and Rao Yuyang.

During the "Cultural Revolution" (1966-1976), the history of the Chinese piano sonata was in an artificial pause. The intensive formation of the national piano sonata was replaced by decline, crisis, and the threat of extinction. The years 1966-1976 "fall out" of the process of the genre's development. There is a discrepancy between the periodisation of Chinese piano culture and the Chinese piano sonata: the fourth period of development of piano culture corresponds to the third period of development of the Chinese piano sonata.

The third period of the development of the Chinese piano sonata begins with the revival of the genre under analysis. In 1981, Wang Liping's *Little Piano Sonata* and Cui Wenyu's *Sonata with an extended cycle* were composed; in 1988, Ding Shande's *Little Sonata* (Op. 52, in 3 movements); in 1996, Shi Zhi Bin's *Little Sonata*; and in 1999, Chu Wanhua's *Little Sonata*. In the last year of the twentieth century, the small piano sonata lost its relevance. The development of the genre in the twenty-first century began in 2005 with Chu Wanhua's composition of a poem-type sonata, the genre name of which was supplemented by the performers with the definition "large". The development of the Chinese piano sonata in the twentieth century is completed and started in the twenty-first century by Chu Wanhua.

This work concludes the study of the Chinese piano sonata with 17 sonatas by Ge Qing (composed between 2011 and 2016), who summed up the development of the European genre on Chinese soil and introduced it to the second century in the history of Chinese piano music (from 2013).

The history of the development of the Chinese piano sonata is characterised by a dotted pattern: the few examples of the genre are separated by long pauses. The absence of gradualism in the development of the genre, as well as the presence of an interrupted cycle, are specific features of the development of the Chinese piano sonata.

In Chapter 3, "The Varieties of the Chinese Piano Sonata and Their Properties," the specifics of the development of the small sonata are established, the phenomenon of the "large" sonata as a performing genre name is considered, and 17 sonatas by Ge Qing are presented as a macrocyclic formation.

It is noted that the small sonata contributed to the formation of the genre features of the Chinese sonata as such, contained prototypes of a full-scale genre model, and appeared as a model for the development of the national children's repertoire. The Little Chinese Piano Sonata had an artistic and experimental function in crystallising the genre features of the national sonata as its laconic analogue, a model of an extended sonata-cyclic form.

The characteristic of the small sonata genre is not the minimisation of the artistic theme, but the concentration of its disclosure. The peculiarity of Chinese piano culture is the synonymous use of such genre definitions as "small Chinese piano sonata" and sonatina. The observance of the conceptual duality in the genre definition of sonatina/small sonata appears as a tribute to the scientific tradition of the country in which such works originated.

In the development of the Chinese small piano sonata, the following periods are distinguished: 7 penultimate years (1940 - 1947) in the history of Old China; the first 16 years in the history of New China; the renaissance of the 1980s - 2010s. In 1990, it was de-actualised and disappeared from the genre "horizon" of the musical culture of the Celestial Empire.

The analysis of time-preserved Chinese small piano sonatas by Jiang Wenya (1940), Ding Shan De (1946), Luo Junzhun (1947); Liu Shu An (1950), Jiang Wenya (1952), Ding Shande (1953), Luo Junzhun (1954), Lu Zurong (1954), Wang Lizang (1957).

The "great" Chinese piano sonata is a performing genre name. The emergence of a type of sonata defined as "grand" is an indicator of the maturity of the genre, a consequence of conceptual grandeur, which affects the texture, structure, chronotope, and the approximation of the sonata cycle to its symphonic analogue. The sign of a great sonata is usually its author's name, which includes the conceptual definition of "grand". The late eighteenth and nineteenth centuries in the history of the European piano sonata are associated with the establishment of its grand variety, reflected in the structure of the author's genre name (sonatas by Beethoven, Schumann, Tchaikovsky) and performance perception (Haydn).

The genre type of the Chinese grand sonata is determined by the performing origin of this genre name. The definition of "great" is closely associated with the sonatas by Zou Lu ("Oda to Jouth", 1958) and Chu Wanhua (2005), which are characterised by "anti-lyric epic-dramatic nature, figurative and thematic unity of the cycle, structural scale", as well as "purely rational principles - conflict-free, contrasting drama, architectonic clarity, constructive nature of themes" (after D. Kharitonova). The great Chinese sonatas are of great historical importance: Zou Lu's sonata served to summarise the development of the genre until 1958, and Chu Wanhua's sonata was the first in the twenty-first century.

A detailed analysis of the "great" Chinese piano sonatas is presented. Zou Lu's historical and artistic mission is to create the first example of a Chinese piano sonata interpreted by performers as a great one. By making the work monumental, concert-like, and with a through development, Zou Lu recreated the concept of a "great" sonata based on Chinese themes. Chu Wanhua's sonata is distinguished by its conceptuality, originality of form, functional ambiguity, poetry, orchestration, richness of texture, and symphonic thinking. The combination of such properties determines the definition of "great" in the performing genre name of the sonatas by Zou Lu and Chu Wanhua.

Ge Qing continued the history of the Chinese piano sonata, thus extending the genre beyond the first century of Chinese piano music (1913-2013). The composer's piano sonata works are associated with the years 2011-2016, during

which he composed 17 sonatas. Ge Qing proved the logical existence of sonata cyclicity in the context of Eastern piano culture. The 17 sonatas are united into macro-cycles, while the entire body of works appears as a metacycle.

The autobiographical intention of the first sonata diptych (1st and 2nd sonatas) is revealed in connection with musical semantics, quoting folk themes, and recreating the author's childhood memories. The Sonatas of 2012 (2 - 7) are a macrocycle that corresponds to the 2nd part of the metacycle. 8 Sonata (2012/2013) is an intermezzo, a transition from the second to the third sonata macrocycle. The Sonatas of 2013 (9-11) are the third macrocycle, the third part of the sonata metacycle. The Sonatas of 2014 (12-15) perform the function of the fourth sonata macrocycle and the fourth part of the metacycle. The Sonatas of 2015 (16, 17) take on the significance of the fifth sonata macrocycle and the finale of the metacycle.

Piano Sonatas by Ge Zeng is an encyclopedia of the composer's interpretation of the genre of European origin in Chinese music of the early twenty-first century. The macro-cyclic organisation of the piano sonatas allows us to consider their totality as a kind of microcosm reflecting the latest achievements in the interpretation of the genre. Ge Qing's piano sonata works are a kind of "mirror" that reflects the characteristic features of the composer's interpretation of the European genre in the context of Eastern culture.

If at the beginning of the history of the Chinese piano sonata there were certain doubts about the possibility of its further existence, the beginning of the twenty-first century convinces us that this genre has all the grounds for further development.

Key words: music, musical art, musical thinking, musical language, musical text, musical work, musical universality, form in music, genre in music, genre genesis, genre typology, genre specificity, style, piano sonata, performance concept, melody, texture, concert, thesaurus, development.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДОСЛІДЖЕННЯ

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Ян То. Перша фортепіанна соната Ге Цин: основи композиторської інтерпретації європейського музичного жанру // *Культура України : зб. наук. пр.* Харків : ХДАК, 2018. Вип. 61. С. 252 – 260.

2. Ян То. Історичний генезис та перший період формування китайської фортепіанної сонати // *Вісник НАККІМ. Культура і сучасність: альманах.* Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. № 2. С. 231–236.

3. Ян То. Перша велика китайська фортепіанна соната та її історико-художнє значення // *Музикознавча думка Дніпропетровщини.* Дніпро : Грані, 2021. Вип. 20 (1, 2021). С. 225–240.

Публікація в зарубіжному періодичному виданні:

4. Jang To. Chinese Small Piano Sonata: periods of historical and artistic development // *The European Journal of Arts.* Vienna. 2020. 2. P. 133–138.

Опубліковані праці апробаційного характеру:

5. Особливості історичного розвитку китайської фортепіанної сонати // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2019 р.* Харків, 2019. С. 207–208.

6. Ян То. Друга фортепіанна соната Ге Цин: своєрідність тлумачення сонатного циклу // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнар. наук. конф., 22–23 листоп. 2018 р.* Харків, 2018. С. 293–294.

7. Ян То. Специфіка композиторської інтерпретації жанру сонати в сучасній фортепіанній музиці Китаю (на прикладі аналізу сонатини Дін Шанде) // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнар. наук. конф., 23–24 листоп. 2017 р.* Харків, ХДАК, 2017. С. 336–337.

8. Ян То. Макроциклічна організація сонатного метациклу в фортепіанній творчості Ге Цин // *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: матеріали міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів, 7–8 груд. 2017.* Київ, 2017. С. 58.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	19
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНІ І ТЕОРЕТИКО-АНАЛІТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ВИВЧЕННЯ КИТАЙСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ.....	26
1.1. Історичні передумови виникнення китайської фортеп'яної сонати в контексті національної фортеп'яної культури.....	26
1.2. Понятійно-категоріальна і методологічна системи музикознавства як передумови вивчення китайської фортеп'яної сонати.....	56
Висновки до розділу.....	74
РОЗДІЛ 2. ІСТОРІЯ ФОРМУВАННЯ І РОЗВИТКУ КИТАЙСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ І ЇЇ РІЗНОВИДІВ.....	78
2.1. Історичний генезис та перший період формування китайської фортеп'яної сонати	78
2.2. Періоди розвитку китайської фортеп'яної сонати упродовж другої половини ХХ – початку ХХІ століть.....	97
Висновки до розділу.....	118
РОЗДІЛ 3. ЖАНРОВІ РІЗНОВИДИ КИТАЙСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ ТА ЇХ ВЛАСТИВОСТІ.....	123
3.1. Жанрові риси «маленької сонати» в структурі сучасного фортеп'яного мистецтва Китаю.....	123
3.2. Китайська фортеп'яна соната поемного типу.....	144
3.3.«Велика» китайська фортеп'яна соната як виконавське жанрове ім'я .	151
3.4. Макроциклічна концепція фортеп'яних сонат Ге Цина	169
Висновки до розділу.....	183
ВИСНОВКИ.....	186
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	192
ДОДАТКИ.....	216

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження полягає в необхідності вивчення національної специфіки композиторського тлумачення жанру фортепіанної сонати в музичному мистецтві Китаю XX – початку XXI століття. На сучасному етапі розвитку музичного мистецтва фортепіанна соната як жанр композиторського самовираження та об'єкт виконавської творчості набули значення художнього феномену, що, подібно до пісні, концерту та опери, об'єднує безмежні межі євразійського часу-простору.

Протягом XX – початку XXI століття в китайському музичному мистецтві відбулася стрімка еволюція фортепіанної творчості і фортепіанної сонати, зокрема, від маленької сонати (сонатини) до масштабних, монументальних і концептуальних вірців жанрового різновиду «великої» сонати і макроциклічних утворень початку XXI століття. Китайська фортепіанна соната, народжена в останнє десятиліття «Старого Китаю», досягнувши першого розквіту на початку історії Нового Китаю, припинивши існування під час «культурної революції», на межі XX – XXI століть зазнала відродження і досягла нової кульмінації. За майже 80-річний період розвитку китайська фортепіанна соната пройшла шлях від спроб освоєння європейського жанру до надання йому значення виразу національного художнього світовідчуття, оригінального тлумачення традицій, затвердження декількох внутрішньо-жанрових різновидів.

Розквіт жанру фортепіанної сонати на межі XX – XXI століть зумовлений розвитком не тільки національної композиторської майстерності, але й високим рівнем піаністичного мистецтва, як і національної фортепіанної освіти, що сьогодні віднайшли гідне визнання у світі. Одним із витоків формування китайської фортепіанної сонати стали тенденції формування і розвитку «китайського фортепіано».

Китайську фортепіанну сонату впродовж майже 80-річного періоду розвитку вирізняє взаємодія європейських жанрових традицій і національної філософсько-художньої свідомості в сукупності з традиційним музичним

стилем, де пісенно-танцювальні ознаки постають виразом світосприйняття, властивого Піднебесній. Вершинні взірці жанру китайської фортепіанної сонати постають як наслідки гармонічного співіснування китайського інструментального образу світу, системи усвідомлених і переосмислених європейського жанру, помножених на втілення специфічних властивостей національного світосприйняття, втілених у межах часопростору музичного твору.

Установлення органіки зв'язків між європейськими традиціями та художніми новаціями в художньому бутті жанру фортепіанної сонати в історії Старого та Нового Китаю на основі теорії жанрового діалогу музичних культур, розробленої І. Туковою, розробка періодизації становлення і розвитку жанру, що досліджується, надання його жанрової типології – сукупність таких завдань визначає **актуальність обраної для вивчення теми дослідження.**

Мета дослідження – встановити специфіку композиторської інтерпретації жанру фортепіанної сонати в музичному мистецтві Китаю, починаючи з останнього десятиліття в історії Старого Китаю (з 1939 р.) і до 2016 року.

Вирішенню мети дослідження сприяють взаємозумовлені **завдання дослідження:**

- розкрити взаємодію між розвитком китайської фортепіанної культури в її найхарактерніших тенденціях і періодизацією становлення жанру китайської фортепіанної сонати;
- систематизувати понятійно-категоріальний апарат і методологічні підходи, прийняті в європейській і, конкретніше, в українській музикології для дослідження західної сонати, з метою розкриття можливостей їх використання в процесі аналізу китайської фортепіанної сонати;
- надати аналіз вцілених взірців китайської фортепіанної сонати з точки зору композиторської інтерпретації європейського жанрового прообразу;

– розробити жанрову типологію китайської фортепіанної сонати, що формувалася упродовж майже 80-річної історії розвитку;

Об’єкт дослідження – китайська фортепіанна соната.

Предмет дослідження – історія і теорія китайської фортепіанної сонати.

Матеріал дослідження в пропонованій дисертації цілком зумовлений специфікою буття китайської фортепіанної сонати в музичній культурі Піднебесної. Відбираючи матеріал для аналізу, науковець має можливість спиратися лише на вцілілі в бурхливій історії XX століття артефакти, котрих, на жаль, зберіглося не так вже і багато. Велика кількість китайських фортепіанних сонат, особливо на ранніх етапах розвитку жанру, не була надрукована, що зумовила їх подальшу втрату. Крім того, навіть з числа тих сонат, що були свого часу надруковані, їх значна частка є недоступною для виконання і аналізу, тому *об’єктивно* не може поставати як матеріал дослідження. У підсумку, коло китайських фортепіанних сонат, що підлягають аналізу, постає як достатньо вузьке відносно тих, що було створено на різних етапах історії розвитку жанру. Отже, як матеріал дослідження в даній роботі постають лише доступні для аналізу китайські фортепіанні сонати.

Слід також зазначити, що ряд китайських фортепіанних сонат наведений у тексті дослідження з метою визначення їх історико-художнього місця в загальному процесі розвитку жанру.

У підсумку, як безпосередній матеріал аналізу в даній роботі постають такі китайські фортепіанні сонати: маленькі сонати Цзян Веня (1940), Дін Шанде (1946), Ло Чжуньчжунь (1947), Лю Шу Ан (1952), «Дитяча» соната Дін Шанде (1953), 2 соната Ло Чжуньчжунь (1954), Го Цзуронг (1954), Ван Лізан (1957), Ян Ючжен (1959), Го Цзуронг (1960); «великі» сонати Цзоу Лу (1958) і Чу Ванхуа (2005); соната поемного типу Рао Юйян «*Shaanxi Opera Theme Sonata*», «*After reading the Most Touching Greived Dou-E*» (1959); 17 сонат Ге Цина (створені з 2011 по 2017 рр.), з котрих особливу увагу

приділено аналізу 1 і 2 сонатам, що утворюють весняно-автобіографічний диптих.

Методи дослідження базуються на системному використанні філософських, загально-наукових та спеціально-наукових різновидів аналізу, застосування яких зумовлено необхідністю вирішення мети та завдань роботи:

- дедуктивний і індуктивний, що у своїй діалектичній єдності сприяють повноті розкриття обраної теми дослідження;

- історичний підхід, представлений крізь призму таких методів як історико-генетичний (сприяє встановленню специфіки жанрового генезису китайської фортепіанної сонати); історико-контекстуальний (уведення котрого зумовлене вирішенням завдання пояснити своєрідність розвитку фортепіанної сонати особливостями загального історичного процесу, властивого Китаю XX і початку XXI століть); історико-синхроністичний (дозволяє встановити відповідність/невідповідність між процесом розвитку близьких або віддалених явищ (розроблений Лю Бінцяном) [54]); історико-хронологічний (необхідний для формування періодизації історії та передісторії розвитку жанру китайської фортепіанної сонати за періодами та етапами); історико-типологічний (застосований з метою визначення історико-типологічних паралелей між жанровими різновидами китайської і європейської фортепіанної сонати);

- жанрово-типологічний, застосування котрого слугує систематизації розмаїття авторських тлумачень європейського жанрового прообразу – фортепіанної сонати – у східній музичній культурі;

- метод аналізу інтонаційної драматургії, призначений для визначення логіки композиторського тлумачення сонатного циклу і ознак сонатності в китайських взірцях досліджуваного жанру.

Теоретичну базу дослідження становлять:

- фундаментальні праці з історичного і теоретичного музикознавства (Н. Герасимової-Персидської, Н. Горюхіної, І. Котляревського, О. Маркової,

О. Немкович, О. Самойленко, І. Пясковського, Ю. Чекана, А.Д. Черноіваненко, Л. В. Шаповалової, С. В. Шипа, А.В. Marx, S. Bumham, H. Rimann);

– роботи, що репрезентують жанрову теорію в українському музикознавстві (Н. Горюхіна, І. Тукова, Л. Шаповалова, С. Шип);

– праці, предметом вивчення в котрих постають фортепіанна культура, фортепіанна школа, фортепіанна творчість (Д.В. Андросова, Ж.В. Дедусенко, О.О. Копелюк, М.М. Оболенська, І.І. Польська, Н.В. Ревенко, О.О. Рижова, І.С. Рябов, Н.О. Рябуха, А.Ю. Румянцева, О. Ю. Степанова, М. С. Чернявська);

– праці, присвячені вивченню сонати (Н. Горюхіна, а також А. Богатирьова, П. Вокалюк, Г. Демешко, О. Дубка, О. Зав'ялова, В. Козлов, Л. Коляда, Л. Ланцута, Ф. Крижанівський, Т. Мінцінський, Пан Тінтін, А. Понькіна, Ю.І. Радко, С. Свірідова, Т. Слюсар, Д. Харитонova, Т. Чабан);

– роботи, присвячені вивченню історії фортепіанної культури, освіти і мистецтва Піднебесної (О. Антошко, Є. Бай, Бянь Мен, Ван Анчао, Ван Аньго, Ван Юйхе, Вей Тінге, Гао Сяогуан, Дін Шанде, Лі Ланьцин. Лі Менде, Лі Цехоу, Лі Цзін, Лі Хуаньчжі, Лі Шіюань, Лу Цзе, Лю Чеюсуа, Лян Маочунь, Лян Хайдун, Лю Сяолун, Лю Юанцзюї, Мо Бянь, Ся Є, Тао Ябін, Цянь Іпін, Чень Чжен, Чжан Янга, Чжао Сяошен, Хуан Чжулін, Шен Лулу, Юй Ціхон, Ян Венью, Ян Жухай, Ян Інью).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому **вперше в музикознавстві:**

- на основі застосування історико-генетичного та історико-хронологічного методів дослідження встановлено періоди та етапи розвитку передісторії та історії китайської фортепіанної сонати;

- на основі залучення історико-типологічного методу аналізу розроблено типологію китайської фортепіанної сонати;

- надано жанрово-стильову систему різновидів китайської фортепіанної сонати;

- проаналізовано взірці китайської фортепіанної сонати з позицій жанрової теорії.

Подальшого розвитку набула українська жанрова теорія, що зумовлено необхідністю екстраполяції її положень на вивчення китайської фортепіанної сонати. *Уточнено* періоди розвитку китайської фортепіанної сонати, зокрема, до історії розвитку жанру введено досягнення останнього десятиліття Старого Китаю.

Теоретичне значення одержаних результатів дослідження. Основні положення та висновки дисертаційної роботи можуть бути залучені до надбань світової музикології як такі, що підтверджують наукову концепцію жанрового діалогу на основі синтезу східних і західних традицій. **Практичне значення одержаних результатів дослідження.** Результати дослідження доцільно долучити до таких навчальних дисциплін музичних ЗВО України та Китаю, як: «Історія світової музичної культури», «Музична культура позаєвропейських цивілізацій», «Основи оперної драматургії», «Аналіз музичних творів». Результати дослідження доцільно також долучати до виконавського процесу при підготовці до виконання китайських фортепіанних сонат.

Апробація дослідження. Дисертаційна робота пройшла обговорення на засіданнях кафедри теорії та історії музики ХДАК, а також була представлена у вигляді доповідей на міжнародних наукових конференціях «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, ХДАК, 2017, 2018); на II всеукраїнській науково-практичній конференції «Герменевтика в науках про дух» (Харків, ХДАК, 2018); Міжнародній конференції в ОНМА імені А.В. Нежданової «Захід – Схід: культура і мистецтво» (Одеса, 2021); Міжнародній конференції «Захід – Схід: культура і мистецтво на грані зміни поколінь. До 110-річчя Одеської консерваторії і до 20-річчя кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА імені А. В. Нежданової» (Одеса, 2023).

Публікації за темою дослідження. Основні результати дисертації висвітлено у 8 публікаціях, з яких – у фахових періодичних виданнях України, що входять до міжнародних наукометричних баз даних; 1 – у періодичному науковому виданні іноземної держави (Австрія); 4 – тези доповідей на конференціях.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається з анотацій, вступу, трьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (198 найменувань), додатків (3). Повний обсяг дисертації 222 сторінки, основний зміст викладено на 191 сторінці.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИЧНІ І ТЕОРЕТИКО-АНАЛІТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ВИВЧЕННЯ КИТАЙСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ

1.1. Історичні передумови виникнення китайської фортепіанної сонати у контексті національної фортепіанної культури

Вивчення історії розвитку китайської фортепіанної сонати потребує попереднього осмислення генезису уведення і розвитку фортепіано у структурі музичної культури Піднебесної, а також процесу формування функцій «китайського фортепіано» у контексті музичного мистецтва Серединної країни. Вирішення мети даного дослідження потребує задіяння історико-контекстуального підходу.

В історії європейської культури фортепіанна соната набула значення того жанру, що постав як грандіозне «дзеркало», у котрому упродовж більш, ніж два століття своєрідно відображувалися характерні процеси розвитку художнього мислення і світовідчуття у тембровому відтворенні фортепіано і характерній музичній символіці. Подібного значення набула і китайська фортепіанна соната, також поставши як своєрідне «свічадо», крізь магічне «скло» котрого упродовж більше 80 років розвитку жанру у Піднебесній поставали картини змін у національній художній свідомості і політичних настановах, відтворених у музичної культури Піднебесної. Тому слід відзначити, що фортепіанна соната в своїй історії не обмежується значенням світоглядного жанру лише у європейському контексті, але у повній мірі відтворилася і в музичній культурі Китаю.

Історико-контекстуальний метод, упроваджений задля вивчення жанру фортепіанної сонати в процесі розвитку, набуває свого важливого значення не тільки для вивчення особливостей його функціонування в контексті європейської, але й позаєвропейської культури, наприклад, китайської.

Китайська фортепіанна соната успадкувала головну ознаку свого європейського прообразу, сутність котрого полягає у виразі тих змін у континентальній картині світу, що супроводжує історичний розвиток людства.

Поява сонати і її розвиток зумовлені загальними процесами проникнення європейської культури, зокрема, музичної, до китайської цивілізації. Тому вивчення деяких найбільш характерних ознак цього процесу на шляху введення та розвитку фортепіанної сонати до китайської культури постає важливим завданням у вивченні обраної теми дослідження.

Соната як жанр, здібний відображувати картини художньої свідомості в європейському контексті на національному і історичному матеріалі, підтвердив свою характерну властивість і на основі китайського музичного менталітету.

Історичні передумови виникнення китайської фортепіанної сонати охоплюють широке коло ознак переосмислення європейських музичних традицій, постаючи, зокрема, як результат формування відповідних історико-семантичних функцій «китайського фортепіано» у музичній культурі Піднебесної.

В основу тлумачення універсалії «фортепіанна культура»/«піаністична культура» покладено визначення ряду українських музикознавців, серед котрих – Н. В. Ревенко, А.Ю. Румянцева, І. С. Рябов, М. С. Чернявська.

Поняття «піаністична культура» в дослідженні А.Ю. Румянцевої визначена як цілісна і багатофункціональна, що містить взаємозалежні складові (виконавство, педагогіку, освіту, дослідницьку і методичну діяльність, композиторську творчість)» [82, с. 14]. Згідно Н. В. Ревенко, фортепіанна культура тлумачиться як «різновид музичної, пов'язаний з культивуванням фортепіанного мистецтва в усіх його проявах та історичних надбаннях: у творчості композиторів, виконавстві, педагогіці, музикознавстві. Постать композитора є провідною у фортепіанній культурі, бо зосереджує у своїй творчій діяльності головні тенденції розвитку музичної

культури та мистецтва загалом» [82, с. 8]. І. Рябов тлумачить фортепіанну культуру «як систему функціонування фортепіанного мистецтва у соціокультурному просторі», у взаємозв'язку із «галузями суспільної, наукової та художньої життєдіяльності людини», а також «усіма дотичними сферами соціокультурного простору» [84, с. 13]. М.С. Чернявська, виходячи з вивчення фортепіанної епохи певної історичної доби, розуміє таку з позицій «взаємозв'язку діяльності цілої плеяди музикантів однієї епохи», що визначається «композиторською діяльністю, музичною педагогікою та інструментарієм» [128, с. 5].

Тобто, прийняте на сучасному етапі наукове тлумачення фортепіанної культури в цілому базується на її системному багатофункціональному розумінні. Підкреслимо, що системна багатофункціональність вирізняє і китайську фортепіанну культуру. Таким чином, розгляд деяких питань фортепіанної культури Китаю доречно базувати на концепціях і визначеннях, що сформувалися в українській музикознавчій науці.

Поруч з тим, європейську і китайську фортепіанні культури розрізняють історичні ознаки. Наприклад, такі невідповідності спостерігаються в історії виникнення фортепіанної культури в європейському і китайському контекстах, а також в наявності десятиліття «культурної революції» в історії фортепіанної культури Піднебесної, що зумовила властиву їх специфіку розвитку як «перерваного циклу».

Якщо О. Ю. Степанова, орієнтуючись на європейський контекст, зазначає, цілком справедливо відзначає, що 1770 рік «можна вважати датою зародження феномену фортепіанної культури» [98, с. 229] (тобто, у підсумку, така існує біля 250 років), то професійна фортепіанна культура Піднебесної виникла порівняльно нещодавно. Її історія охоплює трохи більше 100 років, починаючи з того часу, коли у другому десятилітті ХХ століття (точніше, у 1915 році) з'явилися перші фортепіанні твори, написані китайськими композиторами.

Поруч з тим, фортепіанна культура Китаю має також доволі значну передісторію, що розпочалася з того часу, коли, відповідно історичним даним, до Піднебесної уперше було завезено попередник фортепіано. Така резонансна подія викликала перші прояви уваги до до-фортепіанної культури Європи у Китаї, сформувавши у подальшому той постійно зростаючий інтерес, що характеризує музичну культуру Піднебесної, починаючи з початку XX століття.

Передісторія проникнення фортепіано в Китаї охоплює більше ніж два століття. Історичне значення такої передісторії полягає в тому, що за цей період склалися найранніші ознаки і функції європейських попередників інструмента, що дали «імпульс» поширенню суто фортепіано наприкінці XVIII століття, тобто майже одразу після його виникнення.

Уведенню фортепіано до китайської цивілізації передувало історично пов'язане з XVII століттям знайомство з попередниками цього музичного інструмента, зокрема, з клавесином. «Імпорт» фортепіано до китайської культури супроводжувався зміною його семантичних функцій, що склалися в Європі. Така зміна функцій була зумовлена історичними і культурними властивостями введення і тлумачення європейського музичного інструмента в контексті музичної культури Піднебесної. Для з'ясування причин зміни функцій європейського інструмента в Китаї потрібно звернутися до з'ясування умов його використання на початку його введення до контексту китайської культури.

Слід зазначити, що попередники фортепіано, зокрема, клавесин, сприймалися європейцями як один із символів західної культури, що у географічно віддаленому і мало відомому їм *китайському світі* мало бути сприйнятим як своєрідне *заморське диво*.

Саме таким чином і був сприйнятий один з попередників фортепіано, коли, за Тао Ябін [180], Маттео Річчі (1552 – 1610) – італійський музикант і перший західний місіонер, а пізніше – викладач музики європейської традиції у давньому Китаї – серед інших подарунків доставив у Пекін клавикорд

(манікорд, *manicordio*). «Попередник сучасного фортепіано», відіграючи роль екзотичного «подарунку» у китайському вищому світі, як зазначає Тао Ябін [там само], викликав абсолютне захоплення з боку імператора і його оточення. Згідно такому історичному документу як манускрипт «Історія династії Юань», Маттео Річчі супроводив привезений ним музичний подарунок записом «*Canzone del manicordio di Europa voltate in lettera cinese*», що набула значення першого в історії музичного твору (канцони), вербальний текст котрої був написаний китайськими «літерами» [там само]. Сьогодні такий запис слугує матеріалом для вивчення старовинних взірців музичного мистецтва.

За Тао Ябін, манікордіо як попередник фортепіано викликав надзвичайну зацікавленість у тодішньому китайському аристократичному середовищі, а імператор Цин Цяньлун (1747 г. н. е.) часів династії Східна Чжоу виказав особливу прихильність до невідомого в Піднебесній європейського музичного інструмента [там само]. За розпорядженням імператора найкращі придворні музиканти мали стрімко засвоїти інструмент і представити своє виконання на суд європейських гостей. Клавесин набув детального опису в манускрипті «Історія династії Юань», у котрій вказано його розміри (три фута довжиною і п'ять футів шириною), а також кількість струн (72) і матеріал їх виготовлення (золото і срібло). «Старовинне піаніно», як називає його у своїй праці Тао Ябін, і досі зберігається в імператорській скарбниці [там само].

Ся Є, вивчаючи наступний етап поширення попередників фортепіано в Китаї, підкреслює роль відомого німецького місіонера Жана Адама фон Белла (1591 – 1666), який біля 40 років слугував у Піднебесній справі залучення китайців до єзуїтської церкви [178]. Жан Адам фон Белл, котрий набув освіти у Кельні, вивчав китайську у Португалії, дістав у Китаї нове ім'я – Тан Руованг як наближений до імператора Шунши «традиційний Мандарин». Жан Адам фон Белл – автор відомого в Китаї трактату «Наука про клавесин» – поставив за мету створити нове піаніно заради його

уведення до християнської служби в Китаї. Однак передчасна смерть Тан Руованга (1666 року) перешкодила втіленню його намірів. Таким чином ідея створення «китайського клавесину» у другій половині XVII століття залишилася нереалізованою. Тим не менше, внесок Жана Адама фон Белла не тільки в справу хрещення китайців, але й в майбутнє поширення європейського музичного інструмента важко переоцінити. Адже завдяки цьому вченому була усвідомлена роль клавішного інструмента в поширенні християнської служби у Китаї.

Ся Є підкреслює, що в останній третині XVII століття клавесин все ж таки був завезений до Китаю португальськими місіонерами саме з метою його використання у християнській службі і аристократичних розваг у імператорському палаці [178]. Згідно історичним документам, як зазначає дослідник старовинної китайської музики, тодішній імператор Кансі не тільки висловив захоплення «стародавнім щипковим піаніно», але й наняв одного з португальських місіонерів, а саме Томаса Перейру (1645 – 1708) як учителя гри на цьому інструменті. Імператор бажав, щоби бажуючі навчитися грати на клавесині приходили до палацу, а сам Томас Перейру викладав мистецтво гри на інструменті і грав на ньому. Мрією повелителя Піднебесної було увійти до історії як *володар клавесина Кансі*. А сам музичний інструмент увійшов до історії як «клавесин імператора Кансі» [там само].

Отже, першопричиною введення європейського інструмента – прообразу сучасного фортепіано – до Східної імперії були пов'язана з ним роль ознайомлення з європейським «дивом» і зацікавлення аристократичної верхівки його можливостями. Пізніше відбулася зміна функції – інструмент мав сприяти поширенню християнства у Китаї. Іноземні місіонери використовували фортепіано як виключно акомпануючий інструмент, що супроводжував вокальний голос або голоси (ансамбль) під час виконуваних на території, де панував інший культ *missa*.

Саме таке – релігійне призначення клавесину як прообразу фортепіано (доповнювалося розважальною палацовою роллю) в контексті китайської

культури зумовило формування «звукового образу» музичного інструмента на першому етапі його перебування в Піднебесній. Підкреслимо, що така функція значно відрізнявся від того комплексу значень, що був закріплений за ним в європейській культурі. Релігійне тлумачення було збережено і на перших етапах поширення «стародавнього фортепіано» у Китаї початку XVIII століття. Європейські місіонери намагалися використати попередників фортепіано і фортепіано як таке як носіїв європейської культури, способу поширення християнської віри, що мав стати тим «гостем», для котрого мають відкритися «двері» китайського музичного мистецтва.

Після винаходу фортепіано, здійсненого італійським майстром Бартоломео Крістофорі, починаючи з 1720-х років, Китай вже знайомився з першими зразками «новітнього» (для тієї доби) інструмента.

Як підкреслює О. Антошко, поширенню фортепіанної культури у Китаї сприяла місіонерська діяльність монахів ордену єзуїтів. Відкриваючи християнські церкви у Китаї, відомі просвітителі Жозеф Маріо Аміо і Жан Жозеф де Граммон «сприяли розвитку фортепіанної культури». Адже «церковні хори співали під акомпанемент фортепіано», а у самих християнських школах «навчали грі на музичних інструментах, зокрема, і на фортепіано» [1]. Християнські школи відчинялися у різних культурних центрах Китаю – Ханчжоу, Пекіні, Шанхаї, де фортепіано поступово ставало частиною релігійного культу. Отже, замість світського тлумачення фортепіано в європейській культурі, в Китаї на перших етапах засвоєння фортепіано, воно мало, перш за все, релігійне призначення.

Ван Анчао, досліджуючи процес формування «раннього китайської фортепіанної освіти» з історичної точки зору, концентрує увагу на введення фортепіано до загального навчального процесу у Піднебесній [160].

XIX століття у сфері поширення фортепіано у китайській культурі довгий час мало чим відрізнялося від попередніх етапів. Адже відкриття християнських шкіл у Китаї передбачало розвиток засад фортепіанної освіти виключно на релігійній основі. Як зазначає О. Антошко, фундатором

педагогіки у Китаї вважається Семюель Робінс Броун (1810 – 1880), котрий заснував релігійну школу у Кантоні у 1839 році [1]. Наступною важливою датою в історії розвитку педагогіки в Китаї постав 1880 рік, коли Юнг Джон Ален відкрив школу, призначену «для знатних людей». Важливого значення з точки зору розвитку фортепіанної культури у Китаї відіграло відкриття мистецького закладу Святої Марії у Шанхаї 1881 року. Не випадково, що у всіх цих закладах вчителями музики були американські місіонери, а фортепіанний репертуар мав релігійний відтінок. Як ознака нових віянь у засвоєнні фортепіано у Китаї постала відкрита 1892 року школа Лаури Хейхуд. Тут викладання фортепіано відбувалося вже у руслі світської освіти.

Тобто, проникнення світських засад у викладанні мистецтва гри на фортепіано у Китаї пов'язано лише із останнім десятиліттям XVIII століття. Це означає, що поширення європейських музичних жанрів світського походження, зокрема, й фортепіанної сонати, уможлиблюється лише з XX століття. Адже потрібний був час для засвоєння нової художньої інформації у фортепіанній культурі Китаю, до сих пір переважно поданою як така, що не виходить за межі церковної традиції.

Місіонери продовжували широко використовувати фортепіано як акомпануючий інструмент під час релігійних обрядів. У той час гра на інструменті використовувалася як допоміжний метод у виконанні місіонерської роботи, а отже фактично не мала самостійного значення. Це не сприяло широкому розвитку навчання та поширенню інструмента в новому для нього середовищі, але поступово викликало зацікавленість серед населення.

На початку використання фортепіано у місіонерській справі безмежні можливості музичного інструмента використовувалися лише частково. Виконавські можливості місіонерів були вкрай низькі, що позначилося і на навчанні гри, призначеному для китайського населення. Навіть використання навчальних матеріалів, привезених з Європи, не надавали можливості значно просунути вперед навчання «фортепіанній справі».

Саме церковні школи (або школи при церквах) стали типом першими осередками, де розпочалося навчання китайських дітей грі на європейських клавішних інструментах і, одночасно, поширення західної європейської культури. Фортепіано як інструмент для акомпанементу вводився до музичної програми заснованих місіонерами церковних шкіл Китаю. Слід підкреслити, що, таким чином, витоки майбутнього «фортепіанного буму» в Китаї були пов'язані з привнесеною до Піднебесної європейськими місіонерами ритуальною функцією інструмента, його введенням до християнських культових заходів. Крім того, домінуючою у той період була акомпануюча функція фортепіано.

З 1842 року у Китаї діяльність музичних шкіл, де європейські музиканти навчали китайських дітей грі на фортепіано, була вже достатньо розвиненою. Серед таких шкіл як найуспішніші доцільно відзначити Гонконгську Школу Моррисона, відкриття котрої відбулося 1850 р., і Шанхайську школу Сюйхуей, засновану 1861 року.

Ритуальне використання музичних інструментів було довгий час типовим для Середньої країни. Тому фортепіано, переміщене до Китаю, опинилось у центрі уваги як той інструмент, котрий мав сакральну функцію. Коли династія Цин досягла свого вершинного розвитку, під впливом іноземних місіонерів західне фортепіанне мистецтво набуло популярності серед представників аристократичного прошарку Китаю.

Тут слід спостерігати певне поширення функцій фортепіано в Китаї. Якщо поява старших попередників фортепіано у Піднебесній була зумовлена його призначенням музичного інструмента, акомпануючого під час меси, то вже у межах династії Цин релігійна функція доповнилася також його світсько-концертною мистецькою роллю у музичній культурі Сходу. Не зважаючи на те, що поширення передвісників фортепіано мало виключно елітарний характер і не виходило тієї пори за межі аристократичного кола, спостережена зміна функції пізніше відіграла свою роль у процесі демократизації інструмента. Як важливу ознаку слід також відзначити

початок усвідомлення специфіки європейських клавішних інструментів, котрим притаманні гомофонно-гармонічний і поліфонічний типи фактури, у контексті традиційної китайської музичної естетики, що вирізняється монофонічною системою лінійного мислення. Суперечності між національним сприйняттям, що склалися на той час між Сходом і Заходом, на рівні вузького аристократичного прошарку у китайській культурі були певною мірою усвідомлені і сприйняті.

Поступово в Китаї було складено певну базову «модель» шкільної музичної освіти, з пріоритетом фортепіанної гри. Фортепіано в Китаї набуло усвідомлення як інструмент, здатний втілювати не тільки світові, але й національні традиції і цінності. Фортепіано доповнило ту культурну «нішу» національної традиції, що її раніше займав *цін* або *гуцінь* – національний струнний щипковий інструмент, що супроводжував, зокрема, вокальні монологи китайської народної опери кюнцюй. Так відбулася ще одна зміна функції інструмента, що трансформувалася з культової – на театральну, концертну. Акомпануюча роль фортепіано доповнювалася солюючою концертною функцією.

За своєю первинною виконавською функцією, що перш за все проявилася у Китаї, фортепіано мало *аккомпануючу* роль, оскільки мало супроводжувати молитовні вокальні мелодії європейських місіонерів. Підкреслимо, на початку засвоєння європейського інструмента в Піднебесній для свідомості тогочасного китайця фортепіано мало виключно аккомпануючу функцію, супроводжуючи вокальну церковну мелодію.

Крім того, відбулося також історичне переусвідомлення європейського інструмента в Китаї. Відомо, що фортепіано як лондонське, так і віденське, затверджувалося як наслідок узагальнення широких можливостей клавішних інструментів як його попередників. Як наслідок узагальнення попередніх технік гри на інструментах-попередниках, європейське фортепіано від початку своєї історії успадкувала ту поліклавірність, про котру йдеться у дослідженні Д. В. Андросової [3]. Натомість китайське фортепіано такої

традиції не знало, тому музичний інструмент постав перед китайським суспільством одразу в своїй підсумковій значущості. Поліклавірність фортепіано пройшла повз китайської традиції, не позначившись на його первинній формі існування в Китаї.

Навчання піаністів у Китаї супроводжувалось збільшенням зацікавленості до засвоєння нескінченних можливостей фортепіано і, відповідно, збільшенням кількості інструментів в китайській цивілізації.

Включення фортепіано до загального навчального процесу в Китаї, зокрема виконання популярної тоді *шкільної пісні*, змусило китайців поступово сприйняти цей музичний інструмент. Це була одна з передумов формування і розвитку фортепіанної освіти у Піднебесній. Попри значні зміни в історії Китаю (трансформація політичних доктрин і концепцій освіти, а також велика кількість внутрішніх і зовнішніх війн) фортепіано поступово вкорінювалося у культурі Китаю, входячи до її різних сфер, набуваючи значення *національного феномену Піднебесної, одного з її звукових символів*.

Добу поширення китайських церковних шкіл, до навчального процесу у котрих було уведено уроки гри на фортепіано, Ван Анчао називає ***найраннішим досвідом викладання фортепіано у Китаї*** [160]. У таких школах поширення західної музичної культури відбувалося одночасно з набуттям європейським інструментом певного «китайського» відтінку, своєрідного національного колориту.

Процес поширення шкіл із фортепіанним навчанням, як і формування викладацької діяльності у фортепіанному мистецтві, Ван Анчао пов'язує з 1842 роком. Саме тоді в Китаї з'явилася перші школи, вивчення фортепіано у котрих було найуспішнішим. Серед найзначніших шкіл цього етапу, у котрих навчання дітей гри на фортепіано досягло значної результативності, а також на основі європейської традиції було розроблено певні засади оригінальної методики фортепіанного навчання, Ван Анчао називає Гонконгську школу Моррісона і Шанхайську державну школу Сюйхуэй, засновані, відповідно, у 1850 і 1861 роках [160]. М. Антошко уточнює, що засновником «педагогіки у

Китаї вважається Самюель Робінс Броун (1810 – 1880), який заснував школу у Кантоні у 1839 році», що 1842 року переїздить до Гонконгу [1, с. 58].

Вивчаючи історію китайського фортепіанного мистецтва, М. Антошко підкреслює значення відкритого 1880 року коледжу, заснованого Юнгом Джоном Алленом. У цьому закладі, серед інших дисциплін, упродовж восьми викладалась і музика, а саме «спів, гра на музичних інструментах, танці» [там само].

Наступний етап розвитку шкільного навчання гри на фортепіано Ван Анчао пов'язує із останніми роками XIX століття. На цьому етапі відбувається нова хвиля поширення фортепіанної освіти. Тільки в Шанхаї упродовж десяти років були відкриті три школи, а саме Шанхайська *Qingxin Niwa* (1893 рік), Шанхайська Китайська і Західна *Niwa* (1893 рік), а також Шанхайська школа для дівчат Санта-Марія (1903 рік) [160].

Розвиток фортепіанної культури у Китаї упродовж XX – початку XXI століття розподілений на два періоди – за часів Старого Китаю і утворення КНР (Нового Китаю). У середині визначених періодів існують етапи, що визначають віхи у розвитку китайської фортепіанної культури XX – початку XXI століття Точкою розділу між періодами пропонується обрати 1949 рік, коли було закінчено історію Старого Китаю і було утворено КНР, що означає початок розвитку Нового Китаю. Народження КНР знаменувало початок нової історії у розвитку Китаю, відобразившись і у розвитку фортепіанної культури.

Перша половина XX століття в історії розвитку китайського фортепіанного мистецтва переконливо демонструє, як здобутки XIX століття дали свої нові «плоди» наступної доби. Розпочався новий багатшаровий етап у процесі розвитку фортепіанного навчання в Китаї.

1900 роки слід тлумачити як початковий етап формування фортепіанної культури Китаю у сучасному змісті слова. Згідно із інформацією, поданою у дослідженні Ван Анчао, одна з ознак початкового етапу формування фортепіанної культури Китаю зумовлена поширенням загально сприйнятих у

Китаї методичних засад фортепіанного навчання. Тут, наприклад, доцільно відзначити затвердження у відповідному Статуті викладацьких засад у Церковно-просвітницьких закладах Китаю. Окрім закріплення загальних правил, виникають і такі, що увиразнюють специфіку навчання гри на фортепіано в окремих школах. Приміром, 1904 року був складений «Статут школи Циньдин», розроблений такими спеціалістами як Байсі, Чжан Чжидун і Жунцин. То був початок шляху до виникнення нової викладацької системи фортепіанної освіти у Китаї, доба, коли з'являлися перші китайські підручники, у котрих узагальнювалися знання і навички щодо викладання правил гри на фортепіано [160].

Система фортепіанної освіти та педагогічної діяльності, у котрій припускалася взаємодія загальних і індивідуальних правил, поступово поширювалися країною.

Фортепіанне навчання набувало значення важливої частини музичної освіти Китаю, отримуючи народну підтримку. Таке спостереження Ван Юйхе ілюструє відкриття нових класів фортепіанного навчання у школах країни [161]. Уроки гри на фортепіано проводяться у таких школах як: нормальна школа Нанкін Лянцзян (з 1906 року) і школа, відкрита Тяньцзинем у Пекіні 1909 року (у ній поєднувалися творчі здобутки Заходу і Сходу). Як результат постійного розвитку фортепіанної освіти Піднебесної 1912 року у Пекіні було відкрито Музичну академію (Пекінську педагогічну школу). Тут готували викладачів, які у майбутньому мали навчати дітей гри на фортепіано. У Пекінській педагогічній школі до системи фортепіанного навчання було уведено «трансплантовані» з західної системи методи і традиції. Однак церковний нахил фортепіанної освіти як її китайський генетичний код на початку XX століття було збережено. Це спостерігається, зокрема, в тому, що священники і на початку XX століття постають як вчителі гри на фортепіано, а релігійна функція фортепіано набуває нового рівня затвердження. Знаком своєрідності китайської фортепіанної освіти постали також властивості китайської шкільної пісні за участі фортепіано,

що зумовило значущість мелодизму вокального типу у національній піаністичній традиції [там само].

Ознакою фортепіанного мистецтва першої третини XX століття у процесі формування викладацької системи фортепіанної гри у Китаї стало повернення до батьківщини національних кадрів з закордонного навчання, а також запрошення талановитих західних піаністів до викладацької праці у Китаї. Гра на європейському інструменті у китайському середовищі, як зазначив Вей Тінге, досягала професіоналізації, завдяки введенню західних навчальних і артистичних засад, що до того періоду набули апробованої результативності [160].

Найзначнішими європейськими піаністами, які вплинули на подальший розвиток фортепіанного мистецтва і педагогіки у Китаї першої третини XX століття, за матеріалами дослідження Ван Анчао, стали італійський маестро Маріо Пачі (1878—1946) і учень Ференца Ліста Джованні Сгамбаті (1841 – 1914). Впливовий на той час піаніст Маріо Пачі, згідно із легендою, що оповила його ім'я у Китаї, міг застосувати «сто тисяч засад» для того, щоб навчити учня фортепіанному мистецтву. Що стосується Дж. Сгамбаті, то завдяки його школі, до китайського фортепіанного мистецтва були введені традиції європейського віртуозного стилю, успадковані від геніальних піаністів Карла Черні (1791 – 1857) і Ференца Ліста (1811 – 1886). З тих пір віртуозність набула значення ознаки китайського виконавського фортепіанного стилю [там само].

Ван Анчао розкрив зміст діяльності Маріо Пачі в контексті китайського фортепіанного руху [там само]. Май Пах – так у Китаї називали Маріо Пачі – на початку XX століття багаторазово приїжджав до Китаю з гастролями. Маріо Пачі як видатний піаніст отримав право навчати талановиту китайську молодь мистецтву гри на фортепіано. Маріо Пачі значно розширив межі фортепіанного мистецтва Китаю, виховавши таких піаністів як Шень Яцинь, Юй Беньмін, Чжу Гуньї, Чжоу Гуанрен, Фу Конг і інших, з котрими було пов'язано фортепіанне мистецтво Піднебесної

майбутнього. Метод навчання гри на фортепіано, котрий Маріо Пачі увів до фортепіанного мистецтва Китаю, полягав у концентрації уваги на кінчиках пальців, забезпечуючи найрезультативніший контакт виконавця із фортепіанною клавіатурою і можливість адекватного втілення у звуці музичних ідей і образів. Затверджений на Заході, такий метод фортепіанної гри поступово набув тотального поширення у китайському фортепіанному виконавстві. Тим часом, зацікавленість грою на фортепіано у Китаї зростала, хоча поки що майже не виходила за межі таких великих міст як Пекін и Шанхай .

Значну роль у розвитку фортепіанної культури Піднебесної початку XX століття відіграла поява перших творів для фортепіано, створених китайськими композиторами, починаючи з 1913 року [151].

Важливі зрушення у розвитку фортепіанного мистецтва Китаю відбулися під впливом революції «4 травня», під час котрої затверджувалися нові культурні цінності, запозичені з Заходу. Зокрема, завдяки революційним подіям, у китайській культурі затвердилися нові види музики, серед котрих – фортепіанне мистецтво. Під впливом революційних досягнень у Китаї виникли численні музичні Асоціації, що відобразили нові тенденції розвитку музичного мистецтва, і, зокрема, фортепіанного. Як підкреслює Бянь Мен, серед таких Асоціацій особливого значення набула Південна, створена 1919 року, а також Асоціація музичних досліджень у структурі Пекінського університету і пекінський клуб «Еймей», що виникли 1926 року. Асоціації, що об'єднували прихильників нової музики у Китаї, містили й спеціальні класи, де відбувалося навчання фортепіанної гри [157]. Таким чином, відбувалася підготовка не тільки майбутніх піаністів, але й слухачів і цінителів мистецтва, котрі мали утворити необхідний шар учасників процесу поглиблення фортепіанної культури Піднебесної. З утворенням Асоціацій пов'язується також і формування різного роду клубів, призначених для поширення китайського фортепіанного навчання і подальшої популяризації фортепіано.

У той же час у Пекіні, Шанхаї, Нанкіні, Ханчжоу, Гуанчжоу було відкрито професійні музично-освітні заклади. Попри не дуже розвинену навчальну структуру, невеликий розмір шкіл, скромне обладнання, ці музичні навчальні заклади стали платформою подальшої професіоналізації китайської фортепіанної освіти. Почалося відкриття фортепіанних класів, коледжів, факультетів у складі багатьох навчальних закладах – від шкіл до університетів. Таким чином вирішувалася проблема своєрідної безперервної фортепіанної освіти – від школи до інституту. Такий шлях пройшла велика кількість закладів Китаю. У цьому контексті Бянь Мен називає такі утворення як фортепіанний відділ музичної секції Шанхайської спеціалізованої нормальної школи, оснований 1919 року; Музичний факультет Пекінської жіночої вищої нормальної школи, відкритий 1922 року; Музичний інститут Пекінського університету Харбін Грацу, котрий було відкрито 1924 року; Нову Вищу школу музики у складі Національного інституту мистецтв Пекіна, сформований 1925 року; шкільну музичну секцію у складі приватного музичного факультету університету Яньцзін, відкрити 1926 року; педагогічну школу, відкрити на музичному факультеті Національного центрального університету 1927 року; Харбінський музичний коледж при Вищому Національному музичному інституті, який було відкрито 1927 року. До цього ж ряду слід віднести також відкритий 1929 року музичний факультет Національного коледжу мистецтв, що входив до Пекінського університету, а також приватний музичний факультет Шанхайського університету Хуцзян. У цьому контексті на окрему увагу заслуговує відкриття 1927 року Національної консерваторії у Шанхаї (з 1929 року – Національна музична академія, першим ректором котрої був видатний музикант Сяо Юмей). Відкриття консерваторії (академії) постало як своєрідне продовження і вершина загального фортепіанного руху в Китаї упродовж першої третини XX століття [157]. Перший вищий музичний навчальний заклад у Китаї, що містив, зокрема, і фортепіанне відділення, означало початок історії підготовки професійних піаністів Китаю, що

передбачало взаємодію засад західного фортепіанного мистецтва із національними музичними традиціями. М. Антошко підкреслює значення Лі Шутон в історії китайської фортепіанної школи, піаністки, яка «викладала спів і фортепіано у жіночій школі Шанхаю та Нанкінському вищому педагогічному училищі» [1, с. 59].

У 1930-і роки продовжився процес створення нових музичних навчальних закладів по всьому Китаю. Бянь Мен виокремлює значення музичних факультетів Національного університету науки і техніки, Національного пекінського університету (утворений 1930 року), Жіночого педагогічного коледжу і Національного художнього коледжу Ханчжоу (оснований 1932 року), Приватного жіночого коледжу мистецтв і наук Цзіньлінь (1933), Художнього коледжу Лу Сінь (1938), Провінціального художнього коледжу в Сичуані (1939), Південно-Китайського літературно-художнього коледжу Об'єднаного університету (1939). На всіх цих музичних факультетах було відкрити спеціальні курси навчання грі на фортепіано. Головна мета навчання на цих факультетах полягає у поступовому розвитку фортепіанного навчання у Китаї [160].

Зазначимо, що кінець 1920-х – початок 1930-х років був пов'язаний із активним введенням європейських шедеврів, створених для фортепіано, до китайського художнього контексту. Наприклад, у Шанхайській консерваторії у 30-і роки ХХ століття під керівництвом її декана Сяо Юмея було активізовано зусилля щодо ознайомлення студентів із творчим спадком Й. С. Баха, В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана (як про це пише Ван Юйхе [161]).

У 1930-і роки подальшого розвитку набувала і фортепіанна творчість китайських композиторів. Приміром, у цей час Хей Лютінгом було створено такий класичний у контексті китайського фортепіанного мистецтва твір як «Маленька дудочка пастушка», у котрому набуло продовження формування ідилічної іпостасі китайського фортепіано. У 1930-і роки – ранній етап художньої творчості у фортепіанній культурі Піднебесної, актуального

значення набуває питання щодо можливості поєднання стилів європейського і китайського, витонченої західної традиції і національної уяви про красу, що базується на простоті і ясності музичної мови.

У фортепіанній культурі 1930-х років виникли перші спроби засвоєння європейської поліфонії у творчості китайського композитора, а саме Хуан Цзи. Вей Тінге зазначає, що Хуан Цзи, отримавши західну музичну освіту в Німеччині і США, виконував навчальні завдання з поліфонії. Саме вона набули значення історично перших поліфонічних творів в фортепіанному мистецтві Китаю [163].

1939 року з'явився перший взірєць китайської фортепіанної сонати. Пов'язаний із останнім десятиліттям існування Старого Китаю, перший сонатний взірєць в історії Піднебесної постає як узагальнення попередніх шляхів розвитку «китайського фортепіано» і засвоєння європейських піаністичних традицій у композиторському мистецтві країни. Тобто, *виникненню першого взірця жанру китайської фортепіанної сонати передував процес формування і розвитку властивостей китайської фортепіанної культури.*

1920 – 1930 роки постають як початок формалізованої системи освіти у китайському фортепіанному навчанні, важливий історичний етап в історії китайської музичної культури. Попри відносно пізній початок, фортепіанна освіта у Китаї просувалася достатньо швидко, що зумовило входження Піднебесної до світового фортепіанного часопростору вже наприкінці ХХ століття.

Підсумовуючи результати фортепіанного розвитку в Китаї упродовж першої третини ХХ століття, слід зазначити, що шлях до активного розвитку фортепіанної освіти і мистецтва у цей період було відкрито, а перші вершини на цьому шляху досягнуті. Результатами проходження по цьому шляху постали перехід від дещо аматорського фортепіанного виховання до навчання у вищому навчальному закладі, де виховувалися професійні кадри. Фортепіано з імпортованого до китайської культури інструмента

перетворювалося на важливу частку її структури, де, поруч із засвоєнням європейських традицій уможлиблювався і розвиток національних традицій світобачення, висловлених у звуці.

Доля фортепіанної освіти в Китаї у *період антияпонської війни* була надзвичайно драматичною. Як підкреслює Мо Бянь [177], у період антияпонської війни (1937 – 1945 рр.) послідовники Сяо Юмея (зокрема, Дін Шанде, Ву Лежун) не тільки не припинили навчання у Національній музичній академії, а навіть підготували процес розширення меж фортепіанної царини до Чунціна. 1940 там року було відкрито Національну музичну академію Цинмугуань, а 1943 року – філіал Національної музичної академії Сунлінган. Серед викладачів по класу фортепіано у Національній музичній академії були відомі китайські піаністи Йї Кайдзі, Хун Шичжень, Фань Цзисень, Лі Чанчжень, а філіалі Сунлінган – Лі Хуейфан, Фань Цзисень, Хонг Далін, Ян Тілі [там само]. Під час визвольної війни керівництво Національної музичної академії Цинмугуань було змінено. 1946 року було вирішено перевести навчання до Нанкіну і змінити назву Національної музичної академії Цинмугуань на Національну музичну академію в Нанкіні.

Філіал Національного музичного інституту Сунлінган був переведений до Шанхаю. 1946 року відбулася грандіозна подія об'єднання Філіалу Сунлінган із Шанхайською національною музичною академією і приватним Шанхайським музичним коледжем. У підсумку на основі об'єднання вказаних закладів було створено об'єднану Національну музичну академію Шанхая. Фортепіанний відділ Академії очолив Лі Цуйвей, який отримав музичну освіту в Англії.

Напередодні формування КНР процеси утворення музичних навчальних закладів продовжилися. Наприклад, за матеріалами дослідження Чжан Цзінвей, 1947 року в Гонконзі також було відкрито Китайську музичну академію [185], наслідком чого відбулося перетворення Гонконгу на центр систематичного навчання мистецтву гри на фортепіано.

Як один із важливих результатів розвитку китайської фортепіанної культури упродовж першої половини ХХ століття слід вважати відкриття численних музичних навчальних закладів, до складу котрих входили фортепіанні кафедри. Це зумовило побудування міцної платформи для подальшого масштабного розвитку фортепіанного мистецтва у Китаї. Крім того, слід також відзначити, що запрошення західних фахівців до Китаю, як і навчання китайських піаністів у західних центрах фортепіанної освіти зумовили початок поступового входження «китайського фортепіано» до глобалізованого часопростору фортепіанної культури.

Важливим результатом даного періоду є збереження духовних накопичень у фортепіанній культурі під час воєнних подій, як і адаптування до них музичного навчання, що не припинився. Більше того, у цей час відбувалася культивуація і розвиток піаністичних талантів серед китайської молоді, було закладено передумови для подальшого розвитку і удосконалення фортепіанної освіти. За Цзюй Ціхун, після отримання освіти за кордоном молоді піаністи Лі Цуйю, Хун Шичжень, Хун Далін, Лі Цзя, У Леки увели до китайського піанізму основи західної техніки фортепіанного виконавства, досвід імпровізації, особливості образної виразності [190]. Таким чином, у першій половині ХХ століття навчання гри на фортепіано у Китаї було, в основному, побудовано на західних традиціях гри. Базування на класичних основах фортепіанної гри значно просунули професійну музичну освіту у тогочасному Китаї, прискорили темп оволодіння і розвитку виконавської майстерності. Вивчення і стандартизація навчальної моделі, перейнята з західної освіти, поєднувалася із професійним навчанням китайською мовою. Таке поєднання надавало фортепіанній освіті основи національного характеру.

Отже, перша половина ХХ століття має важливе значення в її становленні і перших етапах розвитку фортепіанної культури в Китаї

Другий період розвитку фортепіанної культури Китаю (з 1949 року)
пов'язаний із другою половиною ХХ століття. Розвиток фортепіанної

культури другої половини XX століття відбувається під знаком затвердження КНР.

Згідно пропозиції Чжоу Яна, котрий вбачав прогресивність розвитку фортепіанної культури в об'єднанні музичних закладів, ряд музичних закладів КНР, а саме Нанкінський національний музичний інститут, музичний факультет університету Яньцзин, Музичний факультет Північного університетського коледжу літератури і мистецтв, Національний Пекінський художній коледж у Гонконзі, Китайський музичний інститут, Шанхайська китайська музична академія, а також Північно-східний коледж літератури і мистецтва імені Лу Сінь були об'єднані до Центральної музичної консерваторії на півдні країни. Новоутворений фортепіанний відділ консерваторії очолив відомий в той час професор кафедри фортепіано Йї Кайджи. Ян Іньлю наводить також імена таких піаністів як Хонг Ши, Лі Чаньї, Чжу Гуньї, які працювали у той час на кафедрі фортепіано [182].

Реорганізації були піддані також Національна Шанхайська музична спеціальна Школа, Національний музичний коледж Фуцзянь, Музичний жіночий університет у Нанкіні Цзиньлін, Східно-Китайський педагогічний університет і інші заклади, на базі котрих було утворено Східний філіал Шанхайської консерваторії. Таким чином, було утворено два музичних центри на Півдні і Півночі Китаю.

То був період, коли провідну роль у розвитку музичного мистецтва відігравали, за Мо Бянь, «чотири головних професори фортепіано» – Лі Цуйю, Фань Цзи, Лі Цзялу і У Лецзюнь [177], які виховали видатні таланти для Нового Китаю, заклавши основи китайського професійного піанізму. Якість викладання китайського фортепіано значно покращилася, як і результати навчання.

Як зазначають дослідники Мо Бянь [177] і Лю Шіюань [171], утворена у той час нова модель розвитку китайського піанізму полягала у тому, що китайські піаністи почали брати участь у міжнародних конкурсах. Це забезпечувало входження східних талантів до світової фортепіанної

культури. З 1951 по 1964 роки міжнародного визнання досягли молоді китайські піаністи – Чжоу Гуанрен, Го Чжихун, Лі Жуйсин, Лю Шикунь, Гу Шеньїн, Лі Мінцзян, Ін Чен Чжун, Бао Хуейчжень, Лі Ці [там само].

Упродовж 17 років після утворення Нового Китаю в багатьох адміністративних районах країни були утворені музичні коледжі, у складі котрих фортепіанний факультет займав чільне місце. Фортепіанна освіта поширилася на Шеньян (Шеньянський музичний інститут), Сичуань (Сичуаньська консерваторія), Ухань (Уханьська консерваторія), Сиань (Сианьська консерваторія). У наслідок відкриття музичних факультетів у структурі сталих пунктів освіти фортепіанний напрям охопив Пекінський художній коледж, Академію мистецтв *PLA*, *Jilin Art*, Академію мистецтв Шаньдун. По всій країні відкривалися музичні відділення, до структури котрих обов'язково входив фортепіанний напрям, при коледжах.

Отже, перший 17-річний період (до 1966 року) існування Нового Китаю вирізняється поширенням фортепіанного навчання у навчальних закладах країни.

Народження Нового Китаю сприяло комплексному перетворенню китайської фортепіанної освіти. Культивуація талантів набула значення урядового завдання, про що свідчать утворення фортепіанних відділів при консерваторіях, коледжах, університетах, школах. Навчання гри на фортепіано набуває масового характеру. Задля забезпечення фортепіанного навчання було підготовлено велику кількість освічених викладачів, які привносили на національний ґрунт західний досвід щодо філософії, методів педагогічного навчання фортепіанної гри, осмислення музичної символіки і образного світу музики. До контексту фортепіанного навчання в Китаї було уведено шедеври західного мистецтва, завдяки чому формувався піаністичний репертуар. Спеціалісти, запрошені до Китаю з Західного світу, сприяли виходу молодих китайських піаністів на світовий рівень. Поступово рівень китайської фортепіанної освіти дістав світового сприйняття.

Перше 17-річчя в історії Нового Китаю стало періодом розквіту фортепіанного мистецтва країни. Поруч з тим, в той час було усвідомлено і завдання на майбутнє. Його зміст полягав в осмисленні необхідності історико-теоретичних досліджень фортепіанного мистецтва, завдяки котрим мала підвищитися концепційність виконавства. Тобто, не тільки технічна досконалість, але й змістовне навантаження мало бути репрезентованим у фортепіанно-виконавському мистецтві Китаю.

У той же час в КНР визріла китайська композиторська школа, котру представляли Лю Шикунь, Чень Імін, Сунь Імень, Хуан Сяофей. Групою цих композиторів-однодумців було, як зазначає Лю Сяолун, створено «Молодіжний фортепіанний концерт», котрий увійшов до історії китайської фортепіанної музики як історично перший національний фортепіанний концерт [175].

Важливе значення у розвитку фортепіанної культури відіграли видані у Китаї наукові праці, у котрих відбувалося осмислення властивостей західного музичного мистецтва. Без їх усвідомлення охоплення досягнень західної музики і їх «зрощення» на китайському ґрунті було би неможливим. У такому контексті слід звернути увагу на факт друку наукових праць по поліфонії, без котрих повноцінне освоєння європейських музичних жанрів і, зокрема, сонати, було би неможливим. На початку 1950-х років були видані китайською такі важливі праці по поліфонії як «Контрапункт строгого стилю» (1952 р.) і «Подвійний контрапункт» (1954 р.). Значну роль у розвитку композиторського письма у Китаї відіграло видання праці Дін Шанде «Пошуки техніки композиції» (1957 р.), де видатний китайський композитор узагальнив європейський і власний творчий досвід (перевидання 1990 року [151]). У цьому зв'язку потрібно відзначити, що творче засвоєння європейської поліфонічної культури в Китаї розпочалося ще у 1930-і роки у мистецтві Хуан Цзи, тоді як її наукове усвідомлення – лише з 1950-х років, будучи пов'язаним із діяльністю Шан Деї.

Упродовж другого періоду творче засвоєння європейської поліфонічної традиції у китайському фортепіанному композиторському мистецтві (наприклад, 1964 року було створено Інтродукцію і Фугу для фортепіано, де поліфонічний цикл набув ліричної інтерпретації). Уведення до китайської музичної культури навичок поліфонічного мислення як передумов розвитку фортепіанно-сонатного жанру на китайському ґрунті пов'язано з іменами видатних музикантів Хуан Цзи і Шан Деї.

17 років з 1949 по 1966 постали як період першого розквіту китайського фортепіанної культури, що охопив сукупність її напрямів, а саме викладацький, виконавський і композиторський.

1966 – 1976 роки (другий етап другого періоду) в історії китайської фортепіанної культури пов'язані із 10-літтям «культурної революції». За Шен Лулу, це був час *стагнації* у китайському фортепіанному русі, як і у всій художній культурі [195].

Зокрема, під час «культурної революції», відповідно до основ політики «трьох змін» та «чотирьох рухів, що очищують», були примусово забов'язані виїжджати до села, писати музику, присвячену сільській праці, що позбавляло їх часу та можливості писати концепційні твори (у тому числі і фортепіанні сонати) [там само].

У період «культурної революції» китайські композитори приділяли увагу жанру фортепіанної віртуозної п'єси, віддаленої від сонатної концепційності і філософічності. Натомість бравурна фортепіанна п'єса у той час, з точки зору представників влади, не містила небезпеки, що виникала як результат осмислення «проклятих питань сучасності», котрі у «культурно-революційне» 10-ліття набули особливої загостреності. Віртуозна п'єса в цілому відповідала такому національному мистецькому ідеалу як досконалість майстерності у втіленні художніх завдань.

«Культурна революція» та її наслідки не сприяли «цвітінню» жанру фортепіанної сонати, зумовивши, натомість, мученицький шлях її розвитку у Новому Китаї. Але упродовж десятиліття «культурної революції» (періоду

застою) культурна пам'ять про жанрової традиції фортепіанної сонати у контексті китайської музичної культури, попри естетико-ідеологічні забобони, все ж таки було збережено і відроджено у добу національного ренесансу.

«Культурна революція» перервала доволі стрімкий темп розвитку китайської фортепіанної культури, у наслідок чого фортепіанна освіта зазнала безпрецедентної катастрофи. У 1966 році, коли вийшов печально відомий документ ЦК КПК «16 травня», розпочалась 10-річна кампанія, що увійшла до історії як «культурна революція». Шен Лулу зазначає, що, оскільки Центральний Комітет партії Китаю в той час прийняв рішення про «припинення революцій» (йдеться про припинення оновлення у навчанні і творчості) у всіх школах країни було призупинено музичне навчання, а музичні заняття були скасовані [195].

Діяльність багатьох професорів у сфері музичного мистецтва в цілому і фортепіанного, зокрема, була визнана «реакційною» (у той час, за Ян Іньлю, поширилося таке формулювання як «реакційний академічний авторитет» [198]). Багато талановитих спеціалістів було засуджено, піддано жорстокій критиці, арештовано, принижено, ліквідовано. Багато видатних професорів загинуло. Деякі з них переслідувалися владою аж до їх загибелі. Шен Лулу зазначає, що відомі піаністи Лі Цуйвей, Фань Цзісень, Гу Шеньїн і інші загинули у вогні «китайської революції», оскільки не примирилися із її вимогами [195]. Це був період трагічних втрат, що прийшов на зміну розквіту музичного мистецтва, що відбувався упродовж перших 17 років в історії КНР.

Описуючи події, що відбулися вже у перші «культурної революції», починаючи з 7 травня 1966 року, Шен Лулу відзначає, що Мао Цзедун видав печально відомий документ – «П'ять-сім інструкцій». У грудні 1968 року вийшла Постанова «Бідна молодь із сільським досвідом має получить освіту». Цей заклик зумовив тотальний рух переміщення інтелектуальної молоді з міст «у гори та селища», що вплинуло на долю професійної

музичної освіти в Китаї того періоду, адже вищі музичні навчальні заклади країни опинились у стані стагнації [там само].

Як пише китайська дослідниця далі, у той час більшість викладачів і студентів коледжів і університетів були змушені припинити навчання, щоби пройти так зване «трудове перевиховання» як важливу частину «освітньої революції», припиняючи тем самим педагогічну діяльність. У такому стані перерваного циклу розвитку фортепіанне навчання знаходилося доволі довго. Такий вид «децентралізації труда» насправді виявився прихованою «реформою праці», що, у підсумку, зруйнувала музичні навички викладачів і їх вихованців, як і їх фізичне і психічне здоров'я [там само].

Вже на початку «культурної революції» розвиток професійної музичної освіти в Китаї був перерваний, коли умовою навчання постала відповідність «політичної ідентичності». Усвідомивши це, тогочасне правительство почало розглядати можливість оновлення професійної музичної освіти. На початку 1970-х років представники керівництва Державної ради, контрольовані «бандою чотирьох», «в ім'я революції» взяло курс на відновлення професіоналізації музичної освіти. Але умовою набуття професійної кваліфікації залишалася відповідність особи «політичній кваліфікації». За Шен Лулу, очевидний політичний відтінок професійної музичної освіти був актуальним до самого завершення «культурної революції» [там само].

Складна політична ситуація зумовила швидку руйнацію музичної освіти в Китаї, втрату нею особливої художньої специфіки. Як підкреслює Шен Лулу, втілення «класової лінії» як ведучої у процесі зачислення і оцінювання студентів, надання переваги дітям робочих, селян і солдатів, перетворення соціального походження на основну умову зачислення учнів, ліквідувало об'єктивність критеріїв вже на стадії конкурсного змагання [там само]. Професійна музична освіта доби «культурної революції» перебувала під політичним впливом, що трансформував підготовку музичних талантів, викривляючи справедливі вимоги до їх навчання. Адже критерієм їх зачислення був не рівень їх професійної підготовки і індивідуальної

обдарованості, а наявність «політичної ідентичності». Умови для плідної фортепіанної освіти було зруйновано, закони професійної освіти не спрацьовували, у наслідок чого втрати у розвитку навчання піаністів Піднебесної були надзвичайно великими. У той час ультра-ліва лінія у художній освіті керувалася гаслом «класової боротьби як ключової ланки», котре скасувало значення естетичних цінностей у мистецтві, перетворивши професійну музичну освіту на васала політики.

Своєрідним чином було вирішено проблему з репертуаром. Фен Веньци, осмислюючи історію китайської музики доби «Культурної революції», зазначив, що змінилися і вимоги до навчального матеріалу, котрий також було політизовано [182]. Тепер фортепіанний репертуар, головним чином, базувався на адаптованих до інструментального виконання революційних піснях. Оскільки твори зарубіжних композиторів у Китаї доби «культурної революції» було заборонено до виконання, фортепіанний репертуар зазнав оголення. Тому китайські викладачі власноруч складали матеріали для фортепіанного навчання, намагаючись зберегти найкращі традиції минулого. Серед таких викладачів на особливу увагу і пошану заслуговують Ван Чжень, Лі Інхай, Лі Сиань, Чжоу Гуанрен, Лі Цифан. Вони склали цілу серію підручників і збірників, призначених для фортепіанного навчання, від початкового до відносно високого рівню, базуючись на засадах національного мелосу. Такі збірки відіграли значну роль у підтримці музичних талантів у той складний історичний час.

У результаті розрив між міжнародним рівнем розвитку фортепіанного мистецтва і властивим тогочасному Китаю поглибився. Лише через десять років, упродовж останніх років 1970-х – 1980-х років у розвитку китайського музичного мистецтва розпочалася доба відродження національного мистецтва, котра й досі дає свої чудові «плоди».

Китайський ренесанс у художній культурі в цілому і фортепіанній зокрема, що розпочався з останньої третини XX століття, зумовлений завершенням «культурної революції» і початком відновлення, подальшого

розвитку плідних традицій, закладених упродовж перших 17 років в історії КНР, а також відкриття нових тем і ідей. *Третій етап* у розвитку фортепіанної культури Китаю, що триває і досі, – це *доба нової ери, китайського відродження, оновлення національних цінностей*. Завдяки ліквідації політичного «хаосу» китайська музична освіта набула нових життєвих сил, що відобразилося і у подальшому розвитку фортепіанної культури. Розпочався новий етап історичного розвитку піаністичної культури Китаю. Центральна консерваторія, як і Шанхайська консерваторія взяли на себе ініціативу з відродження усій системи навчання – від бакалавра до магістра, здійснили перегляд змісту елементарної теорії музики і історії музики; було уведено до фортепіанного репертуару світові шедеври піаністичного мистецтва; як головна умова вступу до консерваторії знову було висунуто обдарованість. Сукупність таких реформ зумовила випуски студентів із високим професійним рівнем підготовки.

На фортепіанному факультеті Шанхайської консерваторії на початку доби китайського ренесансу було сконцентровано найкращі творчі сили країни з метою оновлення традицій викладання китайського фортепіано. У період «реформ і відкритості», окрім реконструкції фортепіанних факультетів університетів, консерваторій, спеціальних музичних і художніх коледжів, по всій країні було також поширено фортепіанну освіту і на загальноосвітні заклади. У підсумку було підвищено рівень викладання фортепіано і створено загально-національну мережу фортепіанного навчання, рівень котрого безперервно підвищувався.

Осмислюючи освітню ситуацію, що склалася у музичних коледжах щодо викладання фортепіанної спеціальності, Мо Бянь у книзі «Становлення і розвиток китайської фортепіанної культури» (видана 1996 року) зумовлює причини її розквіту [177]. Зокрема, автор дослідження зазначає, що політика реформ і відкритості нової доби сприяла покращенню соціального середовища для розвитку музичної освіти і поглибленню взаємообміну китайської і зарубіжної музики, «вливаючи» життєву силу до професійної

освіти піаністів Китаю. Фен Венци, вивчаючи взаємовпливи китайської і західної музики, виокремив роль відновлення гастрольної практики, як і читання лекцій західними спеціалістами у Східній столиці, що сприяло розширенню знань і уявлень китайських викладачів і студентів [182]. Китайські піаністи знову получили можливість вчитися у кращих спеціалістів світу, пізнавати результативні методи фортепіанної гри, засвоювати передовий виконавський досвід, слухати аудіо записи виконавських інтерпретацій шедеврів світового фортепіанного мистецтва від бароко до XX століття.

У підсумку відбулося значне оновлення методики викладання у китайському професійному фортепіанному навчанні. Фортепіанна освіта Китаю розпочала розвиватися за найкращими світовими традиціями і швидко набула гідного професійного рівню. Важливе значення у структурі фортепіанної культури Китаю мають також дослідження у сфері композиторського і виконавського мистецтва.

Потрібно зазначити, що підсумкова праця Дін Шанде про сутність мистецтва композиції була перевидана через тридцять років у добу китайського відродження (1987 року) після попереднього видання (у 1957 році). Талановитий, обізнаний, успішний композитор, визнаний національний класик музичного мистецтва поділився із китайською творчою молоддю своїми новими здобутками у мистецтві музичної композиції.

Починаючи з нової ери у розвитку фортепіанного мистецтва, що розпочалася в останню третину XX століття, китайські піаністи нової генерації знову почали виходити на світову артистичну арену, добиваючись видатних результатів. Рівень розвитку китайського фортепіанного виконавства наприкінці XX століття було відзначено на міжнародних конкурсах піаністів, серед котрих – «Міжнародний конкурс піаністів Китаю», «*China Shanghai International*», «Молодіжний конкурс піаністів», а також Гонконгський міжнародний конкурс піаністів – набули значення найавторитетніших у Піднебесній. Успішніші виступи молодих китайських

піаністів на конкурсах довели високий рівень професійної китайської фортепіанної освіти. Епоха китайського ренесансу останньої третини XX століття у фортепіанному мистецтві увійшла до історії як доба наполегливого вивчення західних технік у композиторській і виконавській творчості.

Окрім стрімкого розвитку професійної фортепіанної освіти, нову еру китайської музичної культури вирізняє також швидка популяризація аматорського фортепіанного музикування. Зростання рівню добробуту китайських сімей, зростання соціальної економіки, поліпшення попиту на духовну культуру зумовили поширення феномену «навчання гри на фортепіано». Така тенденція не тільки ілюструє пришвидшення зростання соціальної економіки і доходів населення, але й демонструє зростання зацікавленості музичним інструментом на рівні сімейного побуту. За Лю Чеюсуа, «лихоманка *Ціньцінь*» (так у Китаї називають захоплення фортепіано) швидко поширилася Піднебесною у відносно короткий період часу [173]. Як мета навчання дітей гри на фортепіано у сімейному оточенні постає удосконалення їхнього внутрішнього світу, розвиток темпераменту, виховування гармонічно розвиненої особистості. Навчання гри на фортепіано гармонічно доповнює підвищений розвиток раціоналізму, що вирізняє життя сучасного Китаю [там само].

З XXI століття нова ера у системі фортепіанної культури в Китаї набула додаткових поштовхів до розвитку. Грандіозні зміни у музичній культурі зумовили перетворення фортепіано на найпопулярніший музичний інструмент у Піднебесній. Актуальність широкої масової фортепіанної освіти зумовило створення цілої системи музичних закладів, у котрих навчання гри на фортепіано, виховання талантів набули значення важливого завдання у сфері духовної культури країни. Особливістю фортепіанної культури XXI століття постає постійне зростання рівню викладання піаністичного мистецтва. Три генерації викладачів фортепіано задіяні у процесі підготовки молодих музикантів. Набув високого рівню і процес створення навчальних матеріалів для бажаючих навчатися фортепіанному мистецтву. Уведення

шедеврів фортепіанного мистецтва, як і врахування зарубіжного досвіду, сприяло значному покращенню фортепіанного навчання. Успіхи китайських піаністів у численних міжнародних музичних конкурсах сприяла їх визнанню у всьому світі.

Перша чверть ХХІ століття вирізняється також актуалізацією постаті дво-іпостасної творчої особистості, в образі котрої поєднуються функції піаніста-віртуоза і композитора. У зв'язку із цим відзначимо творчі постаті таких китайських піаністів-композиторів як Ма Шухао – автора двох фортепіанних концертів 2014 і 2019 років, і Ге Ціна, який набув визнання як автор 17 фортепіанних сонат. Творчість цих піаністів-композиторів вирізняється двома типами взаємодії, а саме уведенні до контексту китайського світосприйняття ознак європейського романтичного тематизму і поєднання властивостей національного китайського тематизму і західноєвропейської традиції жанро- і формотворення.

1.2. Понятійно-категоріальна і методологічна системи музикознавства як передумови вивчення китайської фортепіанної сонати

Актуальною задачею вивчення китайської фортепіанної сонати постає її дослідження у контексті жанрової теорії. Однак, як показав аналіз наукових праць, написаних китайською, присвячених вивченню фортепіанної сонати Піднебесної, дослідження властивостей сонатного формо- і змістоутворення, як і характерних ознак сонатного концепціювання, є недостатньо глибоким. Як продемонстрував аналіз, китайські дослідники, котрі вивчають фортепіанну сонату, що виникла у Піднебесній, не застосовують той понятійно-категоріальний апарат, що сформувався в європейській і, конкретніше, в українській музичній науці щодо вивчення специфіки жанру, що є предметом дослідження у пропонованій роботі.

Наслідком означеної ситуації постає певна невідповідність між науковою проблематикою і її понятійним розкриттям.

Бакалаврська робота *Fang Fang* «Дослідження китайської фортепіанної сонати» містить такі загальні положення щодо китайської фортепіанної сонати як поєднання у них «стиля, техніки та культури», розвиток традицій китайської народної музики, їх сприяння загальному розвитку китайської фортепіанної музики. Автор вивчає китайську фортепіанну сонату, виходячи з трьох позицій, застосування котрих постає як цілком доцільне, а саме: характер розвитку, музичні засоби виразу, художні особливості. У роботі широко використано емпіричний метод дослідження. Fang Fang підкреслює роль єдності і контрасту у формуванні тематизму китайської сонати для фортепіано. Однак аналіз китайської фортепіанної сонати в роботі Fang Fang недостатньо деталізований (тобто, поверховий), не містить ознак розвитку сонатного формо- та змістотворення, визначення творчого фону, на котрому відбувалися еволюційні зміни в їх розвитку, а також і естетичного значення і культурної конотації сонат, що залишає великий простір для подальших наукових досліджень.

У працях Лі Чжуньон, Донг Хайяна, Ма Юньфен, Хуа Мінглінга подається аналіз однієї з китайських фортепіанних сонат.

У статті Лі Чжуньон «Фортепіанна соната Цзоу Лу „Поезія молодості“» (нерідко у науковій літературі твір має також близьку за змістом назву «Поети молодості»), що була надрукована у журналі «Народна музика» (за 1982, № 2) надано цінну інформацію щодо історії створення фортепіанної сонати Цзоу Лу. Автор статті визначив також ті «традиційні музичні звороти, властиві культурі зарубіжних країн». Але Лі Чжуньон не надає аналізу формотворення, інтонаційної драматургії, концепційних засад фортепіанної сонати, а також не застосовує відповідну предмету дослідження термінологію. Таким чином, стаття Лі Чжуньон залишає багато вільного «простору» для подальших досліджень сонати Цзоу Лу.

Донг Хайян у магістерській роботі «Ван Лісан „Мала соната“ та виконавська робота над нею», виконаної на факультеті музики Пекінського цнівеситету (Capital Normal University, 2007), зазначає, що кожен з музичних образів твору має самодостатню значущість. Однак у цілому стаття, присвячена визначенню виконавських ознак «Маленької сонати» Ван Лісана, не розкриває змісту обраної теми дослідження; спостереження Донг Хаян не охоплюють форму і зміст твору, а також не містять конкретних виконавських порад. Тобто, і цьому випадку залишаються «вакантими» можливості подальшого дослідницького вивчення фортепіанного твору.

Ма Юньфен, який також присвятив свою статтю вивченню «Маленької сонати» Ван Лісана («„Маленькая соната“ Ван Лісан: художні особливості гармонії» // Журнал «Китайська музика», 2009, № 10), зупиняє свою увагу на встановленні зв'язків між китайськими і західними методами композиторського письма. Однак і Ма Юньфен не розкриває масої сутності творчої концепції та композиторської техніки маленької сонати, що також дає можливість появи подальших поглиблених наукових розробок даної теми.

Робота Хуа Мінглінга, націлена на вивчення національних емоцій, відбитих у фортепіанних сонатах Хуан Хувай (надрукована в журналі «Народна музика», 2004, № 5). Автор статті приділяє увагу вивченню історії створення фортепіанної сонати Хуан Хувай, аналізу засобів музичної виразності – фактури, тональної логіки, гармонії, музичної мови. Однак, вивчаючи фортепіанні сонати Хуан Хувай, автор статті не приділяє уваги дослідженню формотворчих і драматургічних процесів, розкриттю оригінальних творчих ідей композитора, встановленню властивої їм естетичної цінності.

Отже, розробка жанру китайської фортепіанної сонати як музичної універсалії потребує систематизації музикознавчого тезауруса, дотичного до розкриття змісту обраної теми дослідження, як і спирання на жанрову теорію у музичному мистецтві (праці Л. Шаповалової, І. Тукової [104; 106], С. Шипа

[121]). У зв'язку з цим доцільним є осмислення і систематизація типових складових понятійно-категоріального апарату і методологічних настанов, що склалися в європейській і, зокрема, в українській музичній науці, з метою їх можливого уведення до аналізу китайської фортепіанної сонати як жанрового феномену, що розглядається в процесі історичного розвитку.

У китайському музикознавстві теорія і історія фортепіанної сонати і досі не дістала своєї розробки, котра відповідала би таким сучасним аналітичним критеріям жанрової теорії як об'єктивність і закономірність. У вивченні китайської фортепіанної сонати як художньої цілісності, зміст і форма котрої зумовлені художньо і історично, у музичній науці Піднебесної недостатньо осмисленим і систематизованим постає той *«музичний тезаурус»* (див. роботи М. П. Калашник і Ю. І. Лошкова [26; 27]), що склався в європейській музикознавчій науці щодо вивчення сонати. Жанр європейського походження, навіть у своїх «китайських перетвореннях», має бути аналізованим, виходячи з того, наскільки повно втілені у ньому ті поняття, котрі пройшли усі випробування часом-простором у контексті наукової рефлексії в європейській науці.

Тому видається доцільним у процесі вивчення китайської фортепіанної сонати спиратися на понятійно-категоріальний апарат і методологічну систему, що сформувалися і набули успішного розвитку (апробації) в європейській науці в цілому і в українській, зокрема. Така методологічна спрямованість аналітичного дослідницького процесу зумовлюється також тим фактором, що соната – європейський жанр, навколо котрого було історично утворено жанрове вчення і на основі котрого було сформовано східне (китайське) тлумачення жанру. Тому видається цілком логічним, що, вивчаючи китайську сонату, доречно шукати специфіку прояву тих її типових жанрових властивостей, що визначили її розвиток в західному світі.

Недостатня розвиненість аналітичного напрямку у дослідженні сонати в китайській музичній науці спостерігається у відсутності відповідних методології та термінології, усталених наукових підходів, положень жанрової

теорії, необхідних для вивчення жанрово-стильової специфіки китайської фортепіанної сонати як жанру, що має європейське походження. Тому до роботи доцільно увести той комплекс наукових підходів та понять, що сформувалися в європейському музикознавстві і плідно використовувалися упродовж XX та початку XXI століть.

Завдяки такому теоретичному базису уможливлється також висновки щодо відповідності китайської фортепіанної сонати її європейському жанровому прообразу.

В європейському музикознавстві вчення про сонату складає спеціальний дослідницький напрям у структурі жанрової теорії. Вчення про сонату характеризується взаємодією усталених наукових підходів і нових авторських концепцій, зумовлених постійною еволюцією сонатних норм і форм у світовому масштабі, трансформацією і масштабом відтворення жанрових засад у композиторському мистецтві межі II і III тисячоліть, поширенням жанру на поза-європейські музичні цивілізації, де він набув специфікованих проявів, зумовлених оригінальністю національних музичних традицій, новаторським преображенням жанру на сучасному етапі, оригінальністю індивідуальної композиторської думки.

В європейській інструментальній музиці сонатна форма склалася на межі XVI – XVII століть, після чого пройшла довгий шлях еволюції, найважливішим періодом упродовж якого стала класична соната, сформована у творчості віденських класиків.

Німецький музикознавець (історик і теоретик) Адольф Бернхальд Маркс (A. B. Marx, 1795 – 1766) – один із засновників Берлінської консерваторії (1850 р.), автор найвпливовішого у XIX столітті вчення про класичну форму (*Formenlehre*) і музичну композицію (*Die Lehre von der musikalischen Komposition*). *Praktisch teoretisch*. 4 Bde. Leipzig: Breitkopf und Härtel. 1840. 655 s. [149]), надав класифікацію музичних форм, систематизував аналітичні підходи до їх вивчення (наприклад, щодо п'яти форм рондо), що згодом набули значення класичних. У дослідженні А. Б.

Маркса було сформовано актуальний і сьогодні принцип вивчення композиційних засад музичного твору, зокрема, і сонати, з точки зору діалектичної єдності стійкості і нестійкості її властивостей. Теорія класичної форми, як і її логіка, сформована у вченні А. Б. Маркса, є невід'ємною від історичного процесу розвитку музичної культури. Згідно закладеної А. Б. Марксом традиції, ідею розвитку в музиці слід розглядати у світлі системи світоглядних поглядів, характерних відповідному часу, особистості композитора, характерних для відповідного періоду ідей і духовних пріоритетів, що розкривають характер народу і зміст відповідної епохи.

Принцип розгляду жанро- і формотворення у музичному мистецтві як частки загального процесу історичного розвитку затвердився також у частині *«Історії звукових форм» (Geschichte der Tonformen) «Katechismus der der Musikgeschichte. Band 2 und 3- Leipzig: Max Hesses Verlag. 1901. 208 s. [153]]*.

Отже, у концепціях А.Б. Маркса і Х. Рімана жанрова теорія не існує поза історичної концепції розвитку музичної культури.

Посилення і продовження історичного підходу до вивчення сонати спостерігаємо у роботі Хуго Рімана (1849 – 1919) «Історія звукової форми» („*Geschichte der Tonformen*“). Вчення Х. Рімана, зацікавленого вивченням ознак музичної логіки, музичного синтаксису, акустики, методології, практичної сторони гармонії як науки, спрацьовує і для вивчення жанрово-стильових властивостей фортепіанної сонати. Систематизації і проясненню змісту понять і категорій музичної науки сприяв «Музичний енциклопедичний словник» (1882).

Принципи композиторського формотворення, закони логіки, що потребують встановлення зв'язків між елементами сонатного мислення, затверджувалися і змінювалися упродовж чотирьох століть, знаходячи відображення у музикознавчому тезаурусі. Таким чином, актуалізуються наукові завдання тлумачення жанру, що вивчається, як явища, що історично розвивається.

Система формально-логічних законів, або закони сонатної логіки відображують художньо пізнані закономірності буття, відображені в символах, доступних для узагальнення в сфері людської свідомості. Як відображення антропологічного розуміння формотворчого процесу постають такі фактори драматургії сонатної форми як монотематичний (поемний), діалогічний, полілогічний. Формальні закономірності відповідають певному стильовому типу сонатно-циклічної форми – барокової/необарокової, класицистичної/неокласичної, романтичної/ неоромантичної etc.

Вивчення фортепіанної сонати як своєрідного «дзеркала», в котрому відображується становлення і розвиток історико-національного контексту, жанрово-стильових процесів, особливостей акустично-символічного тлумачення музичного інструмента, що зумовлюють «портрет» жанру, потребує обов'язкове урахування властивостей тембрового хронотопу, притаманних жанру, що вивчається.

У даній роботі домінує широке розуміння сонатності. По-перше, сонатність тлумачено як метод мислення (наприклад, у Л. Бетховена), по-друге, як принцип драматургії (драматургічний принцип), по-третє, загальний спосіб композиції, що характеризує не тільки сонатний жанр, по-п'яте, як тип форми (сонатність форми) – принцип формотворення, що вирізняється певною логікою розвитку, послідовністю викладення музичного матеріалу, специфікою співвідношення частини і цілого.

Сонатність слугує тим началом, що об'єднує композицію твору у єдине ціле. Окрім системного вияву сонатності, такий принцип може заявляти про свою наявність і на основі будь-якої єдиної властивості. Як така може поставати, наприклад, наявність сонатної структури у тональному плані твору.

Принцип сонатності базований на взаємодії взаємопов'язаних моментів, котрі передбачають образно-інтонаційний контраст висхідних музичних образів, їх переосмислення і взаємодію у процесі розвитку, досягнення якісно нового результат їх співвідношення, досягнутого у

результаті взаємодії. Слід звернути увагу, що сонатність як така базується на певних засадах. Серед таких – тематична контрастність або однотемність.

Різноманітність проявів сонатності настільки ж безмежна, як і можливості оформлення змісту самої сонати. Тому, поряд із константним колом понять і категорій, у процесі аналізу доречно також застосовувати і ті терміни, що розкриватимуть специфічні ознаки китайської фортепіанної сонати.

Важливим аспектом є конкретизація значення деяких понять, необхідних для аналізу сонати. Наприклад, важливим у системі «сонатної термінології» є розкриття сутності поняття *сонатність*.

Сонатність означає концентрацію жанрових ознак сонати, як і їх розосередження, і, поруч із тим, перенесення їх окремих ознак на інші жанри (наприклад, концерт, поему, фантазію), структуру котрих вирізняють жанрові ознаки не стільки сонати, скільки зумовленого нею принципу.

Як принцип драматургічного розвитку і тип формотворення, сонатність виходить за межі сонати, охоплюючи майже усю жанрову систему музичного мистецтва. Зумовлений жанровим походженням і функціональним призначенням, принцип сонатності у творах інших жанрів виходить за межі первинного жанрового значення (тобто, відбувається своєрідна експансія сонатності). Поширення принципу сонатності та сонатної драматургії на літературні і театральні твори, зумовило появу такого різновиду сонати, як *програмна соната* і програмна сонатність.

Показово, що для китайської фортепіанної сонати характерні як не-програмне, так і програмне тлумачення жанру. Слід зазначити, що китайські композитори не тяжіють до широкого викладення авторської або літературної програмності, здебільшого обмежуючись програмним визначенням загального характеру або настрою фортепіанної сонати.

Характерною жанровою ознакою сонати кінця XX – початку XXI століть постає мінімалізація сонатності, тобто, ослаблення загальних властивостей жанру при збереженні його окремих ознак.

Тим не менше, наведемо ті поняття з категоріальної системи, що постають як необхідні у процесі аналізу сонати та виявлення її жанрових властивостей у процесі аналізу конкретного твору.

Отже, при аналізі сонати є доцільним користування такою системою понять як концепційність, композиційний принцип, сонатна драматургія, тональний принцип, експозиція і експозиційність, розробка і розробковість, реприза і репризність, жанровість, циклічність, програмність, поемність, принцип індивідуалізації сонатної форми, принцип діалектичної єдності стійкості і нестійкості як однієї з найвищих ідей організації музичної форми сонатного жанру, *сонатний принцип становлення, сонатна двотемність* (надає сонаті ознак бінарного формотворення, взаємодіючи з тернарністю), динамічне сполучення, симетричність формоутворення (виникає завдяки репризності), контрастність, камерність, концертність, рондальність

Розглянемо детальніше зміст деяких із наведених понять.

А. Б. Маркс надав класифікацію функціональних особливостей музичних форм, зокрема, сонатної. У роботі А. Б. Маркса соната набула тлумачення як найбільш складний вид музичного мислення, що передбачає взаємодію і єдність музичного матеріалу. *Принцип діалектичної єдності устійчивості і неустійчивості* як однієї з найвищих ідей організації музичної форми найбільш повно розкриває свою специфіку у сонатних композиціях у таких жанрах як соната, концерт, симфонія. *Сонатний принцип становлення* набув тлумачення за визначенням Х. Рімана – «сонатність як єдність», на що вказують *Bumham S.* [150] і *Siegfried Sch.* [154].

Особливістю жанрової специфіки європейської сонати є *сонатна двотемність*. Сутність сонатної двотемності полягає у контрастному співвідношенні двох тем – головної та побічної, яке пронизує сонатну форму класичного типу від її експозиції до репризи. Розвиток класичної сонатної форми зумовлює зміни типів співвідношення між складовими сонатної двотемності.

Внутрішня глибинна природа співвідношень тем класичної європейської сонати може бути уподібненою драматургії літературним або драматичним жанрам. Принцип взаємодії головної та побічної партій дослідник визначав як *«динамічне сполучення»*. Процес сонатного розвитку в експозиції полягає у інтенсивній підготовці наступних розділів. За традицією, що склалася головна партія – активна, динамічна – є ведучою. У процесі розвитку переходить у зв'язуючий розділ, що грає роль підготовки побічної партії. Поява побічної партії сприймається як результат розвитку головної. Між партіями відбувається внутрішнє інтонаційне проростання. Принцип їх взаємозв'язку уподібнений зав'язці драми. Подальше перетворення, трансформація тем, досягнення кульмінації приводить до розв'язки. Перетворення тем як тип розвитку відповідає розробці; зближення тем – репризі. Принцип становлення сонати відображає етапи драматургічної дії, з філософської точки зору відбиває ознаки діалектичної тріади (теза – антитеза – синтез).

Сонатна двотемність, що надає сонаті ознак бінарного формотворення, взаємодіє з тернарністю її структури, яка виникає у результаті специфічного відображення етапів драматургічної дії, подібної до діалектичної тріади теза – антитеза – синтез. Отже, у класичній європейській сонаті бінарний принцип драматургічного розвитку діалектично доповнюється тріадичним.

Постійне оновлення вчення про сонату та сонатну форму зумовлено *тембровою специфікацією жанру, що визначає його зміст і формоутворення*. Тембральна приналежність сонати зумовлює її жанрові особливості: фортепіанна, скрипкова, віолончельна; флейтова, кларнетова, саксофонова (і т. інш.) сонати, виходячи з виразових, семантичних і технічних можливостей інструмента, постають як різновиди єдиного жанрового феномену.

Встановлювати різновиди сонати доцільно за належністю до певного історичного, національного і індивідуального стилю, а також тембровим

призначенням. *Серед жанрових різновидів жанру сонати чільне місце належить фортепіанній сонаті.*

Постійне оновлення, поруч із дотриманням традицій, – ознака діалектичного буття вчення про сонату на сучасному етапі розвитку музикознавства.

Понятійна система, притаманна вченню про сонату, охоплює цілий ряд понять, серед якої відзначимо також такі, як *сонатна драматургія і принцип сонатності як найбільш узагальнені й ключові категорії.*

У структурі українського новітнього музикознавства (тобто, музикознавства ХХІ століття) дослідження сонати набуло значення окремого напрямку у структурі жанрової теорії як зі змістовної, так і кількісної точок зору. Тобто, слід визнати наявність сформованої теорії сонати, що постає ознакою і окрасою українського музикознавства першої чверті ХХІ століття. Тобто застосування до вивчення китайської фортепіанної сонати положень українського музикознавства є абсолютно доцільним, оскільки передбачає широту і об'єктивність її наукового осмислення. Крім того, мобільність українського музикознавчого мислення в цілому, і у зв'язку з теорією сонати, зокрема, припускає результативне осмислення нових художніх явищ у даному жанровому «річищі». Підкреслимо, що важливий «напрямок» у складі теорії сонати в українському музикознавстві складають дисертаційні праці молодих науковців, у тому числі, і китайських аспірантів.

Слід зазначити, що темброва приналежність набула значення характерної жанрової засади, що уводиться до складу жанрового імені сонати (наприклад, фортепіанна соната [8; 15; 19; 22; 31; 43; 44; 45; 134], скрипкова [2; 14; 17; 32; 63], віолончельна соната [4; 21], соната для флейти [70; 95; 113], труби [11; 12; 14], тромбона [20], саксофона [73], баяну [77; 78]). У контексті такого жанрового імені проявляється необхідність врахування технічних і виразових можливостей інструмента, зумовлених його органологічними і тембровими можливостями. Крім того, до складу «розгорненого» жанрового імені твору як його елемент додається також і

географічно-національний аспект (наприклад, фортепіанна американська соната [8]; українська соната [113]), стильова ознака (барокова соната [14; 17]; неоромантична соната [44]). Важливого значення у системі авторського визначення сонати набуває і надання її виконавського складу (наприклад, сольна скрипкова соната [17], камерно-ансамблева соната [94], або, як у дослідженні І.І. Польської, «фортепіанна чотириручна соната» [71]). Отже, темброва, національна, географічна, часова, стильова ознаки, як і виконавське призначення, входять до складу жанрового імені в його повному обсязі, виконуючи роль уточнюючих характеристик. Таким чином у сучасних дослідженнях відбувається *конкретизація жанрового хронотопу сонати*.

Дослідження жанру сонати в українському музикознавстві на сучасному етапі вирізняє багатогранність наукових підходів до даної проблематики, що зумовлюється тембровими, історичними, національними і стильовими факторами.

Наприклад, Ганна Богатирьова, в дисертаційній праці «Історія і теорія американської фортепіанної сонати» вивчала процес формування національної американської музичної ментальності як передумову зародження і розвитку досліджуваного жанру [8]. Пан Тінтін досліджував жанр сонати для флейти і фортепіано у контексті композиторської поетики XX століття [70]. Хуан Цзечуань на матеріалі фортепіанної музики вивчав сонату як жанрову форму і сонатність як принцип музичної композиції в світлі діалогічного музикознавчого методу (Хуан Цзечуань. Соната як жанрова форма та сонатність як принцип музичної композиції в світлі діалогічного музикознавчого методу (на матеріалі фортепіанної музики. ОНМА, 2015. 19 с.). Понькіна А.М., виявляючи закономірності функціонування саксофону у контексті музичної культури XX століття, обґрунтовує феномен жанру сонати для саксофону як цілісного явища [73]. Вивчення специфічних ознак, властивих сонаті для саксофона, потребувало від дослідниці встановити основні періоди і тенденції еволюції жанру, напрями її стильової модифікації і виконавської специфіки. Переслідуючи

мету відтворення цілісної картини функціонування сонати для саксофона в музичній культурі XX століття, дослідниця виокремлює три основних етапи історичної еволюції жанру і характерні властивості кожного з них. Критерієм розподілу сонати для саксофону у світовому часопросторі тут постає «процеси жанрово-стильової модифікації». Дослідниця доводить, що лише упродовж 70 – 90-х років XX століття даний тембровий різновид досягає «статусу самостійного жанру» [там само]. На основі диференціації сонати для саксофона за типами музичної семантики, А. М. Понькіна виокремила шість «гілок» сонатного «дерева», а саме необароковий, неокласичний, неоромантичний, фольклорний, авангардний типи сонати для саксофону, а також сонату в джазовому стилі. Крім того, за критеріями виконавського складу, дослідниця виокремлює такі види саксофонової сонати як сольна, ансамблева, у супроводі симфонічного оркестру [там само].

Наявність різних жанрових типів (внутрішньо-жанрових різновидів) вирізняє сонату від самого її походження до сьогодення. Наявність різних типів фортепіанної сонати характеризує і її китайський національний різновид.

Аналіз наукової літератури продемонстрував, що на сучасному етапі розвитку жанрової теорії в українському музикознавстві архетиповими і наскрізними є такі ракурси осмислення сонати як історичний (починаючи від відомої праці Н.О. Горюхіної), загально теоретичний, жанрово-стильовий, формотворчий, концепційно-змістовний, тембровий. Соната – один з ключових об'єктів вивчення жанрової теорії, її понятійне «ядро», а також як і центральне поняття теорії стилю, у структурі котрої набуває розгляду з позицій епохального, національного і індивідуального ієрархічних рівнів – набула розгляду з таких точок зору як: 1. *відтворення і трансформація жанрових традицій*, 2. *темброва образно-технічна «палітра» (наприклад, соната для саксофона або для кларнета)*, 3. *національно-стильова приналежність*, 4. *унікальність авторського стилю*, 5. *історичний контекст створення*.

Комплекс характеристик, відображений у понятійно-категоріальній системі, визначає буття сонати у музичному мистецтві.

Тембр (темброва драматургія) у вивченні жанру сонати постає як важлива ознака, що визначає концепцію, виразову насиченість, технічні можливості, звуковий діапазон твору. Невипадково, що темброве призначення сонати, що постає як титульне визначення жанрової специфіки твору («Соната для ...»), програмує можливий художній зміст твору, концентрований в його тембровій символіці.

Важливе значення мають також «національний акцент» сонати, історичний контекст її створення, стильова специфікація у її всебічній своєрідності (історично-епохальній, національній, індивідуальній), внутрішньо-жанрова своєрідність, програмний/непрограмний типи, що впливають на концепцію і формотворення.

Вивчення сонати як історичного жанрово-стильового тембрового явища позицій потребує застосування відповідних методологічних засад. Навіть тоді, коли використовувані методи мають універсальний характер, тобто такий, що припускає їх застосування при вивченні будь-яких жанрових утворень, їх використання при аналізі сонати надає їм специфікованих ознак. Такі специфіковані ознаки з особливою вагомістю проявляються у тому випадку, коли такі методи складаються до єдиної методологічної системи.

У залежності від історичного часу написання, національного контексту, генезису і технічно-виразових можливостей інструмента, особливостей епохального, національного і індивідуального стилів, рівню розвитку жанрових засад змінюється філософсько-художня концепція сонати, як і особливості властивого їй цикло – і формотворення. Тобто на художнє оформлення сонати впливають хронотопічні і органологічні особливості, як і певний тип філософсько-художнього світобачення, що відображуються у змістовно-формотворчих засадах твору. Врахування таких об'єктивних умов зумовлює відповідну методологічну систему, признаєну для вивчення сонати.

Як автор таких загальних музикознавчих напрямів як історія і теорія музики, А.Б. Маркс увів історичний підхід до вивчення музичних жанрів, котрий цілком логічно поширити і на дослідження сонати. Історичний підхід, що об'єднав історичне і систематичне музикознавство, уведений до вивчення музичних жанрів (як і форм), серед котрих вагоме місце належить сонаті, дозволяє здійснювати їх аналіз як історичних явищ, що упродовж розвитку набирають характерні ознаки, а пізніше втрачають їх, залишаючи вже переосмислені і трансформовані засоби родового художнього мислення. І сьогодні, коли жанрові формотворчі засади сонати втрачають свою визначальну роль, історичний метод дослідження зберігає свою значущість. Більше того, само по собі втрачання сонатою чітких структурно-формотворчих ознак означає її історичну приналежність до доби Новітнього часу.

Історичний метод дослідження дозволяє тлумачити сонату як своєрідне «дзеркало», у котрому відображуються історико-національний контекст, жанрово-стильові процеси, властивості інструментально-тембрового характеру, котрі зумовлюють композиторське тлумачення твору. На сучасному етапі вивчення інструментальної сонати типовим у наукових роботах постає взаємодія декількох методів, застосування котрих зумовлює всебічне вивчення матеріалу дослідження. Наприклад, у дослідженні Н. Коляди «Соната для скрипки соло в творчості українських композиторів ХХІ століття: сучасні тенденції осмислення жанру», спостерігається взаємодія таких методів як жанрово-стильовий аналіз, історико-контекстуальний, компаративний, інтерпретативний [32]. Тобто, єдність дослідницьких методів надає уяву про вивчення сонати з жанрово-стильової, історичної, порівняльної і виконавської точок зору. Застосування *системно-структурного і структурно-функціонального методів аналізу*, сприяє усвідомленню специфіки жанро- і формотворення у сонатному циклі. Важливе значення у методологічній системі вивчення жанру сонати набуває *тембровий підхід*. Адже тембр інструмента визначає (специфікує)

виконавські і змістовні властивості сонати. Тому при вивченні інструментальної сонати актуалізується органологічний підхід. Наприклад, у дослідженні О. С. Дубки соната для тромбону розглядається з позицій генезису, еволюції жанру, органологічних властивостей інструмента, розробки внутрішньо-жанрової класифікації (виокремлення симфонізованої, програмної, концертної, концертно-камерної жанрових моделей) [20]. Не занурюючись глибоко до проблеми музичного тембру, коротко відзначимо, що перекладання сонати для іншого інструмента (інструментів) змінює її виразово-змістовний діапазон. Національний контекст створення тієї чи іншої сонати із обов'язковістю потребує свого розкриття. Наприклад, американську фортепіанну сонату пронизує джазова стилістика як така, що узагальнює національний стиль мислення західної напівкулі [8].

На сучасному етапі актуальним методом вивчення сонати є символічний підхід. Цілий ряд досліджень першої чверті XXI присвячений вивченню символіки інструментальної сонати, тому роботи подібного роду базуються саме на цьому методі вивчення сонати. Серед робіт українських дослідників, присвячених вивченню символіки сонати, виокремимо кандидатські дисертації Д. В. Харитонової, яка вивчає різновиди символіки в українській інструментальній сонаті XX століття (2019) [112], і Т. І. Чабан, яка розкриває стильові засади символізму в сонатах західноєвропейських композиторів кінця XIX – першої половини XX століття [117].

Д. В. Харитонova визначає флейтові сонати Й.С. Баха як систему закодованих знаків і символів, розкриття котрих уможлиблюється на основі встановлення «асоціацій та взаємопроникнення релігійного підтексту і світську творчість» [113, с. 23]. Авторка розглядає символіку флейтових сонат Й.С. Баха як складову творчості композитора, котру пронизують «теми-символи». Вирішуючи наукові завдання, зумовлені розкриттям змісту теми, Т. І. Чабан з'ясовує зв'язки фортепіанно-сонатної творчості із «символістсько-мистецьким тлом», прослідковує «втілення позицій мистецького символізму у фортепіанний творчості видатних представників

музичного світу Вітчизни» [117, с. 4], встановлює такі важливі ознаки сонатного мислення західноукраїнських митців як «оркестральні тенденції клавіризації фортепіанної гри» [там само].

Діалогічний метод вивчення сонати, що відзначає дослідження Хуан Цзенчуань, викликає особливу зацікавленість. Адже метою впровадження такого методу соната набуває можливості бути розглянутою як наслідок художнього осмислення явища діалогу. Слід зазначити, що застосування діалогічного підходу до вивчення сонати слід зумовити такими властивостями жанру як сонатна двотемність і конфліктність. Тобто, діалогічність постає як іманентна ознака сонати, що цілком зумовлює застосування діалогічного методу як методологічної засади вивчення жанру.

Окрім названих аспектів прояву діалогічності в сонатному жанрі, слід відзначити, що, згідно концепції Д. В. Харитоновой, серед різновидів неоромантичної сонати виокремлюються такі класифікаційні типи жанру як соната-полілог, соната-діалог і соната-монолог [113]. Слід підкреслити, що у кожному поданому різновиді сонати діалогічність, набуваючи специфічних ознак, репрезентує свою присутність як незмінна якість художньої концепції жанру, що вивчається. Якщо у сонаті-полілозі діалогічна природа жанру розкривається через оперування семантичними пластами, об'єднаними до масштабних змістовних груп, то у сонаті монологічного типу – через своєрідний стан агону, «площею» розкриття котрого постає душа ліричного героя. Що ж стосується сонати-діалогу, то у такому жанровому типі діалогічність впливає із самої «діалогічної природи сонатності як якості музичного мислення, що пронизує і семантичні, і структурні рівні» твору [99].

Отже, діалогічний метод дослідження має набути значення характерного для наукового вивчення сонати з позицій її жанрових констант.

У даному дослідженні використання діалогічного мислення з метою вивчення китайської фортепіанної сонати актуалізується також і у зв'язку із можливістю розгляду діалогу «як детермінанти міжкультурної взаємодії» [9],

способу збереження ідентичності, відродження культур, їх взаємопроникнення, як зазначає О. Ю. Бучковська [10]. Тобто, користування діалогічним методом сприятиме також встановленню ознак художнього діалогу між європейським і китайським жанровими різновидами фортепіанної сонати.

Виходячи із тлумачення сонати як жанру, що історично змінюється, необхідним науковим завданням постає врахування в процесі аналізу тих змін у сучасній композиторській інтерпретації жанру, що властиві ХХ – початку ХХІ століть, тобто, добі формування «феномену „нової сонатності“» і виникнення концепції «кризи сонатності» (за Д. В. Харитоновою [112]). Для цього періоду в історії західної сонати відбуваються такі процеси як трансформація визначальних формальних властивостей при збереженні сонатності як музичного мислення. Як підкреслює Д. В. Харитонova, в історії європейської сонати ХХ – початку ХХІ століття «складноорганізовані композиційні системи, відкинувши структурний інваріант класичної форми, успадкували її драматургічну ідею» [там само].

Китайська фортепіанна соната виникає саме у той період, що пов'язаний із кризою і оновленням жанру в його європейській історії (тобто, у другій третині ХХ століття). Тому важливо з'ясувати, наскільки кризові процеси, що охопили західну сонату упродовж виокремленого періоду, позначилися на китайській фортепіанній сонаті. Таке питання набуває особливої загостреності у зв'язку із обраною темою дослідження, оскільки у період кризи сонати в західній музичній культурі у Китаї відбулося формування засад жанру (перші зразки китайської фортепіанної сонати виникли 1939 року). Для китайської музичної культури, враховуючи об'єктивну необхідність засвоєння загальних основ європейського жанру, був закономірний початковий період, сутність котрого мала полягати у відображенні саме інваріантних або стійких ознак жанру, від котрих західна культура у той час, жадаючи новацій, ладна була відмовитися і відмовлялася.

Отже, у період кризи сонати в європейській культурі, в історії китайської фортепіанної відбулося затвердження сонатного канону.

Висновки до розділу

У Розділі 1 встановлено функції фортепіано в музичній культурі Китаю, вмотивовано етапи і періоди розвитку китайської фортепіанної культури як того ґрунту, на котрому зросла китайська фортепіанна соната, а також подані положення понятійно-категоріальної і методологічної системи музикознавства як засади вивчення китайської фортепіанної сонати.

Фортепіанна культура Китаю ХХ – початку ХХІ ст. розподілена на два періоди – за часів Старого Китаю і утворення КНР (Нового Китаю). Як вододіл постає 1949 рік – закінчення історії Старого Китаю і утворення КНР. Упродовж ХХ століття явища, генетично не притаманні китайській музичній культурі, увійшли до її структури. Фортепіано набуло акомпануючої, камерно-ансамблевої і сольно-концертної функцій. Акомпануюча функція проявилася під час християнських богослужінь у китайських поселеннях; сольно-концертна – з 1913 р. (поява першого китайського твору для фортепіано). З 1920-х років фортепіано набуло камерно-ансамблевої функції (формування жанрових засад китайської художньої пісні).

З першою половиною ХХ ст. пов'язані професіоналізація фортепіанної освіти, перші китайські фортепіанні твори, відкриття Національної консерваторії у Шанхаї (1927), уведення європейських фортепіанних шедеврів до китайського художнього контексту, формування жанрового інваріанта китайської фортепіанної сонати. Фортепіано з імпортованого інструмента перетворювалося на частку китайської культури.

Розвиток фортепіанної культури другої половини ХХ століття розподілено на такі періоди: 1949 – 1966 рр. (перший розквіт); 1966 – 1976 рр. (стагнація); з 1976 р. до наших днів (відродження).

Осмищення китайської фортепіанної сонати потребує задіяння понятійно-категоріального апарату і методологічних настанов, що склалися в європейській і, зокрема, в українській музичній науці заради подолання невідповідності термінології жанровим властивостям фортепіанної сонати. Жанр європейського походження в його «китайських перетвореннях» має бути аналізованим, виходячи з тезаурусу європейського музикознавства, з метою встановлення ступеню відповідності китайської фортепіанної сонати її прообразу. При вивченні китайської сонати доцільно виходити з положень про систему світоглядних поглядів, особистість композитора, духовні пріоритети епохи, вчення про музичну логіку і синтаксис, закони сонатної логіки, драматургію сонатної форми, типи сонатно-циклічної форми.

До вивчення китайської фортепіанної сонати слід увести поняття: сонатність, концепційність, сонатна драматургія, експозиція і експозиційність, розробка і розробковість, реприза і репризність; встановлювати дію таких принципів як жанровість, циклічність, програмність, поємність, індивідуалізація сонатної форми, діалектична єдність стійкості і нестійкості, сонатне становлення, сонатна двотемність, динамічне сполучення. До складу «розгорненого» жанрового імені сонати додається тембральна, географічно-національна (американська), часова і стильова (барокова) ознаки, уточнюючи і конкретизуючи хронотоп жанру.

Вивчення китайської фортепіанної сонати як історичного жанрово-стильового тембрового явища потребує застосування концепційного, символічного, діалогічного підходів. Використання діалогічного методу актуалізується можливістю розгляду діалогу як детермінанти міжкультурної взаємодії, способу відродження культури. Дослідження феномену нової сонатності, трансформації інваріантних властивостей сонати потребує осмищення процесу визволення жанру від формальних атрибутів сонатної схеми за умов збереження сонатності як методу музичного мислення.

Криза європейської сонатності співпала з періодом засвоєння жанрового архетипу сонати у Піднебесній: інваріантні ознаки жанру набули

важливе значення для китайської сонати. Збереження стійких ознак жанру визначає історію китайської фортепіанної сонати. Китайська фортепіанна соната розвивається за законами, відмінними від європейської сонати.

Упродовж XX століття явища, генетично не притаманні китайській музичній культурі, увійшли до її структури. Фортепіано набуло акомпануючої, камерно-ансамблевої і сольо-концертної функцій. Акомпануюча функція проявилася під час християнських богослужінь у китайських поселеннях; сольо-концертна формувалася з 1913 р. (поява першого китайського твору для фортепіано). З 1920-х років фортепіано набуло камерно-ансамблевої функції (формування жанрових засад китайської художньої пісні).

З першою половиною XX ст. пов'язані професіоналізація фортепіанної освіти, поява перших китайських фортепіанних творів, відкриття Національної консерваторії у Шанхаї (1927), введення європейських фортепіанних шедеврів до китайського художнього контексту, формування жанрового інваріанта китайської фортепіанної сонати. Фортепіано з імпортованого інструмента перетворювалося на частку структури китайської культури.

Зміст і сонатне формотворення визначає темброва специфіка інструмента. Тембральна приналежність сонати зумовлює її жанрові особливості, виразові, семантичні і технічні можливості, постає як засада, уведеного до складу жанрового імені (фортепіанна соната). До складу «розгорненого» жанрового імені сонати додається також географічно-національна (американська) і стильова (барокова) ознаки. Отже, до складу *повного* жанрового імені сонати входять темброва, національна, географічна, часова і стильова характеристики, конкретизуючи хронотоп жанру.

Вивчення китайської фортепіанної сонати як історичного жанрово-стильового тембрового явища потребує застосування концепційного, символічного і діалектичного підходів. Використання діалогічного методу актуалізується можливістю розгляду діалогу як детермінанти міжкультурної

взаємодії, способу відродження культури. Вивчення феномену «нової сонатності», як і «кризи сонатності» (за Д. В. Харитоновою), трансформації інваріантних властивостей сонати потребує осмислення механізму визволення жанру від формальних атрибутів сонатної схеми за умов збереження сонатності як методу музичного мислення.

Криза європейської сонатності співпала з періодом засвоєння жанрового архетипу сонати у фортепіанній культурі Піднебесної, коли саме інваріантні ознаки жанру мали особливе значення для фомування китайської сонати. Збереження стійких ознак жанру сонати визначає історію китайської фортепіанної сонати, що спостерігається на всіх етапах її розвитку. Отже, китайська фортепіанна соната розвивається за законами, відмінними від європейської сонати XX – XXI століть.

Вивчення китайської фортепіанної сонати як «дзеркала», що відображує становлення і розвиток історико-національного контексту, жанрово-стильових процесів, особливостей акустично-символічного тлумачення музичного інструмента, зумовить об'єктивацію «портрету» жанру.

РОЗДІЛ 2

ІСТОРІЯ ФОРМУВАННЯ І РОЗВИТКУ КИТАЙСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ І ЇЇ РІЗНОВИДІВ

2.1. Історичний генезис та перший період формування китайської фортеп'яної сонати

Серед напрямів дослідження китайської фортеп'яної сонати у китайському музикознавстві значне місце належить *історичному підходу*, що у даному контексті набуває відвертого ідеологічного характеру. Залучений до вивчення китайської фортеп'яної сонати, історичний підхід сприяє об'єктивізації її вивченню, розробці періодизації розвитку жанру на східному ґрунті, що відповідає реальним фактам (артефактам) осмислення сонатного процесу, що відбувався в Піднебесній упродовж його майже 90-річної історії. Особливого значення в історії розвитку жанру фортеп'яної сонати у Піднебесній набуває визначення істинної ролі передісторії жанру і першого періоду його формування, що постає як такий, що не набув об'єктивного аналізу в китайській музикознавчій думці. Тому розробка періодизації історії розвитку китайської фортеп'яної сонати упродовж середини XX – початку XXI століття набуває особливої актуальності.

Вивчаючи історію розвитку китайської фортеп'яної сонати, слід звертати увагу не тільки на суто художні процеси, але й на політичні настанови, що впливали на долю не тільки художніх творів, але й художників. Урахування політичних аспектів у процесі музикознавчого аналізу дещо трансформують загально прийняті на сучасному етапі його розвитку закономірності.

У китайському музикознавстві і досі не існує єдиної точки зору щодо тлумачення певних артефактів в історії китайської сонати, як не існує і цілісної праці, у межах котрої були би узагальнені і осмислені усі періоди і етапи розвитку жанру, що вивчається. Слід також зазначити, що ті

дослідницькі позиції, що набули значення традиційних, не завжди відповідають сучасним вимогам світового музикознавства щодо розробці періодизації розвитку художніх явищ, що має базуватися на дотриманні критеріїв об'єктивності і закономірності. Наприклад, у китайському музикознавстві й досі ігнорується найранніший період розвитку фортепіанної сонати, що припадає на останнє десятиліття існування Старого Китаю (тобто, до 1949 року).

Саме такої позиції дотримується, наприклад, Ду Цзяцзюнь у роботі «Вивчення фортепіанної сонати у перші дні Нового Китаю (1949 – 1966)» [166]. Високо оцінена науковою спільнотою Піднебесною, ця праця містить типові для китайського музикознавства невідповідності реальним історичним подіям. Слід підкреслити, що «перші дні Нового Китаю» дослідник вважає першим періодом в історії розвитку китайської фортепіанної сонати. У цьому дослідженні місця для фортепіанних сонат, створених упродовж останнього десятиліття «Старого Китаю» не знайшлося.

У підсумку такий важливий історичний факт як датування дійсно історично першої китайської фортепіанної сонати у китайській науковій літературі відсторонено на 11 років відносно реальних артефактів. Тоді як реальна поява першої китайської фортепіанної сонати відбулася в останнє десятиліття в історії «Старого Китаю», випередивши, таким чином, офіційно визнану першою сонату, створену вже у період, що дістав назву Новий Китай.

Причому таке зміщення історичних фактів (артефактів) дивним чином не вплинуло на визнання художньої ролі фортепіанної сонати Дін Шанде, створеної у Старому Китаї, помилково визначеною як історично перша.

Відсутність наукової стабільності щодо вирішення питання історичної першості в історії китайської фортепіанної сонати зумовлена неоднозначністю тлумачення ролі Старого і Нового Китаю в історії китайської фортепіанної сонати.

Але сучасна історична наука потребує об'єктивного аналізу художніх подій, що передбачає розташування історичних артефактів у хронологічній послідовності. Здійснення такого завдання передбачає розташування сонатних артефактів у їх переході від Старого до Нового Китаю. Якщо «поєднати» історію розвитку культурного життя у Старому і Новому Китаї до єдиного цілого, то тоді історія виникнення китайської фортепіанної сонати має бути поєднаною з останнім десятиліттям в історії Старого Китаю (тобто з 1939 – 1949 роки). Тоді утворення Нового Китаю 1949 року постає як другий період у розвитку жанру. Але якщо таку історію пов'язувати лише з утворенням Нового Китаю (тобто КНР), то у такому разі початок історії китайської сонати і перший період її розвитку слід пов'язати тільки з 1950-м роком, коли одна за одною стали виникати китайські фортепіанні сонати. Тим не менш, китайські дослідники розпочинають вивчення історії китайської фортепіанної сонати з початку утворення КНР, тобто з 1949 року, ігноруючи художні події десятиліття 1939 – 1949 років.

Зазначимо, що ігнорування історично першого періоду в історії розвитку китайської фортепіанної сонати впливає на оцінку не тільки вилученої з історичного процесу доби, але й всього подальшого розвитку жанру, що вивчається. Оскільки у підсумку унеможлиблюється оперування такими характерними принципами аналізу, як, наприклад, утворення системи історичних аналогій між більш ранішніми і пізнішими етапами і періодами в процесі аналізу художнього явища, що постає як предмет вивчення у науковій праці.

Отже, відновлення історичної справедливості і надання належного найраннішому періоду розвитку китайської фортепіанної сонати є важливим завданням періодизації жанру, що вивчається у даному дослідженні, як і встановлення співвідношень між загальними етапами розвитку фортепіанної культури Піднебесної упродовж XX – першої чверті XXI століття. Тому певний *перегляд історії* виникнення і подальшого розвитку китайської

фортепіанної сонати є необхідним завданням у процесі вивчення обраної теми дослідження.

Розробка періодизації китайської фортепіанної сонати має відобразити історичні особливості процесу освоєння європейської жанроформи у музичному мистецтві Піднебесної, досягнення рівню вільного оволодіння її художнім, технологічним досвідом, драматургічною специфікою, а також введення до її структури оригінальних національних інтонаційно-тематичних засад та філософської уяви щодо організації та змісту світобудови. Крім того, необхідною умовою здійснення періодизації фортепіанної китайської сонати є також її історична класифікація на основі диференціації її типів в залежності від змістовного об'єму і відповідності європейському взірцю. Важливим завданням також є встановлення специфіки інтерпретації китайськими композиторами європейського жанру на відповідних етапах його розвитку при усвідомленні домінування її романтично-фольклорного осмислення.

Історія розвитку китайської фортепіанної сонати, що відбувається упродовж майже 90 років, зумовлена політичними, загально-культурними і суто мистецькими подіями розвитку країни. Про це засвідчують, наприклад, хронологічні межі *другого періоду* в історії створення і розвитку фортепіанних сонат, що відбувався у Новому Китаї, регламентовані визначними датами та подіями в історії країни. По-перше, це створення 1949 року Китайської народної республіки (КНР) і, по-друге, початок «культурної революції» 1966 року, що зумовив кризу у розвитку аналізованого жанру.

Фортепіанна соната у контексті національного мистецтва довгий час поставала як *зовнішній музичний жанр*, тобто такий, який прийшов до Китаю ззовні національної культури і пройшов стадію «націоналізації» західноєвропейської музики. Потрібно було наситити сонату ознаками національної ментальності і стилістики, щоби вона набула значення *національного жанру*. Процес перетворення фортепіанної сонати з жанру, що прийшов до китайської культури ззовні, на жанр іманентно їй властивий,

охоплює майже все XX століття – від найраннішого періоду в її історії до 1990-х років і початок XXI століття.

Встановлення історичного генезису (з 1913 по 1939 рік) та визначення специфіки розвитку китайської фортепіанної сонати упродовж найраннішого періоду її становлення, що тривав 10-річчя – з 1939 по 1949 рр. у межах завершення історії Старого Китаю, потребує комплексної постановки проблем і вирішення ряду наукових завдань. Серед таких – встановити на основі спираючись на сукупність історичних методів (а саме історико-генетичного, історико-контекстуального і історико-аналітичного) той жанровий ряд (*п'єса, прелюдія, fuga, сюїта, китайська художня пісня, китайська фортепіанна художня пісня*), на основі опрацювання складових котрого було складено жанрові засади китайської фортепіанної сонати; встановити типові для неї ознаки національного звукового образу фортепіано, що віднайдуть цілісне втілення у китайській фортепіанній сонаті; визначити внутрішньожанрові різновиди китайської фортепіанної сонати, що були сформовані у найранніший період її розвитку («маленька соната», перші взірці котрої були створені Чжан Ван Є і Ло Чжуньжунь; програмна соната; та така, що уявляє собою повноцінну сонатну циклічність); визначити основи сонатного формотворення, властиві китайському різновиду жанру, що є предметом вивчення у даному дослідженні.

Застосування історичного підходу сприяє розробці періодизації історії жанру китайської фортепіанної сонати та систематизації його жанрових різновидів упродовж більше 80 років – від другої третини XX століття до першої чверті XXI століття.

У китайському музикознавстві й досі не існує послідовного дослідження найраннішого періоду в історії розвитку жанру фортепіанної сонати у Піднебесній. Така неувага до першого десятиліття в історії розвитку китайської фортепіанної сонати може бути зумовлена такою причиною.

Оскільки китайські музикознавці розпочинають вивчення історії китайської фортепіанної сонати з початку утворення КНР, тобто з 1950 року,

коли були створені перші сонати Нового Китаю, слід дійти висновку, що очевидно, сонатна творчість композиторів «Старого Китаю» не вважається гідною вивчення (за виключенням Сонати Дін Шанде ор. 2, що набула свого визнання у «китайському музичному світі»). Таким чином, поза межами дослідницької уваги китайських музикознавців китайському музичному залишилися взірці жанру, що були написані до видатної дати утворення КНР. Слід підкреслити, що китайські фортепіанні сонати, створені упродовж 1939–1949 років (тобто, за часів Старого Китаю), здебільшого навіть не перераховуються у більшості довідкових матеріалів щодо історії музичної культури Піднебесної. Таким чином, історія розвитку жанру сонати у Піднебесній скорочується на десятиліття, а кількість періодів його розвитку, відповідно, зменшується.

Аргументом на користь необхідності вивчення найраннішого періоду розвитку китайської фортепіанної сонати (тобто, того, що пов'язаний із Старим Китаєм) має постати ті позиції об'єктивного підходу до вивчення минулого, що характеризують сучасний період історичного музикознавства. Сутність такого підходу полягає в усвідомленні рівнозначності в процесі об'єктивного наукового вивчення всіх періодів розвитку музичного явища, що досліджується, як і всіх художніх взірців, що його репрезентують. Поширюючи таке усвідомлення історичного процесу розвитку на китайське музичне мистецтво, слід дійти висновку про неможливість ігнорування будь-якого його періоду, якщо головною метою і критерієм достовірності аналізу постає об'єктивність наукового вивчення.

Історичне значення найраннішого періоду в процесі розвитку китайської фортепіанної сонати зумовлено цілим рядом причин. Саме упродовж найраннішого періоду (завершального в історії Старого Китаю) були осмислені ті формотворчі сонатно-циклічні засади, тематизм, образна драматургія, що вплинули не тільки на подальші етапи розвитку жанру китайської фортепіанної сонати, що відобразилися і на інших жанрових структурах фортепіанної культури Китаю. Саме у китайській фортепіанній

сонаті як узагальнюючому жанрі фрагменти національного звукового образу фортепіано, що раніше були відображені у мініатюрах різного роду, віднайшли цілісне втілення. У п'яти китайських фортепіанних сонатах, що збереглися донині, було сформовано характерні образні світи – святковий, ігровий та ліричний, апробовано внутрішньо-жанрові різновиди, опрацьовано основи сонатної двотемності та сонатної циклічності. Китайська фортепіанна соната першого періоду розвитку тлумачна як узагальнення широкого кола інновацій у національній музичній культурі, що відбувалися упродовж 1915 і до кінця 1940-х років, а також їх преображення у цілісному художньому контексті нової для Піднебесної жанроформи.

Історія розвитку китайської фортепіанної сонати, як і фортепіанної культури Піднебесної, зумовлена політичними, загальнокультурними і суто мистецькими подіями розвитку країни. Тому такими очевидними постають історичні співпадіння між розвитком китайської фортепіанної культури в цілому і китайської фортепіанної сонати, зокрема.

Доба китайської фортепіанної сонати розпочалася в останнє десятиліття в історії Старого Китаю (з 1939-го до 1948-го року включно), що безпосередньо передувє утворенню у 1949 року Китайської Народної Республіки. Десятилітній найранніший період має вагоме історико-художнє значення формування китайської фортепіанної сонати. Саме у цей час виникли ті шість перших китайських фортепіанних сонат (з них вціліло тільки п'ять), з котрими пов'язано народження національного різновиду цього жанру.

Невизначеним у китайській музикознавчій науці залишається й питання щодо історико-художнього генезису китайської фортепіанної сонати, сутність котрого полягає не тільки у констатації значення європейського прообразу в усьому набутому їм різноманітті тлумачень упродовж століть історичної еволюції, але й у розгляді жанрових прообразів та художніх процесів, які зумовили його появу й перетворення на стійкий жанр у контексті музичної культури Піднебесної. Отже, актуальними

завданнями музикознавства постають: вивчення специфіки історичного генезису китайської фортепіанної сонати; дослідження ранішнього періоду розвитку китайської фортепіанної сонати з метою формування об'єктивного підходу до усвідомлення розвитку жанру з історичних позицій, котрі сприятимуть визначенню історичного генезису та розвитку фортепіанної сонати упродовж найпершого періоду її становлення.

Оскільки китайські дослідники розпочинають вивчення історії китайської фортепіанної сонати з утворення КНР, поза межами їх уваги залишилися взірці досліджуваного жанру, що були написані до цієї дати. Історія розвитку жанру вкорочується на десятиліття, а кількість періодів його розвитку зменшується. Актуальними завданнями музикознавства постають: вивчення специфіки історичного генезису китайської фортепіанної сонати; дослідження ранішнього періоду розвитку китайської фортепіанної сонати з метою формування об'єктивного підходу до усвідомлення розвитку жанру з історичних позицій.

Відомості щодо розвитку фортепіанної сонати упродовж 1939 – 1948 містяться переважно у довідниках і мають виключно фактологічний характер. Будь-які наукові праці, які б містили спроби аналітичного освоєння відповідних взірців, відсутні. Отже, на теперішній час у Китаї не існує спеціального дослідження, в якому би послідовно і систематично було би опрацьовано інформацію, пов'язану з генезисом і розкриттям специфіки композиторської інтерпретації жанру китайської фортепіанної сонати упродовж першого 10-ліття її існування. У китайському музикознавстві відсутня також інформація і щодо генезису китайської фортепіанної сонати, зумовленого розвитком фортепіанної музики у перші десятиліття XX століття.

Процес перетворення фортепіанної сонати з жанру, що прийшов до китайської культури ззовні, на жанр іманентно їй властивий, достатньо розгорнутий й багатовимірний. Йому передують десятиліття передісторії, жанрово-стильового генезису, коли ряд взаємозумовлених історико-художніх

процесів та жанрів європейського походження сприяли набуттю фортепіанною сонатою статусу національного.

Передісторію китайської фортепіанної сонати зумовлює початковий розвиток «китайської фортепіанної освіти», за Ван Анчао [160], упродовж котрого відбувалося засвоєння та накопичення системи виконавських прийомів, засобів виразності, характерних ознак європейських музичних жанрів. Китайські церковні школи (однією з перших була Шанхайська школа для дівчат «Санта-Марія», відкрита 1903 року), стали першими носіями навчання гри на фортепіано у Піднебесній на основі поширення основ західної музичної культури. Поступове формування «базової моделі шкільної музичної освіти» [там само], поширеної на всю країну, призвело до професіоналізації фортепіанної освіти як основи музично-педагогічної діяльності. найраннішим наслідком цього процесу стало відкриття Музичної академії Сиску, Пекінської педагогічної школи, заснованої 1912 року. Тепер вже не лише священники, але й іноземні вчителі, як і китайські музиканти, що повернулися на батьківщину після навчання за кордоном, навчали дітей гри на інструменті. Серед перших вчителів гри на фортепіано, які сприяли розвиткові китайської піаністичної освіти – італійці Маріо Пачі (1878 – 1946) та Джованні Сгамбаті (1841 – 1914). На початку 1920 рр. класи фортепіано відкривалися в багатьох «нормальних школах» (приміром, у Пекінській жіночій нормальній школі музичні класи були створені 1922 року), тоді як до структури університетів вводилися музичні факультети та інститути (Музичний інститут Пекінського університету було засновано 1924 року). Національну консерваторію була відкрита у Шанхаї 1927 року; у липні 1929 року її було перетворено на Національну музичну академію, директором якої було призначено Сяо Юмея. Саме тоді розпочалася історія підготовки професіональних піаністів Китаю на засадах західного фортепіанного мистецтва.

Ознакою генетичного процесу, що попередив формування китайської фортепіанної сонати, постає розвиток національної піаністичної культури. З

другої половини 1910-х – по кінець 1930-х років відбулося формування професійного національного фортепіанного виконавства. Цьому чимало сприяла діяльність Сяо Юмея, котрий залучив до викладання польського піаніста Леопольда Годовського (1870-1983). Розпочиналася нова епоха в історії національного фортепіанного мистецтва. Представниками першої генерації китайського фортепіанного виконавства або «першої китайсько фортепіанної школи», за М.О. Антошко [1], стали Дін Шанде, Лі Сянь-мін, Лі Цуй-жень, Фань Цзи-сень.

Фортепіанне виконавство поступово перетворювалося з запозиченого, позакитайського на національний вид мистецтва. Приміром, Хуан Цзи, який навчався фортепіанному виконавству поза межами Китаю, має відношення до виховання першого покоління піаністів, що зростало вже на національній основі. До перших композиторів-піаністів, що получили професійну освіту у Китаї, належать, зокрема, Хе Лютінг (1903 – 1999) і Лю Шу Ан (1905 – 1999).

Від 1910-х років до 1948 року, коли, завдяки зусиллям китайських музикантів, що набули професійної освіти в Європі та США (підкреслимо в цьому зв'язку роль Хуан Цзи), відкриттю національних музичних навчальних закладів різного рангу, було пройдено шлях щодо надання фортепіано як музичному інструмента, що символізував виключно західну художню культуру, функції втілення національного звукового символу світу (народження звукового образу «китайського фортепіано»). Його формуванню сприяв розвиток ряду жанрів, різною мірою пов'язаних із фортепіано.

Як і в Європі, виникнення китайської фортепіанної сонати значною мірою зумовлено розвитком національної фортепіанної мініатюри. Адже саме в мініатюрі кристалізуються характерні тематичні ідеї, образні світи, а також відбувається оволодіння технічними можливостями інструмента, що потім поширюються і на інші жанри.

Історичний генезис китайської фортепіанної сонати, перш за все, слід пов'язати з попередніми національними тембровими аналогами в інших

жанрах. Ранішнім взірцем китайської музики для фортепіано є «*The Fanny Ba Bin*» (circa 1913) – мініатюра Чжао Ю Жен. Саме до цього твору йде генезис не тільки китайської фортепіанної сонати, але й багатьох інших жанрів національної фортепіанної музики. Перша фортепіанна мініатюра набула програмного значення у подальшому розвитку фортепіанного мистецтва Китаю, надавши приклад взаємодії китайської і західної традицій у тому числі і у жанрі китайської фортепіанної сонати.

Діалогічна взаємодія західного і східного у музичній культурі ХХ століття, представлена у «марші миру», постає як та основа, що у подальшому стане вирізняти і китайську фортепіанну сонату.

На початку 1910-х років Чжао Ю Жен створив три фортепіанні п'єси, котрі прийнято вважати найпершими китайськими творами, написаними для фортепіано. Перша з них – «*The Fanny Ba Bin*» (circa 1913), друга – «Китайський марш миру» (1915) і третя «*An incidental Idea*» (1917) демонструють різні емоційні стани, представлені у жанрі мініатюри. Отже, перші фортепіанні твори в історії національної фортепіанної культури у жанрі мініатюри постають як такі, що характерні як для європейської, так і китайської музичної цивілізації. Підкреслимо, що введення жанрових ознак маршу до сфери сонатного тематизму надалі постає як характерна ознака китайської фортепіанної сонати (як, до речі, і європейської). Мініатюрний (на вісім тактів) марш у «китайському стилі» вирізняє контраст фрагментів, одні з котрих базовані на ангемітонності (пентатоніки – як мажорної, так і мінорної; як у мелодичному, так і у гармонічному видах), тоді як інші – на хроматиці. Формування начального і заключного фрагментів на пентатонічних основах надає ангемітоніці «первинного» значення у «китайському марші».

Саме на контрасті «східної» (ангемітонної) і західної (хроматизованої) музичних систем, а також на єдності маршової жанрової ідеї композитор метафорично втілює ту ідею миру, котру декларував у назві твору: мир на землі зумовлений досягненням гармонії взаємовідносин

між різними народами. Таким чином, перші в історії Китаю фортепіанні твори набули пророцького значення як в ідейно-образній, так і жанровій сфері майбутньої китайської сонати.

Значну роль у формуванні цілісного звукообразу «китайського фортепіано», відтвореного в сонаті, відіграли фортепіанні твори різних жанрів, що виникли упродовж 1930-х років. Вони безпосередньо передували появі першій національній китайській сонаті 1939 року.

Перш за все, відзначимо поліфонічні твори Хуан Цзи, написані композитором-піаністом у першій половині 1930-х років за європейськими прелюдійними та фугованими взірцями. Діставши освіту в Німеччині і США, Хуан Цзи надав перші взірці поліфонічного тлумачення «китайського фортепіано». Завдяки досвіду Хуан Цзи, до китайської фортепіанної сонати увійшли поліфонічні розділи, зокрема, до розробки, створеної (як і багатьох європейських взірцях), за поліфонічним принципом розвитку тематизму.

Засвоєння жанрових ознак фортепіанної сюїти як циклічного жанру у перед-сонатний період розвитку китайської посприяло формуванню китайської фортепіанної сонати. Сюїта у китайській музичній культурі постає як той циклічний жанр, що безпосередньо вплинув на появу перших національних фортепіанних сонат. Художня ситуація у Китаї може бути визначеною таким чином: народження сонати відбулося «з духу сюїти», також успадкованої з Європи.

Серед китайських фортепіанних сюїт, що передували появі першої сонати для фортепіано у Китаї, значне місце належить фортепіанній сюїті. Наприклад, аналіз фортепіанної сюїти Лю Шу Ан (1936 року створення) демонструє, що сюїтність набуває значення одного з принципів організації ранньої китайської фортепіанної сонати.

Лю Шу Ан – випускник Шанхайської консерваторії, вчителем якого був Хуан Цзи (за Ван Юйхе [162]) – створив фортепіанну сюїту програмного типу: кожна її частина має програмну назву (I ч. «Перше вечірнє свято», II ч. – «Лялька, що танцює», III ч. – «Дивитися зверху удалечінь», IV ч. – Фінал).

У китайській сюїті було сформовано передумови деяких внутрішньо-жанрових різновидів китайської фортепіанної сонати. Серед таких, по-перше, програмна соната і, по-друге, «маленька соната». Актуальні для перших періодів розвитку китайської фортепіанної сонати її програмний і «малий» різновиди зберегли своє значення і на початку ХХІ століття.

У сюїті Лю Шу Ан закладено й один з характерних образних станів, що набув розвитку у китайській фортепіанній музиці упродовж усіх періодів її розвитку. Це *образ свята*, що у контексті китайської фортепіанної сонати має значення стабільної змістовної характеристики.

У китайському сюїтному циклі, що, на кшталт класичного європейського прообразу, також має чотири частини, своєрідно відтворено характерний темповий контраст: дві перші частини написані у швидких темпах (І ч. – Allegro; II ч. – Allegro vivace), третю частину тлумачено як повільний центр (Andante cantabile), четверта пов'язана із поверненням швидкого темпу (Allegretto con brio). Зазначимо, що наявність темпового контрасту у китайській сюїті не означає точного наслідування темповим ознакам європейського прообразу. Якщо класичні взірці європейської сюїти формуються на основі парного зіставлення повільних і швидких частин із поступовим нарощуванням темпового контрасту, то Лю Шу Ан базує сюїтний цикл на іншій темповій закономірності. Нарощуючи швидкість темпу від I до II частини, композитор надає лише одну повільну частину (замість двох у класичній сюїті), повертаючись до чергової градації швидкого темпу у останній частині. Поруч з тим, у відповідності до європейського класичного прообразу, повільний центр сюїтного циклу композитор пов'язує саме з III частиною. У наслідок розташування повільного центру у III частині, у китайській сонаті зберігається характерний для європейського прообразу темповий контраст між III (повільною) і IV (швидкою) частинами. У цілому темпова невідповідність китайської сонати європейській моделі фокусується лише між I і II частинами, організованими за принципом «швидко і ще більш швидко».

Якщо європейська класична сюїта базується на контрасті чотирьох старовинних танців, то у сюїті китайській танець як такий представлений лише у другій (має програмну назву «Лялька, що танцює»), і четвертій частинах. Тим не менше, базування на жанрові моделі властиві й іншим частинам сюїтного циклу, що також додає їй зв'язків з європейським прообразом. Приміром, I частина написана у жанрі токати, що сприяє розкриттю функції фортепіано як «ударного» інструмента; III – має ознаки ліричної пісні для фортепіано, IV – вогняного танцю.

Враховуючи значущість вокальної культури Китаю, у генетичному процесі формування національної китайської сонати слід виокремити жанр китайської художньої пісні, що веде своє походження від німецької *Kunstlied* [109]. Китайська художня пісня до появи національної фортепіанної сонати пройшла два етапи розвитку – 1920-х років (представлена, зокрема у творчості Цін Чжу, Чжао Юань Жень) і 1930-ми роками (мистецтво Хуан Цзи, Чень Тянь Хе). У ній фортепіанна партія розкривала психологічний підтекст образного світу ліричного героя, досягала високої виразності й технічної складності. Від китайської художньої пісні фортепіанна соната Піднебесної успадкувала такі характерні жанрово-стильові риси, як виразність вокальної за своєю природою мелодії та ліричний тип вислову, характерний для повільних частин як сонатного циклу.

На формування звукообразу китайського фортепіано, що багатогранно відобразився у фортепіанній сонаті, вплинув жанр китайської фортепіанної художньої пісні (китайської художньої пісні для фортепіано). У ній втілилася ознаки цілого ряду жанрів європейського походження, що згодом набули значення національних у системі китайської музичної культури. До жанрових прообразів китайської фортепіанної художньої пісні слід віднести китайську художню пісню як таку (сформовану під впливом німецької *Kunstlied*), а також жанровий винахід Мендельсона – «пісню без слів», призначену для фортепіано, а також фортепіанну обробку народної пісні. *Взірці жанру китайської фортепіанної художньої пісні, що*

передували народженню фортепіанної сонати у музичній культурі Піднебесної, створені Лао Чжи Чен і Хе Лютинг. Китайська фортепіанна художня пісня «Дитячі веселощі» Лао Чжи Чен, створена 1932 року, написана у складній двочастинній формі (1 ч. – Moderato, 2 ч. – Allegretto). Властива китайській фортепіанній пісні поліепізодна структура сприяє розкриттю її програмного задуму, втілення якого потребувало постійної зміни тематичного матеріалу. Особливістю музичної драматургії фортепіанної пісні постає принцип чергування фрагментів скерцозного та ліричного характеру, відображаючи мінливий характер дитячих ігор.

Китайські фортепіанні художні пісні Хе Лютинга, написані 1934 року («Колискова») і 1935 р. («Вечірнє свято»), відтворюють два найхарактерніші образні смисли китайської фортепіанної сонати – ліричний і святковий. Хе Лютинг (1903 – 1999), як і Лю Шу Ан (1905 – 1999), належать до числа перших композиторів-піаністів, що получили професійну освіту у Китаї.

В має відношення до першого покоління національних композиторів, представники котрого здобували професійну музичну освіту у Китаї (Шанхайська консерваторія), під керівництвом Хуан Цзи. Тричастинна «Колискова» – визнаний шедевр національного фортепіанного мистецтва – цілком основана на мелосі вокального походження, що лише зрідка виходить за межі мажорної пентатоніки. У китайській фортепіанній художній пісні «Вечірнє свято» відтворено характерний для майбутньої сонати для фортепіано святковий образний світ. На відміну від мендельсонівських «пісень без слів», китайська художня фортепіанна пісня масштабніша, має концертний характер, містить ознаки віртуозності.

Композитори «до-сонатного» періоду в історії китайської фортепіанної культури провіщали майбутні шляхи розвитку жанру сонати у контексті національної культури. Виникненню перших взірців фортепіанної сонати упродовж 1939 – 1949 років посприяв процес формування заурообразу китайського фортепіано у жанрах фортепіанної мініатюри,

поліфонічної п'єси (прелюдія, фуга), сюїта як взірць циклічного жанру, китайської художньої пісні, китайської фортепіанної художньої пісні.

Важливою ознакою процесу формування китайської фортепіанної сонати постає розвиток національної піаністичної культури. З другої половини 1910-х – по кінець 1930-х років відбулася значна еволюція національного фортепіанного виконавства, як зазначає Лі Ланьцин [168]. Фортепіанне виконавство поступово перетворювалося з запозиченого, позакитайського – на національний вид мистецтва. Приміром, Хуан Цзи, що навчався й фортепіанному виконавству поза межами Китаю, має відношення до виховання першого покоління піаністів, що зростало вже на національному ґрунті.

Відсутність взірців китайської фортепіанної сонати у хронологічних межах першої третини ХХ століття можливо пояснити тим, що на той час професійна фортепіанна культура Піднебесної робила лише перші кроки на шляху свого формування. Отже, поява китайської фортепіанної сонати потребувала певної розвиненості загального національного фортепіанного контексту, а також освоєння і переосмислення художніх принципів європейської музичної культури, що мали передувати появі національного взірця жанру.

Значення перших взірців фортепіанної сонати, що виникли у китайській музичній культурі упродовж першого історичного періоду її розвитку, тобто, упродовж десятиліття від 1939 до 1949 року, важко переоцінити. Адже саме тоді розпочався той величний шлях розвитку національного жанру, що нині нараховує біля 80 років. У сонатах першого періоду розвитку відбувся процес суміщення формотворчих і жанрових ознак європейської сонати і виразу національної ментальності.

Упродовж першого періоду розвитку китайської фортепіанної сонати композитори ще не володіли достатньо високими професіональними навичками, що заважало розвитку цього жанрового напрямку як взірцю крупної музичної форми.

Соната як жанр достатньо складний з точки зору композиторської і виконавської складових потребує високого професіоналізму. Тому для композитора і виконавця, які не мають професійної фортепіанної освіти, такий жанр охопити достатньо важко. Лише ті композитори, які на той час були добре ознайомлені з технічними та виразовими можливостями фортепіано, мали достатній рівень професійної музичної освіти, зокрема, виконавської, наслідувалися звертатися до написання фортепіанної сонати. Тому створення кожного художнього взірця у жанрі сонати упродовж першого періоду його розвитку в Китаї заслуговує на особливу увагу.

Протягом першого 10-літнього періоду розвитку китайської фортепіанної сонати (1939 – 1949) було написано шість взірців жанру, з котрих зберіглося лише п'ять надрукованих. Автором історично першої китайської фортепіанної сонати, створеної 1939 року, став Ма Сі Цон. Наступного року (1940) Чжан Вен Є написав другу сонату в історії розвитку жанру (ор. 31). То була перша «Маленька фортепіанна соната» в історії розвитку китайської версії жанру. Друга фортепіанна соната Чжан Вен Є, на жаль, не зберіглася: втрата ранніх взірців жанру – загальна проблема розвитку китайської фортепіанної культури першої половини ХХ століття. Третя фортепіанна соната Чжан Вен Є (збережена) була створена 1945 року. 1946 року до написання китайської фортепіанної сонати (в E-dur) долучився Дін Шанде, який і в наступні періоди розвитку жанру звертався до нього. 1947 року Ло Чжуньжунь написав I фортепіанну сонату, що стала останнім взірцем, що репрезентує найранніший – перший період в розвитку жанру. Композитор звернувся до найпоширенішого у майбутньому різновиду жанру, а саме «маленької сонати», перший взірець котрого створив Ма Сі Цон.

Композитори Ма Сі Цон, Чжан Вен Є, Дін Шанде і Ло Чжуньжунь постають як фундатори жанру китайської фортепіанної сонати: завдяки їх творчим зусиллям було закладено основи майбутнього розвитку національного різновиду жанру.

Упродовж найраннішого періоду в історії розвитку китайської фортепіанної сонати було створено два її жанрових різновиди: розгорнутий сонатно-циклічний твір (Ма Сі Цон, Чжан Вен Є) і маленька фортепіанна соната (Чжан Вен, Дін Шанде, Ло Чжуньжунь). Наявність і розвиток цих двох жанрових різновидів фортепіанної сонати пронизує все ХХ століття. Отже, найранніший період китайської фортепіанної сонати визначив ознаки її наступного розвитку до кінця ХХ століття.

Китайська фортепіанна соната має достатньо розвинутий історичний генезис у межах національної музичної культури, постаючи як художнє узагальнення не тільки європейського сонатного досвіду, але й широкого кола інновацій у національній музичній культурі упродовж 1915 – кінця 1940-х років.

Упродовж «до-сонатного» етапу сформувалися такі властиві китайській фортепіанній сонаті образні «світи», як ліричний і святковий, що будуть мати подалі значення основних у розвитку жанру, що постає предметом дослідження у даній роботі. Протягом 1913 – 1939 років було складено фрагменти того замкового образу фортепіано, що у китайській фортепіанній сонаті віднайде своє цілісне втілення.

Значення найраннішого фортепіанно-сонатного періоду розвитку жанру у китайській музичній культурі важко переоцінити. Упродовж 10-річчя до народження КНР (тобто, до 1949 року) у тих п'яти китайських фортепіанних сонатах, що зберіглися, було сформовано характерні для цього жанру в його «китайській інтерпретації» різновиди. Це – розгорнутий сонатно-циклічний твір (Ма Сі Цон, Чжан Вен Є) і так звана «маленька соната» (її перші взірці створені Чжан Ван Є, Ло Чжуньжунь, Дін Шанде), що продовжувала свій розвиток до кінця ХХ століття.

Упродовж першого періоду розвитку китайської фортепіанної сонати тлумачення жанру європейського походження мало здебільшого дещо умовний або метафоричний характер, оскільки відповідало скоріше його зовнішнім структурним ознакам. Композиторів, що звернулися до створення

фортепіанної сонати в її китайському прочитанні, цікавили пошуки виразу духовних еталонів європейського жанру в контексті реалій китайської культури і, навпаки, можливості збереження китайської музично самосвідомості у достатньо суворих рамках європейського жанро- і формотворення. Тому нерідко відтворення зовнішніх ознак сонатної циклічності у вигляді контрастного співставлення трьох контрастних «рухів» набувало значення достатньої основи для того, щоби надати твору жанрове визначення «соната».

Підсумовуючи процеси формування звукообразу «китайського фортепіано» як передумови найраннішого періоду розвитку національної китайської сонати, слід зазначити, що жанр, що вивчається, постає як узагальнення широкого кола інновацій у китайській музичній культурі, що відбувалися з середини 1910-х і до кінця 1940-х років.

Вивчення фортепіанних сонат, створених в історичних межах останнього десятиліття Старого Китаю, доводить цінність цього досягнення, поза розгляду котрого весь подальший шлях розвитку жанру втрачає свій істинний зміст. Представники пізніших генерацій набули можливості спиратися на певну національну традицію засвоєння жанру європейського походження, сформовану упродовж останнього десятиліття в історії Старого Китаю.

Відносно невелику кількість фортепіанних сонат, створених упродовж першого періоду її існування, слід зумовити необхідністю попереднього вивчення особливостей жанру західного походження. Був потрібний час для надання сонаті ознак відповідності китайській естетичній системі, зокрема, уяві про прекрасне. Китайські композитори, які мали мужність звернутися до жанру фортепіанної сонати на заключному етапі існування Старого Китаю, мали також шукати шляхи його пристосування до китайської національної ментальності і звукової картини світу, властивій Піднебесній.

Наступна композиторська генерація вже мала певний творчий досвід, котрий постав для неї як взірець можливих національних інтерпретацій концепційного фортепіанного жанру.

2.2. Періоди розвитку китайської фортепіанної сонати упродовж другої половини XX – початку XXI століть

Визначення періодів розвитку китайської фортепіанної сонати упродовж другої половини XX – початку XXI століть має носити об'єктивний характер. Виходячи з цього постулату, слід враховувати, що перший період в історії КНР (1949 – 1966), з котрого у Китаї прийнято починати періодизацію розвитку сонати у національному художньому контексті (як, наприклад, це робить Ду Цзяцунь [166]), насправді має значення другого періоду в історії розвитку жанру, що є предметом вивчення. Другий період тривав упродовж 16 років – з 1950 по 1966 рік. Хронологічне неспівпадіння «нижньої дати» в утворенні КНР і початку другого періоду розвитку китайської фортепіанної сонати зумовлено тим, що перші візрці жанру, що вивчається, виникли лише 1950-го року. Отже, перший історичний період розвитку КНР тривав 17 років, тоді як другий період розвитку китайської фортепіанної сонати – 16 років.

Попри той факт, що китайська фортепіанна соната зазнала перші спроби розвитку ще у добу Старого Китаю, упродовж 1950 – 1966 років перед даним жанром знову постали завдання її пристосування до політичних і естетичних умов, властивих тогочасній Піднебесній. Необхідність повторного проходження таких шляхів було зумовлено зміною зовнішніх обставин культурної політики нової доби в історії Китаю.

Завдяки вивченню історико- художньої атмосфери доби, за умов застосування *історико-контекстуального методу дослідження*, уможлиблюється встановлення жанрових особливостей китайських фортепіанних сонат, сформованих упродовж другого історичного періоду її

розвитку – від перших днів утворення Нового Китаю до початку культурної революції, дослідження основних напрямів розвитку жанру, аналіз особливостей використання композиційних технологій китайськими композиторами у фортепіанних сонатах. Завдяки аналізу творчих методів, уможлиблюється підсумування жанрових особливостей китайської фортепіанної сонати досліджуваного історичного періоду. Упродовж другого періоду розвитку китайської фортепіанної сонати, попри наявність попередньої історії розвитку жанру, композитори мали вирішувати не тільки виключно творчі задачі, але й шукати шляхи її пристосування до національної ментальності, «прислуховуватися» до тієї політичної ситуації, що домінувала на відповідному етапі розвитку жанру. Як демонструє досвід більш ніж 80-річного розвитку аналізованого жанру, на початку 1950-х років все ще був потрібний *час* для надання фортепіанній сонаті як «західному жанру» певного місця, функцій і змісту у традиційній китайській музично-естетичній системі, де домінували усталені уявлення про прекрасне, котрим не зовсім і не завжди відповідав запозичений з європейської музики жанр.

Хронологічні межі другого періоду розвитку китайської фортепіанної сонати (1950 – 1966), котрий в музикознавчій літературі Піднебесної помилково визначають як перший, ознаменовані важливими історичними подіями: утворенням КНР – Нового Китаю 1949 року – і початком «культурної революції» 1966 року. Таке ігнорування досягнень жанру у межах попередньої доби зумовлено певним «відстороненням», дистанціюванням від усього того «попереднього», що було створено у «старі часи». Як найважливіше досягнення цього періоду постає історично перший розквіт китайської фортепіанної сонати, що спостерігається у композиторських трактовках жанру.

Утворення Нового Китаю зумовило появу більш позитивних умов для розвитку національного музичного мистецтва. Хоча головний напрям у сфері національної музики і на цьому періоді її розвитку, як і раніше, знаходився у сфері вокальної музики, тим не менш, суспільний розвиток та

формування плідних художніх тенденцій у культурному середовищі країни зумовили народження нової життєвої та митецької сили для розвитку інструментальної музики в цілому, і китайської фортепіанної сонати, зокрема.

Створення 25 фортепіанних сонат, починаючи з 1950-го (дата появи перших фортепіанних сонат другого періоду), і упродовж наступних шістнадцяти років демонструє поглиблення інтересу китайських композиторів до жанру фортепіанної сонати. 12 композиторів – Ли Цзялу, Ло Чжуню, Го Цзуронг, Цзян Веньє, Ву Цзунцян, Ма Сіконг, Ван Лісан, Цзоу Лу, Рао Юйян, Ян Ічен, Хуан Хувей, Ян Ліцин – звернулися упродовж другого періоду до створення фортепіанної сонати. Поширення фортепіанної сонати стає очевидним, якщо врахувати, що упродовж першого періоду розвитку жанру лише чотири композитори проявили до нього інтерес, тоді як у другому періоді таких композиторів стало втричі більше.

Але зовсім не кількісний аспект є тією вирішальною рушійною силою, що визначає позитивні зрушення у розвитку жанру китайської фортепіанної сонати. Визначального значення тут набувають якісні зміни у композиторському тлумаченні жанру, унаслідок чого фортепіанна соната з музичного жанру іноземного походження поступово перетворюється на внутрішньо властивий китайському музичному мистецтву. Таке перетворення відбувається, завдяки втіленню у жанрі іноземного походження національних уявлень про світобудову та уведенню до його структури ознак китайського мелосу.

Найзначніше місце у другий період розвитку китайської фортепіанної сонати слід віддати композитору Го Цзуронг (Guo Zurong), який упродовж 16 років створив 11 вірців жанру (їх більша частина не зберіглася до наших днів). Фортепіанна соната для Го Цзуронга набула значення способу розкриття власної творчої індивідуальності. Зазначимо також, що впродовж другого періоду *Jiang Wen* створив 3 сонати; Ло Чжуню і Хуан Хувей написали по дві сонати. Поруч з тим, для більшості інших композиторів

фортепіанна соната постала як однократне звернення до такої жанрової системи.

Дослідження Ду Цзяцзюнь «Вивчення фортепіанної сонати у перші дні Нового Китаю» є історично першим з тих робіт, що були присвячені систематичному вивченню процесу створення і розвитку китайських сонат для фортепіано з 1950 по 1966 роки. Однак автор праці тлумачить досліджуваний ним період як перший в історії китайської фортепіанної сонати, що не відповідає об'єктивним історичним фактам.

У даній роботі пропонується розподіл другого періоду на два рівних за масштабами етапи, перший з яких триває з 1950 по 1957 рр., другий – з 1958 по 1966 рр. Діадний розподіл другого періоду на етапи у розвитку китайської фортепіанної сонати зумовлено такими факторами: відсутність значної стильової зміни у композиторському тлумаченні жанру, що вивчається, між другим і третім етапами його розвитку; прийнятим у сучасному китайському музикознавстві розподілом фортепіанних творів композиторів Піднебесної на історичні етапи.

Якщо перший етап розвитку жанру сонати (1950 –1957) більшою мірою репрезентує творчість *Guo Zurong*, то у другому (1957 – 1966) домінуюча роль належить мистецтву *Huang Huwei*.

Найстабільніший інтерес серед китайських композиторів до жанру фортепіанної сонати виявив Го Цзуронг, який звертався до цього жанру і протягом 1 етапу десятиразово, тоді як упродовж 2 етапу – лише однократно (1960 року ним було створено «Маленьку сонату»). Але, на жаль, більшість його творів, що мають відношення до жанрової модулі китайської фортепіанної сонати, не збереглися, оскільки не були надруковані. Результати таких втрат з історичної і художньої точок зору перебільшити неможливо.

Огляд китайських фортепіанних сонат другого періоду розвитку (1950 – 1966) за хронологією надає можливість дійти висновків щодо історичної

еволюції жанру, виокремлення етапів його розвитку та внутрішньо-жанрової диференціації.

Хронологічний аналіз китайського фортепіанно-сонатного спадку упродовж другого періоду, враховуючи його діадний розподіл (1950 – 1957; 1958 – 1966), сприяє висновку щодо поступового зменшення кількості сонатних творів від першого етапу до другого. Упродовж першого етапу було написано 18 сонат, у другий – лише 7. Можливо, що певні передчуття майбутньої кризи під час 10-ліття «культурної революції» призвели до зменшення взірців жанру китайської фортепіанної сонати.

Доречно розмістити китайські фортепіанні сонати, створені упродовж другого періоду їх розвитку (1950 – 1966), за хронологією, згідно їх приналежності до відповідного етапу. Крім того, має сенс також відзначити, які саме сонати були надруковані, а котрі – ні. Ненадруковані досі китайські фортепіанні сонати на сучасному етапі розвитку музичної культури Піднебесної тлумачні як втрачені, тобто, як такі, про котрі є лише згадки у літературі довідкового типу. Відзначимо, що причини того, що значна частина сонат, створених упродовж першого періоду, й досі залишаються невідомими.

Підкреслимо, що серед 25 сонат, створених упродовж 2 періоду, 12 залишилися ненадрукованими. Таким чином, з 25 сонат, створених упродовж другого періоду розвитку жанру, вцілило лише 13.

Якщо класифікувати китайські фортепіанні сонати другого періоду (незалежно від того, чи збереглися вони, чи ні) з точки зору їх відношення до характерних для китайської музики внутрішньо-жанрових типів, то уможливлються такі спостереження. З 25 взірців жанру – 14 сонат для фортепіано створені на основі традиційної сонатної циклічності; 11 відносяться до жанрового різновиду маленької сонати (одна з них призначена для фортепіано і скрипки).

Якщо розподілити сонати на програмні і такі, що мають відношення до «чистої музики», то вийде така пропорція: 13 сонат належать до «чистої»

музики; 12 сонат програмні, хоча і різні за ступенем повноти розкриття їх змісту у словесних характеристиках. Зазначимо, що принцип програмності може поширюватися як на твори із традиційною циклічністю, так і на маленькі сонати.

Наступного року після утворення Нового Китаю (тобто, 1950 р.) з'явилися три китайські фортепіанні сонати. Це – Соната на мелодію китайської народної пісні, створена *Li Jialu* (досі не надрукована і тому не доступна для аналізу), Перша маленька соната Ло Чжуню (надрукована), Перша соната Го Цзуронга (не надрукована).

1951 року також з'явилися три фортепіанні сонати: Друга (надрукована) і Третя (не надрукована) сонати Guo Zurong і соната Цзян Вень «Сталь для Північного Вей Гучжена „Діанель“» (надрукована).

Фортепіанні китайські сонати 1951 року та їх подальша доля заслуговують на особливу дослідницьку увагу. Третя соната Guo Zurong розподілила долю більшості попередніх і наступних творів композитора, написаних у жанрі фортепіанної сонати. Третя соната Guo Zurong як надто європейська і надто художня, як така, що не відповідала умовам нової повсякденності і атмосфері робочого героїзму – ідеалам суспільного життя, поширеним у той час у трудовому Китаї, не отримавши а ні підтримки, а ні рекомендації до друку, зникає у «бурях» і «вихорях» історико-політичних подій тогочасного Китаю.

Зовсім іншою була доля сонати Цзян Вень «Сталь для Північного Вей Гучжена „Діанель“». Створена під впливом політичних гасел, соната відобразила актуальні для тогочасного китайського середовища настанови. Надрукована, «сталена соната» Цзян Вень постає як експериментальний творчий досвід в історії китайського різновиду жанру.

1952 рік також відзначений створенням трьох сонат: двома маленькими сонатами Цзян Вень, перша з котрих – «Щасливе дитинство» (програмна) надрукована, а друга – ні; цього ж року було також створено Четверту сонату C-dur Го Цзуронга, що й досі не надрукована.

1953 року в Китаї не було створено жодної фортепіанної сонати.

Протягом 1954 – 1955 років з'явився цілий ряд програмних і непрограмних сонат Го Цзуронга, більшість з котрих залишилися ненадрукованими й, відповідно, втраченими: дві сонати з метациклу «Сонати рідного міста»: «Весна» і «На березі ріки Улун» (ненадруковані, тобто, втрачені); П'ята соната для фортепіано (ненадрукована); Шоста соната для фортепіано «Палац» (ненадрукована); Третя частина циклу «Сонати рідного міста» – «Літня країна» (ненадрукована); четверта частина циклу «Соната рідного міста» – «Привіт» (надрукована).

Зазначимо, що 1954 року в Китаї знову з'явилися три фортепіанні сонати, створені Го Цзуронгом. Перші дві з них об'єднані до двочастинного програмного циклу «Сонати рідного міста» (перша з котрих має назву «Весна», друга – «На березі ріки Улун»). Крім того, упродовж 1954 року композитор написав і П'яту (непрограмну) сонату для фортепіано. Жодна з трьох фортепіанних сонат Го Цзуронга 1954 року, на жаль, не була надрукована. Тому 1954 рік, попри відомості про створення трьох сонат Го Цзуронгом, не містить у підсумку жодного збереженого сонатного опусу як реального артефакту.

1955 рік також представлений трьома сонатами Го Цзуронга. Це Шоста соната для фортепіано з програмною назвою «Палац» (не надрукована), а також третя «Літня країна» і четверта «Привіт» сонати з метациклу «Сонати рідного міста». Лише одна Соната із створених композитором упродовж 1955 року побачила світ, а саме заключна соната метациклу «Сонати рідного місту».

У 1956 році Ма Сіконг створив свою 8 Сонату для фортепіано, яку не було надруковано. Звернемо увагу на той факт, що перші сім сонат Ма Сіконга у китайських музичних відомостях не згадуються, що надає підстав для висновку щодо того, що вони не були надруковані і, відповідно, є втраченими.

В останній рік (1957) першого етапу у складі другого періоду було створено дві сонати, що, на щастя, були надруковані. Це, по-перше, 2

(«Фантастична») соната Ло Чжуню і Маленька соната Ван Лізан. У «Маленькій сонаті» Ван Лізана кожна з частин має окрему програмну назву, що дозволяє розглядати цей твір також і як такий, що має відношення до програмної сонати.

Перший етап другого періоду у розвитку китайської фортепіанної сонати можна визначити як *«добу втрачених китайських фортепіанних сонат»*, оскільки надто багато вірців жанру опинилися навічно зануреними у безжальні води Лети.

Якщо підвести певні підсумки щодо розвитку жанру фортепіанної сонати упродовж першого етапу другого періоду, то слід дійти таких не дуже оптимістичних висновків, що з 18 написаних у той час сонат вцілило лише 6 вірців. Тобто, дві третини з написаних упродовж першого етапу другого періоду сонат було втрачено. Найбільше на цьому етапі постраждали твори Го Цзуронга. З десяти сонат композитора, створених на цьому етапі, збережено лише три вірці, а саме два твори з шести непрограмних сонат і одна з чотирьох сонат (заклучна), що входили до програмного макроциклу «Сонати рідного міста».

Тим не менш, у перші роки від дня утворення Китайської Народної Республіки (з 1950 по 1957 рр., за діадним розподілом періоду) було сформовано *нову інструментальну музику*, що почала бурхливо розвиватися у мистецтві Піднебесної. Найважливішою ознакою нової інструментальної музики Піднебесної є уведення до її контексту музичних традицій західної культури, що дістали свого осмислення і переосмислення у східному контексті. *Нове китайське музично-інструментальне мистецтво* засвоювало нові для себе інструментальні форми, жанри, стилі, музичні інструменти, не зрікаючись при цьому національних традицій, шукаючи і знаходячи шляхи їх взаємодії. До нового китайського інструментального мистецтва, безперечно, має відношення і китайська фортепіанна соната.

Наявність наведених ознак дозволяє визначити другий період в історії фортепіанної сонати як своєрідну *добу нового часу, що відбувалася у контексті музичної культури.*

Доля китайських фортепіанних сонат 2 етапу 2 періоду розвитку жанру (1958 – 1966) відображує вже більш високий рівень композиторського мистецтва, а також більш уважне ставлення до фортепіанних творів китайських композиторів з боку суспільства. На цьому етапі розвитку взірці фортепіанної творчості досягли свого першого розквіту, художньої творчості вже почали відповідним чином оцінюватися сучасниками. Такий висновок доцільно зробити, на основі аналізу відомих фортепіанних сонат, більшість з котрих, створених у цей період, було надруковано і, як наслідок, збережено (з 7 написаних сонат зберіглося 6). Тобто, тут уможлиблюється більш послідовний і конкретний аналіз китайських фортепіанних сонат, створених упродовж другого етапу другого періоду їх розвитку.

Хоча упродовж другого етапу другого періоду було створено рівно на третину менше фортепіанних сонат, ніж у цілому протягом першого, тим не менш, у підсумку вцілила така ж кількість сонат, що і з числа створених на попередньому етапі. А саме – по шість фортепіанних з сонат упродовж як першого, так і другого етапів. Підводячи загальний підсумок, відзначимо, що з 25 фортепіанних сонат, створених упродовж другого періоду, зберіглося всього 12 взірців жанру.

Як справжній «вододіл» між першим і другим етапами у межах другого періоду постає соната для фортепіано Цзоу Лу із програмною назвою «Поема молодості» (*Ode to Uouth*). Створена упродовж 1958 року, соната Цзоу Лу має важливе значення як історично перша **велика** китайська фортепіанна соната. Загостримо увагу, що визначення «велика» не постає як частина авторського імені твору. «Великою» її назвали виконавці, вражені надзвичайною могутністю композиторського стилю Цзоу Лу.

Поява «великої» фортепіанної сонати має бути тлумачною як усвідомлення досягнень у сфері китайського жанрового різновиду сонати, як

високий ступень досягнення жанрової своєрідності і концепційності жанру. Сама поява першої великої китайської фортепіанної сонати засвідчує, що в історичному розвитку жанру наприкінці 1950-х років відбувся грандіозний «стрибок», до якого слід додати і успіхи китайського піанізму як необхідної умови для її виконавської презентації.

Таким чином, розвиток жанру китайської фортепіанної сонати базується як на еволюційній, так і революційній формах.

Біографічні дані про Цзоу Лу містяться, зокрема, у роботі Ван Юйхе [162]. Цзоу Лу (1927 – 1972) на час створення фортепіанної сонати, що дістала виконавське визначення «велика» (1958), був достатньо молодою людиною: йому виповнився 31 рік. Але ще до цієї дати він пройшов достатньо значний шлях професійного музиканта – композитора, дослідника, викладача. З 1950-го року Цзоу Лу викладав композицію, теорію музики і гармонію в Південно-Західній консерваторії, одночасно продовжуючи свою освіту. Цзоу Лусюечен (повне ім'я музиканта) з 1959 року був керівником навчально-дослідницької групи композиторського факультету Сичуанської консерваторії. Але мріяв він створювати музику. *Zou Lu* створює музику в китайському стилі, поєднуючи європейські форми і техніки мистецтва і національні особливості. Композиторські твори Цзоу Лу сповнені сильних пристрастей, розкритих на основі властивостей власного індивідуального стилю. Твори Цзоу Лу слід вважати своєрідними автопортретами їх автора, індивідуальний стиль котрого мав яскравий національний характер, сповнений щирої сердечності.

Як вираз національних поривань душі композитора слід вважати його мрію про створення спеціальної школи, в якій би предметом навчання постали би засоби передачі «історичного звуку», тобто навички відтворювання музичного звуку в його національних традиціях .

Велика фортепіанна соната постала як узагальнення доволі значного композиторського досвіду Цзоу Лу, котрий ще до 1949 року створив десятки пісень, а також і більше десяти інструментальних творів. Серед них –

«Симфонічна рапсодія», «Симфонічна сюїта», «Струнний квартет», а також дві фортепіанні сонати – «Поема юності» і «Щаслива Муйє», п'єси зі спільною назвою «Спогади». Особливе місце у спадку композитора належить хору для мішаного складу «*Kaishan Tsukuda Song*»: у той час хорові твори тільки починали входити до жанрової системи музичної творчості Китаю. Отже, Велика фортепіанна соната набула значення творчої вершини у спадку композитора.

У жовтні 1972 года, на шостому році «культурної революції» Цзоу Лу помер у віці 45 років. Причиною смерті талановитого композитора вважають неправильно діагностоване захворювання легенів.

Велика соната Цзоу Лу не тільки перший взірець великої фортепіанної китайської сонати, але й єдиний не тільки упродовж усього другого періоду розвитку жанру в Китаї, але й протягом всієї другої половини XX століття. Лише XXI століття (починаючи з 2006 року) постало як ренесанс жанру великої китайської фортепіанної сонати. Таким чином, упродовж майже п'ятидесяти років Велика фортепіанна соната Цзоу Лу залишалася єдиним взірцем цього величного жанрового підвиду.

Соната китайського генія пророчо передрекля подальший розквіт китайської фортепіанної сонати початку XXI століття, коли актуальність даного жанрового різновиду набула зумовленості грандіозними проектами у житті Нового Китаю початку XXI століття.

Велика соната Цзоу Лу постає унікальним твором у контексті не тільки часу її створення, але і у процесі подальшого розвитку жанру в Піднебесній. Це був грандіозний прорив у майбутнє, адже велика фортепіанна соната затверджується у контексті китайської музичної культури лише на початку XXI століття. То ж Цзоу Лу постає як пророк в історії розвитку китайської фортепіанної сонати.

Серед подальших фортепіанних сонат, що виникли у Китаї наприкінці 1950-х – початку 1960-х років, слід звернути увагу на *сонату Рао Юйян*, створену на тему *Qinqi Opera* (1959 р.). Написана Рао Юйян «*Shaanxi Opera*

Theme Sonata», «*After reading the Most Touching Greived Dou-E*», що має ознаки *поеми*, також постає як цілком унікальна в історичному контексті другого періоду розвитку жанру.

Подальші китайські сонати, створені протягом другого етапу другого періоду, мають відношення до її «маленького» різновиду. Створені до завершення другого етапу другого періоду маленькі сонати (серед них – одна дитяча) відтіняють своєю лаконічністю монументалізм великої сонати Цзоу Лу і театральність творчої фантазії, відбитий у сонаті Рао Юйян.

Доречно відзначити, що Го Цуронг, автор великої кількості не надрукованих сонат упродовж першого етапу другого періоду, упродовж другого етапу того ж періоду написав лише одну сонату, визнавши її як «маленьку». Можливо, композитор сподівався, що такий його творчий досвід, у котрому він не буде претендувати на грандіозність задуму, знайде розуміння серед керівних структур, і його твір буде надрукований. Але і такий творчий досвід Го Цзуронга не був сприйнятий поблажливо. «Маленька соната» залишилися знову – таки не надрукованою.

З 1959 по 1965 рр. було створено: Маленьку сонату Ян Юнчжен (1959, надрукована); Маленьку сонату «Травнева пісня» Го Цзуронг (1960, не надрукована); Дитячу Сонату *Huang Huwei* (1962, надрукована); Маленьку сонату *Huang Huwei* (1962, надрукована); Маленьку сонату Ян Ліцин (1965, надрукована).

Другий етап другого періоду в історії розвитку китайської фортепіанної сонати вирізняється як відкриттями, так і подальшим розвитком того, що дістало вже значення традиційного. Найвищим художнім досягненням тут постає створення нового жанрового різновиду (унікального у контексті не тільки даного етапу, але й всієї другої половини XX століття) – Великої сонати Чжоу Лу, що набула пророцького значення у контексті китайської фортепіанної культури другої половини XX століття. Як важливе відкриття доби слід також оцінити фортепіанну сонату на тему *Qinqu Opera* Рао Юйян, у зв'язку з котрою пов'язаний початок процесу театралізації

жанру китайської фортепіанної сонати, що відбувається разом із проникнення до інтонаційної драматургії сонати оперного мелосу. Однак, поруч із значними новаціями, другий етап другого періоду у розвитку китайської фортепіанної сонати зумовлений також подальшим розвитком вже достатньо апробованого жанрового типу маленької фортепіанної сонати. У цій жанровій сфері на даному етапі розвитку, попри усвідомлення того факту, що будь-які серйозні реформи у її межах постають як неможливі, збережено її відносну актуальність для китайської музичної культури. Адже маленька фортепіанна соната поставала благодатним матеріалом для шліфування композиторської майстерності в образній і драматургічній сферах жанру, а також чудовим матеріалом для розвитку професійних навичок молодих піаністів.

Якщо проаналізувати наданий перелік сонат за історико-хронологічним принципом, враховуючи розподіл першого періоду (1950 – 1966) на два етапи (1949 – 1957 та 1958 – 1966), та стане наочним поступове зменшення творів від першого етапу до другого. Упродовж першого етапу було написано 18 сонат, у другий – лише 7. Як версію щодо причин подібного зменшення кількості сонат можливо запропонувати певне розчарування композиторів у долі їхніх творів, з котрих значну кількість було втрачено упродовж першого етапу другого періоду.

Упродовж другого періоду було опубліковано такі фортепіанні сонати:
 Ло Чжуню. Перша соната (1950); Цзян Вень. Соната для фортепіано «Сталь для Північного Вей Гучжена „Діанель“» (1951 р.); Цзян Вень. Маленька соната «Щасливе дитинство» (1952 р.); Ма Сіконг. Соната для фортепіано (1956); Ло Чжуню. 2 «Фантастична» соната» (1957); Ван Лізан. Маленька соната (1957); Цзоу Лу. Велика соната для фортепіано «Поема молодості» (1958-1959); Рао Юйян. Соната на тему *Qinqu Opera* (1959); Huang Huwei. Дитяча Sonata (1962);
 Huang Huwei. Маленька соната (1962); Ян Ліцин. Маленька соната (1965).

До представленого переліку надрукованих сонат упродовж другого періоду розвитку можна додати і єдину на той час «Маленьку сонату» (для скрипки і фортепіано) У Зуцян (1955). Попри те, що її було надруковано 1957 року видавництвом «Music», ця маленька соната на сьогодні є недоступною для аналізу.

Упродовж *другого періоду* розвитку жанру, як і протягом її найраннішого періоду, також не було створено спеціальних наукових досліджень щодо вивчення сонати, а відомості про неї, як і раніше, містилися виключно у різного роду довідниках і призначалися для виконавців. Методичний характер інструктивних порад зумовлений актуальністю їх призначення, а саме необхідністю покращення виконавського засвоєння як все ще нового для китайської культури музичного інструмента, так і ще не дуже поширеного жанру. Поруч з тим, відбулися певні позитивні зміни між характеристикою китайської фортепіанної сонатою на найраннішому періоді її розвитку, і упродовж другого періоду її існування. Адже тут містилися вже не тільки хронологічні відомості щодо часу створення сонати, але й виконавські настанови. Поради піаністам щодо виконання перших китайських фортепіанних сонат мали конкретне завдання: сприяти звуковому буттю творів, ознайомленню з ними слухачів, формування нової системи цінностей у виконавському і слухацькому процесі.

Аналіз хронології виникнення взірців жанру китайської фортепіанної сонати дає можливість діти висновку щодо стабільності / вибіркості звернення китайських композиторів до фортепіанної сонати. Найбільш стабільний інтерес серед китайських композиторів до жанру фортепіанної сонати виявив Го Цзуронг, який звертався до цього жанру і протягом 1 етапу другого періоду (з 1950 року по 1955 рік композитором було створено 10 сонат), і упродовж 2 етапу (1960 року створив «Маленьку сонату»). Епізодичні звернення до фортепіанної сонати здійснили: протягом 1 етапу – *Li Jialu*, Ло Чжуню.

З 25 вірців жанру фортепіанної сонати, створених упродовж другого періоду, 14 – традиційно оформлених сонат для фортепіано, 10 – маленьких сонат, 1 «Велика соната»; 12 сонат мають програмні назви. У «Маленькій сонаті» Ван Лізана кожна з частин має окрему програмну назву, враховано в «Title Music». Соната Ван Лізана займає пограничну роль, пов'язуючи між собою «маленькі» і програмні сонати. Підкреслимо, що серед наведених вище 25 сонат 12 залишилися ненадрукованими.

Що стосується наукової оцінки нових творів, то очікувати на її появу у той час було передчасним, оскільки до музикознавчої лексики європейська понятійно-категоріальна система, що відповідає особливостям сонатного формо – і циклотворення ще не увійшла. Тому і на цьому етапі осмислення китайської фортепіанної сонати переважав виконавський підхід, здійснюваний піаністами-практиками, а методичний аналіз переважав у той час дослідницький підхід. Тим не менш, практичні настанови щодо виконання сонат, що були надані упродовж другого періоду розвитку жанру, зберігають своє значення, оскільки демонструють те ставлення до фортепіано і фортепіанної сонати, котре було сформовано в Китаї на початку їх засвоєння. Актуальність таких лаконічних коментарів у наші дні, як і можливість їх використання в педагогічній практиці, зумовлюється можливістю відтворення звукових уявлень про європейські традиції в їх найранніших «китайських» інтерпретаціях.

Отже, упродовж 16 років (1950 – 1966 рр.) створення фортепіанної китайської сонати набуло актуалізації у зв'язку із вирішенням задачі втілення засад національної інструментальної музичної культури і поширення фортепіано у композиторській і виконавській практиках. Завдяки вивченню історико-творчого контексту доби, за умов застосування *історико-контекстуального методу дослідження*, уможливорюється встановлення художніх особливостей китайських фортепіанних сонат, сформованих упродовж першого історичного періоду – від перших днів утворення Нового Китаю до початку культурної революції, а також дослідження основних

напрямів розвитку жанру і аналіз особливостей використання композиційних технологій китайськими композиторами у фортепіанних сонатах. Завдяки аналізу творчих методів уможлиблюється підсумування творчих підходів китайських композиторів у сфері фортепіанної сонати, досліджень композиторських особливостей оформлення китайських фортепіанних сонат досліджуваного історичного періоду, узагальнення закономірностей створення жанру упродовж знаменних 16 років.

Серед найважливіших зрушень у тлумаченні китайської фортепіанної сонати, що відбулися упродовж другого періоду її розвитку в історії КНР слід вважати перетворення із зовнішнього для китайської музичної культури жанру на внутрішньо їй властивий, що має свою історію розвитку в Китаї, жанрові підвиди, концепційне тлумачення.

Упродовж другого періоду розвитку жанру відбулися також значні зміни у ставленні до китайської фортепіанної сонати з боку культурного середовища. Усвідомлення значущості китайської фортепіанної сонати як національного культурного спадку зумовило збереження взірців жанру, створених упродовж другого етапу другого періоду.

Крім того, потрібно зробити висновок про поглиблення ролі фортепіано у контексті китайської фортепіанної культури і пов'язаних із ним європейських жанрових традицій, що спостерігається у зростанні уваги до китайської фортепіанної сонати упродовж першого періоду розвитку КНР.

Оскільки фортепіанні сонати на початку свого виникнення поставали як важкі та складні для слухацького сприйняття, а також містили технічні складності виконавського характеру, упродовж другого періоду розвитку, завдання їх популяризації було усвідомлено як важливе. Задля сприяння розвитку фортепіанних сонат «перших днів» існування Нового Китаю (1950 – 1966), було запроваджено такі дії [166].

По-перше, фортепіанні сонати, створені упродовж «перших днів Нового Китаю», були додані до матеріалів, представлених на «аматорську експертизу», з метою ознайомлення з ними не тільки професійної, але й

любительської аудиторії. У результаті проведеної експертизи лише два фортепіанних твори були відзначені аматорами позитивно, а саме Друга «маленька соната» Ло Чжуню і перша частина «Маленької сонати» Ван Лізана («На сонці»).

По-друге, до фортепіанних збірок потрібно було увести взірці нової китайської фортепіанної сонати. Враховуючи такий історичний факт, слід зробити висновок щодо повернення ранньої китайської фортепіанної сонати до репертуарних фортепіанних збірок сучасності.

По-третє, створення і виконання музики мають доповнювати одне одного. Виконання фортепіанних сонат відіграє важливу роль в їх уведенні до контексту фортепіанної культури. Тому викладачі фортепіано мали взяти на себе таку історичну місію: уводити до репертуару студентів китайські фортепіанні сонати и тим самим покращувати пропорцію між творами європейської і китайської традиції у процесі формування репертуарних списків.

В-четверте, було прийнято таке рішення: оцінці досягнень у сфері китайської фортепіанної сонати має передувати поліпшення взірців традиційної китайської культури. Таке заключне рішення постає як справжній вирок щодо перспектив розвитку жанрів європейського походження, у тому числі і фортепіанної сонати.

Упродовж періоду «культурної революції» (1966 – 1976), враховуючи забобони, що царювали у Китаї, в історії китайської фортепіанної сонати панувала штучна пауза, ініційована «бандою чотирьох». Адже цей музичний жанр європейського походження потребував значної адаптації до китайської традиції і ментальності у галузі композиції, розвитку тематизму, формотворення, концепції, кола філософських ідей. Інтенсивне формування національної фортепіанної сонати змінив занепад жанру: 10-річчя «культурної революції» у Китаї зумовило вимушене «мовчання» китайських митців у фортепіанній сонаті. Як і китайська художня пісня, фортепіанна соната пройшла мученицький шлях у добу Нового Китаю, зазнавши кризи і

загрози зникнення. Відсутність взірців жанру зумовлює факт випадіння десятиліття 1966 – 1976 років із загального процесу розвитку жанру у країні Сходу. Китайська фортепіанна соната набуває у своєму розвитку ознак *перерваного циклу*.

Однак у період «культурної революції» відбулося приховане накопичення творчих сил, котрі проявилися у новому творчому злеті. Під час «культурної революції» (періоду застою) було збережено *жанрову традицію композиторської інтерпретації фортепіанної сонати у контексті китайської музичної культури, попри естетико-ідеологічні забобони*. Доказом цього положення постає повернення сонати до жанрового кола китайської фортепіанної творчості після 1976 року.

У підсумку виникає неспівпадіння між періодизацією китайської фортепіанної культури і періодами розвитку китайської фортепіанної сонати. Таке неспівпадіння зумовлене тим, що «культурна революція» перервала плин розвитку сонати, тоді як фортепіанна культура, хоч і своєрідним чином, але продовжила шлях свого розвитку. Тому четвертому періоду розвитку фортепіанної культури відповідає третій період розвитку китайської фортепіанної сонати.

Третій період розвитку китайської фортепіанної сонати починається з 1981 року, коли після закінчення «культурної революції» і певного переосмислення сутності художньої творчості, з'явився перший взірець жанру, що аналізується. Доба китайського національного ренесансу, коли ідеологічні забобони «банди чотирьох» були подолані, зумовила нове звернення китайських композиторів до створення фортепіанної сонати.

Пунктирний або епізодичний характер має відновлення-відродження китайської фортепіанної сонати у післяреволюційні часи. Про це свідчить той факт, що у цей час було створено нечисленні взірці жанру, між котрими утворилися подовжені паузи, коли нові китайські фортепіанні сонати не з'являлися.

1981 року було створено маленьку фортепіанну сонату *Ван Ліпіна* і сонату *Цуй Веньюй із розгорнутою циклічністю*; 1988 р. – маленьку фортепіанну сонату Дін Шанде (ор. 52, у 3-х чч.); 1996 року з'явилася одночастинна маленька соната Ши Чжи Бін написав, 1999 року – 3-х частинна маленька соната Чу Ванхуа.

З 1981 року розпочався останній етап розвитку китайської фортепіанної сонати в ХХ століття. Упродовж цього етапу було створено в цілому п'ять сонат, із котрих 4 – маленькі.

Фортепіанна соната Цуй Веньюй, створена в 1981 року, має значення першого взірця жанру, що відродився у Китаї. Успішною є доля цієї сонати в Піднебесній. Цуй Веньюй на час створення фортепіанної сонати був студентом факультету Сичуаньської музичної консерваторії, де навчався у класі учителя Гао Вейцзе. Учителі і учні мали за мету розширення сфери фортепіанних жанрів, уведених до числа національних. Ними було накопичено великий досвід і музичний матеріал для подальшої роботи у цьому напрямі, зокрема у створенні масштабних творів.

Тричастинна фортепіанна соната Цуй Веньюй розкриває глибокі переживання композитора щодо його власної епохи, суспільного життя в країні. Поруч із тим, слід підкреслити, що музика твору втілює притаманні китайському світобаченню ідеї: це тлумачення сонця як життєдайної сили, що надає енергію, щирість почуттів, вливає бойовий дух до сердець молодих людей. Така світла ідеї сонати відповідає не тільки стародавню ідею китайського світобачення, але й уявлення про тодішню історичну сучасність, сповнену надій і впевненості щодо світлого майбутнього країни. Загальний сонячний колорит Сонати надає її художній концепції оптимістичного характеру.

Подана на конкурс фортепіанна соната Цуй Веньюй отримала нагороду на Шанхайському міжнародному музичному конкурсі у номінації «Створення та виконання фортепіанних творів у китайському стилі». Прем'єра твору відбулася 1987 року на Шанхайському міжнародному

музичному конкурсі як такий фортепіанний твір, що відповідає властивостям китайського стилю.

Вперше соната прозвучала у виконанні Се Яоу – піаніста із Гуйчжоу, який жив у Німеччині. Отже, сама особа виконавця відповідала актуальної для доби китайського відродження останньої третини XX століття тенденції пошуків досягнення єдності Сходу і Заходу шляхом об'єднання у мистецтві. Залучення до китайської музики європейського художнього досвіду почало тлумачитися як поширення національної китайської культури.

У червні 1989 року видавництво «*Shanghai Music Publishing House*» включило цей твір до першого видання «Збірки творів-переможців Шанхайського міжнародного музичного конкурсу». Через 10 років, у серпні 1999 року, видавництво *People's Music Publishing House* включило цей твір до другої збірки «Вибраних китайських фортепіанних творів».

Фортепіанна Соната Цуй Веньюй набула визнання у слухацькій і професійній аудиторії, а завдяки двом нотним виданням набула можливості стати репертуарним твором у виконавському середовищі.

Тричастинна маленька соната Чу Ванхуа набула значення останньої китайської фортепіанної сонати XX століття, а також останнього взірця «маленького» різновиду жанру. Тобто, в останній рік XX століття відбулася інволюція жанрового підвиду маленької фортепіанної сонати, що втратила актуальність.

Якщо історичний розвиток китайської фортепіанної сонати у XX столітті завершився останньою маленькою сонатою Чу Ванхуа, то продовження розвитку цього жанру на китайському ґрунті розпочалося з 2005 року. Тоді у творчості того ж самого композитора Чу Ванхуа з'явилася масштабна одночастинна соната поемного типу. Перша китайська фортепіанна соната XXI століття настільки вразила китайських піаністів, що вони доповнили її композиторське жанрове ім'я визначенням «велика». Отже, розвиток китайської фортепіанної сонати у XX столітті завершуються

твором Чу Ванхуа, а початок історії розвитку жанру, що є предметом аналізу, у ХХІ столітті також розпочинається з сонати того ж композитора.

На сьогодні як заключний творчий досвід щодо китайської фортепіанної сонати постають 17 сонат Ге Цина, створених упродовж 2011 – 2016 років. У своїй величній сонатній «епопеї» композитор не тільки підсумував підсумки розвитку європейського жанру на китайській землі, але й увів даний жанр до другого століття в історії фортепіанної музики Піднебесної, що розпочався 2013 року. У метациклі композитора містяться різні структурні і жанрові типи тлумачення фортепіанної сонати. Такий понад-цикл дійсно постає як узагальнення шляхів розвитку жанру, що пройшов складний шлях розвитку упродовж 80 років у контексті китайської музичної культури.

17 фортепіанних сонат Ге Цина мають значення своєрідного вододілу в історії жанру, не тільки розподіляючи етапи його розвитку, але узагальнюючи попередні досягнення і формуючи передумови для його подальшого розвитку вже у другому столітті фортепіанної музики в Китаї. Тут є передумови *перетворення фортепіанної сонати на внутрішньо властивий китайській музичній культурі жанр*.

Історію розвитку китайської фортепіанної сонати вирізняє пунктирний характер, що у період «культурної революції» проявляється найбільш помітно. Тобто, відсутність поступовості у розвитку жанру, як і наявність перерваного циклу, постають як специфічні ознаки історичного розвитку жанру.

Тобто, поява музичних творів, що відповідають європейським жанровим традиціям, що слугують, завдяки запровадженню китайської стилістики, розкриттю національного світобачення, на початку 1980-х років була бажаним явищем у контексті музичної культури Піднебесної. Такі «пропорції» у взаємодії західного і східного у жанрі фортепіанної сонати продовжували той розвиток жанру, що був перерваний у роки «культурної революції». Отже, наявність ознак повернення до ідеалів минулого дійсно

підтверджує висловлене положення щодо китайського ренесансу (східного ренесансу) наприкінці 1970-х – початку 1980-х років.

Оновлення жанрових традицій свідчило про початок своєрідного *ренесансу* жанру китайської фортепіанної сонати у контексті загального культурного відродження.

Перша чверть ХХІ століття постає як продовження сонатного ренесансу. Він позначений деактуалізацією маленької фортепіанної сонати і домінуванням сонати двох типів – поемної і базованої на повномасштабній циклічності.

Висновки до розділу

Розвиток жанру китайської фортепіанної сонати упродовж більш ніж 80 років зумовлює застосування історичного (історико-хронологічного) підходу. Жанр, що вивчається, пройшов за ці роки значну еволюцію. Перш за все, відбувається процес його перетворення з *зовнішнього музичного жанру* на іманентний у структурі національної музичної культури. Такий процес поглибився у композиторській творчості межі ХХ – ХХІ століть.

Історичний розвиток жанру китайської фортепіанної сонати зумовлений специфікою проникнення фортепіано і фортепіанної музики до музичної культури Піднебесної, постає як наслідок підвищення затребуваності фортепіано у китайській культурі, як і поступового засвоєння властивостей фортепіанної сонати як концепційного циклічного жанру, здібного до побудови інтонаційної картини світу. Поява китайської фортепіанної сонати зумовлена процесом формування звукового феномену «китайського фортепіано», що відповідає національній тембровій картині світу.

На загальний розвиток національного музичного мистецтва в цілому і фортепіанної китайської сонати зокрема вплинули політичні події, що відбувалися упродовж ХХ – початку ХХІ століття.

найранніший період у формуванні і розвитку китайської фортепіанної сонати позначений досягненням відносної стабілізації країни після доби супротиву японськими загарбниками у середині 1930-х років (1934 – 1936 років) і пов'язаний з останнім десятиліттям в історії Старого Китаю (1939 – 1949).

Встановлення історичного генезису та специфіки першого періоду існування китайської фортепіанної сонати є важливою науковою задачею. Адже саме тут було надано ті засади і шляхи формування жанру, разом із характерними формотворчими засадами, тематизмом і образною драматургією, що вплинули не тільки на подальші етапи його розвитку, але й відобразилися і на інших жанрових структурах фортепіанної культури Китаю. Розкриття такого наукового завдання потребує залучення декількох різновидів історичного методу, зокрема, історико-генетичного, історико-контекстуального і історико-аналітичного, уведених з метою встановлення передумов формування китайської фортепіанної сонати упродовж 1915 – 1939 років. На генезис китайської фортепіанної сонати вплинув цілий жанровий ряд, що випередив народження сонати у китайській фортепіанній культурі (серед таких – п'єса, прелюдія, fuga, сюїта, китайська художня пісня, китайська фортепіанна художня пісня), у котрих було закладено фрагменти національного звукового образу фортепіано, що у подальшому віднайде цілісне втілення у китайській фортепіанній сонаті як узагальнюючому жанрі. Відзначено також роль розвитку виконавської піаністичної культури, що посприяла утворенню жанру китайської фортепіанної сонати. Виявлено значення першого фортепіанно-сонатного періоду розвитку жанру національної музичної культури. Упродовж 10-річчя – з 1939 по 1949 рр. (дата народження КРН) у п'яти китайських фортепіанних сонатах, що зберіглися донині, було сформовано характерні образні світи – святковий, ігровий та ліричний, апробовано внутрішньо-жанрові різновиди – «маленька соната» (її два перші взірці були створені Чжан Ван Є і Ло Чжуньжунь) та програмна соната, опрацьовано основи сонатної двотемності

та сонатного формотворення. Китайська фортепіанна соната першого періоду розвитку тлумачна як узагальнення широкого кола інновацій у національній музичній культурі, що відбувалися упродовж 1915 і до кінця 1940-х років, а також їх преображення у цілісному художньому контексті нової для Піднебесної жанроформи.

Другий період розвитку китайської фортепіанної сонати (1950 – 1966) ознаменований утворенням КНР (1949 р.) – Нового Китаю. *Другий період* створення фортепіанних сонат у Новому Китаї регламентується 1950 роком (створення Китайської народної республіки – КНР) і початком «культурної революції» 1966 року, коли було сформовано жанрові засади китайської фортепіанної сонати. 1950 – 1965 роки в історії розвитку китайської фортепіанної сонати розподілені на два восьмирічних етапи – з 1950 по 1957 і з 1957 по 1965. Логіка такого розподілу зумовлена змінами у соціальному та художньому розвитку Китаю. Упродовж другого періоду, поруч із продовженням розвитку двох внутрішньо-жанрових версій сонати, важливого значення набула поява історично перших у Китаї взірців великої фортепіанної сонати і театральної сонати, а саме – великої і театралізованої («шанхайської») сонати.

«Культурна революція» (1966 – 1976) та її наслідки зумовили мученицький шлях розвитку фортепіанної сонати Нового Китаю. Головним завданням 10-річчя «культурної революції» (періоду застою) було збереження жанрової традиції фортепіанної сонати у контексті китайської музичної культури, попри безглузді естетико-ідеологічні забобони. Китайським композиторам вдалося зберегти жанрову традицію, відроджену на наступному етапі. З певною долею умовності десятиліття «культурної революції» слід вважати *другим періодом розвитку китайської фортепіанної сонати*.

Третій період, що розпочався з 1981 року і триває по нинішній час, в історії китайської фортепіанної сонати визначено як *ренесанс жанру*. У

період відновлення, реформ, ренесансу китайська фортепіанна соната увійшла до числа національних музичних жанрів.

Якщо в європейській історії фортепіанна соната мала багато жанрових прообразів, то в контексті китайської музичної культури склалася інша історико-культурна ситуація. В процесі формування китайської фортепіанної сонати значну роль відіграв жанр китайської художньої пісні, що виник упродовж 1920-х рр.

Оскільки партія фортепіано в китайській художній пісні виконувала функцію не стільки акомпанементу, скільки психологічного коментаря щодо розвитку ліричної дії, сконцентованої в вокальній партії, саме цей аспект виразового тлумачення інструмента успадкувала китайська фортепіанна соната, перші взірці якої виникли напередодні народження КНР (1949 р.). Від китайської художньої пісні національна фортепіанна соната успадкувала й загальну мелодичність вокального за духом тематизму. *Сонатні пісенність й програмність* входять до числа головних ознак жанру китайської фортепіанної сонати. Властиве китайській художній пісні формотворення зумовило актуальність одночастинних політематичних фортепіанних сонат у китайській музичній культурі, особливо на початку формування жанру.

Поруч з китайською художньою піснею значну роль у процесі формування фортепіанної сонати у Піднебесній відіграла й фортепіанна художня пісня (художня пісня для фортепіано). Її жанровим аналогом постають не тільки «пісня без слів», створена у першій половині XIX століття Ф. Мендельсоном-Бартольдів, але й китайська художня пісня (включаючи її європейський аналог): на відміну від фортепіанних мініатюр німецького романтика, китайські фортепіанні пісні мають більш розлогий характер, включають імпровізаційну вступну частину і аісенну оповідь, що масштабна розростається, досягаючи доволі об'ємних масштабів.

Якщо пісні довелося відіграти роль історично першого політембрового (вокально-інструментального) прообразу китайської фортепіанної сонати, то функцію її монотембрового жанрового прообразу відіграла фортепіанна

сюїта. Від сюїти як жанрового монотембрового прообразу китайська фортепіанна соната успадковує один з її жанрових типів, якому судилося стати історично найраннішим в її історії. Таким жанровим типом стала так звана «мала соната» («маленька соната»), яка не передбачала постановки «світових проблем» та філософських питань, властивих європейській сонаті класико-романтичної доби та художній культурі доби модерну.

80-річна історія китайської фортепіанної сонати відображує етапи формування і розвитку не тільки національного художнього мислення, але й політичної історії Китаю. Перші сонати цього періоду були складені упродовж другого року після утворення КНР (тобто, починаючи з 1950 року). Криза фортепіанної китайської сонати зумовлена десятиліттям «культурної революції». Розквіт жанру зумовлений стрімкою еволюцією самосвідомості народу, розпочинаючи з кінця 1970-х років, і триває до сьогодення.

Історичний розвиток китайської фортепіанної сонати відповідає змісту тих загальних процесів, що пережили взірці жанру, призначені для виконання на інших музичних інструментах.

Кожен з періодів розвитку китайської фортепіанної сонати відіграв особливу роль в процесі її еволюції, виконавши специфічні функції. Китайські фортепіанні сонати кожного періоду розвитку – важлива складова китайської фортепіанної музики Піднебесної як такої.

РОЗДІЛ 3

ЖАНРОВІ РІЗНОВИДИ КИТАЙСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ ТА ЇХ ВЛАСТИВОСТІ

3.1. Жанрові риси «маленької сонати» в структурі сучасного фортепіанного мистецтва Китаю

Китайська маленька фортепіанна соната як стало авторське жанрове ім'я і внутрішньо-жанровий різновид у структурі музичної культури Китаю зберігала своє значення упродовж 60 років – з 1939 року і до закінчення ХХ століття. Розвиток маленької фортепіанної сонати сприяв формуванню та вдосконаленню національних жанрових особливостей китайської сонати для фортепіано як такої. Якщо звернення європейських композиторів ХХ століття до сонатини (або маленької сонати) було визначено тяжінням до неокласицизму, то у Китаї поширення цього жанру зумовлено іншими художніми завданнями. З них найвагомішими є створення, по-перше, прообразів сонати із розгорнутою циклічністю та, по-друге, художніх взірців для формування національного фортепіанного дитячого репертуару. Китайська маленька фортепіанна соната стала тим жанровим різновидом, на основі розвитку котрого формувалися та вироблялися основи композиторського, а, згодом, і виконавського тлумачення національної сонати як такої. У малій формі композиторам Піднебесної, які формували звукообраз «китайського фортепіано», було зручніше засвоїти композиційні та змістовні основи концепційного європейського жанру та пристосувати їх до специфіки національної музичної культури. Маленька китайська фортепіанна соната мала не тільки художні, але й експериментальні функції кристалізації жанрових ознак національної сонати як її лаконічний, стислий аналог.

Особливістю розвитку китайської фортепіанної сонати постає синонімічне використання таких понятійних визначень як «маленька

китайська фортепіанна соната» і сонатина. Отже, внутрішньо-жанрову дефініцію «китайська маленька фортепіанна соната» вирізняє подвійність визначення: один і той же твір у різних контекстах може бути визначеним і як маленька соната, і як сонатина. Наприклад, у нотному виданні твір Ван Лізан визначається як сонатина, тоді як у наукових працях, присвячених музикознавчому аналізу цього твору, його жанрове ім'я визначається як «маленька соната». Подібна подвійність притаманна і іншим творам такого жанрового статусу.

Для цієї роботи є важливим збереження понятійної традиції, що сформувалася у музикознавстві Піднебесної. Такий підхід дозволив розглядати в одному понятійному ряду фортепіанні сонатини і маленькі фортепіанні сонати. Дотримання понятійної подвійності щодо жанрового визначення фортепіанної сонатини/маленької сонати постає як данина науковій традиції країни, у котрій такі твори народилися. У пропонуваній роботі як ведуче жанрове ім'я тлумачне «маленька фортепіанна соната», що більшою мірою розкриває національну специфіку даного жанрового підвиду.

Китайській фортепіанній культурі сонатина набуває тлумачення як мініатюрне композиторське осмислення розгорнутої сонатної композиції. У китайських маленьких фортепіанних сонатах жанрова проблематика представлена в дещо в зменшеному вигляді. Саме такий тип відображення художньої проблематики властивий китайській мініатюрі, коли характерною ознакою жанру стає не мінімізація художньої теми, а концентрація її розкриття, її максимально ємне подання.

Маленька китайська фортепіанна соната постає як відображення характерної для музичного виконавства Китаю тенденції, згідно котрій на перше місце висувалася не стільки технічна складова, скільки відображення крізь призму жанру європейського походження національних художньо-образних традицій. Тому цілком зрозумілим постає тяжіння китайських композиторів до втілення у маленькій фортепіанній сонаті таких характерних для національного образного світу художніх образів як радість дитинства,

ігрові ситуації, святковість, пейзажні картини.

У китайській музичній культурі маленька фортепіанна соната жодним чином не мала другорядного значення. Показово, що китайські композитори останнього десятиріччя в історії Старого Китаю та перших років історії КНР надавали переваги саме маленькій сонаті, шукаючи шляхів втілення жанрової концепції у малій формі. Поширення китайської маленької фортепіанної сонати у піаністичній культурі Піднебесної зумовлено її відповідністю специфіці національної традиції світобачення (мініатюризація художньої форми, здатної відобразити обрії світобудови). Китайська маленька фортепіанна соната набула значення того жанру, у малій формі котрого втілена взаємодія макро- і мікро-світів, властива китайському художньому мисленню в цілому.

Ознаки розвитку китайської маленької фортепіанної сонати зумовлені не тільки суто художніми, але і загальними закономірностями історичного розвитку країни. У зв'язку з трагічними сторінками в історії Піднебесної численні китайські маленькі фортепіанні сонати не зберіглися: ненадруковані взірці жанру було втрачено або знищено під час «культурної революції», адже соната увійшла до числа заборонених творів як таких, що не були зрощені на розвитку виключно національної традиції. Про деякі з маленьких сонат залишилися лише згадки у відповідних каталогах з історії національної культури. Насильницьке виключення маленьких фортепіанних сонат з історії фортепіанної культури Піднебесної, як і заборона їх створення, унеможливлюють об'єктивний цілісний розгляд еволюції жанру. З другої половини 1960-х років і аж до кінця 1970-х років маленька фортепіанна соната припинила свій розвиток. Лише у 1980-і роки відбулося відродження китайської маленької фортепіанної сонати. 1980-і роки в історії китайської маленької фортепіанної сонати відіграли подвійну роль: то був не тільки період відродження жанру, але й поступовий перехід до завершення його історії упродовж 1990-х років. Якщо у 1960–1970-і рр. викреслення маленької фортепіанної сонати з жанрової системи піаністичної культури Піднебесної

мало насильницький характер, то 1990 рр., судячи з мінімізації композиторських звернень до цього жанрового підвиду, поступово відбувалася його деактуалізація. У 1990-і роки було створено останні взірці жанру маленької фортепіанної сонати у музичній культурі Піднебесної, що завершили його історію. Наприкінці ХХ століття китайська маленька фортепіанна соната виявилася нездатною передати той обсяг ідей і проблем, що переживала відроджувана країна після закінчення доби «великого керманіча». Маленька китайська фортепіанна соната відіграла важливу роль у процесі композиторського засвоєння якостей концепційності, циклічності структури, особливостей формотворення, властивих жанру. «Чужі» для східного художнього мислення сонатні принципи мислення потребували часу для перетворення на внутрішньо властиві жанрові концепційно-формотворчі ознаки. Роль маленької сонати як експериментального жанру, у межах котрого вироблялися національні принципи тлумачення європейської жанрової традиції, було завершено. Відтоді саме соната із розгорнутим циклом мала передавати теми та ідеї, актуальні для китайського фортепіанного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Картину розвитку китайської маленької фортепіанної сонати на сьогодні можливо встановити лише фрагментарно. «Лакуни» в історії китайської маленької фортепіанної сонати зумовлені специфікою розвитку ідеології та мистецтва країни, відсутністю багатьох художніх взірців. Тому у процесі вивчення жанрових репрезентантів китайської маленької фортепіанної сонати виникають певні припущення, зумовлені своєрідністю історичного розвитку.

В історії розвитку китайської маленької фортепіанної сонати доцільно виокремити такі періоди.

1 період розвитку китайської маленької фортепіанної сонати охоплює останні роки в історії музичній культурі Старого Китаю (1940 – 1947). То був рубіжний, перехідний період в історії країни, напередодні утворення КНР. Якщо перший взірець китайської фортепіанної сонати було створено

1939 року композитором Ма Сі Цон, то народження китайської маленької фортепіанної сонати пов'язано з наступним (1940) роком. Тоді з'явилися вірці маленькі фортепіанні сонати Чжан Вен Є (ор. 31) і Цзян Веня.

1940-го року Чжан Вен Є написав фортепіанну сонату, котрій надав авторське жанрове ім'я «маленька». То була *перша в історії маленька китайська фортепіанна соната*. Отже, *історія маленької китайської сонати розпочинається, таким чином, з 1940-го року, а «автором» цього жанрового підвиду постає Чжан Вен Є*.

Друга фортепіанна соната Чжан Вен Є, на жаль, не зберіглася: втрата ранніх вірців жанру – загальна проблема розвитку китайської фортепіанної культури першої половини ХХ століття, що продовжиться і на наступний 17-річний період в історії китайської фортепіанної сонати. Третя фортепіанна соната Чжан Вен Є (збережена) була створена 1945 року.

1946 року до написання китайської фортепіанної сонати (в E-dur) долучився Дін Шанде. 1947 року Ло Чжуньжунь написав I фортепіанну сонату – останній вірець, що репрезентує I період в історії розвитку жанру.

Програмна за змістом маленька фортепіанна соната Цзян Веня – шедевр ранньої китайської фортепіанної музики, натхненний спогляданням природи рідного краю. Три частини маленької сонати Цзян Веня мають поетичні програмні назви – «Опівночі», «Легка тінь» та «Улов з Таоюань», що відповідають виточеному національному світобаченню. Споглядальність програми маленької сонати зумовлює значущість повільних темпів, виразність мелодичних ліній, витонченість гармонії, специфіку взаємодії європейської та національної традицій. Якщо вдатися до метафоричного висловлення змісту, то його може розкрити такий смислообраз: у «Маленькій сонаті» композитор нібито «огортає» традиційні ознаки китайської музичної культури як своєрідним «плащем» ознаками західного музичного жанру. Цзян Веня нібито «огорнув» традиційні ознаки китайської національної музичної культури (тобто, властивий їй національний «інтонаційний образ світу», за Ю. Чеканом [125]) своєрідним «плащем» жанрових та

формотворчих ознак музичного жанру західного походження. У підсумку європейська традиція набуває тут значення зовнішнього шару, тоді як національна китайська – внутрішнього. Цзян Веня сформував той тип взаємодії європейської та національної традицій у сонаті, що визначив подальший розвиток китайської версії західного жанру.

1946 року до написання китайської маленької фортепіанної сонати (в E-dur) долучився Дін Шанде (1911 – 1995), з композиторською творчістю якого пов'язаний і наступний період розвитку. Інформація про біографічні деталі творчого життя Дін Шанде містяться, зокрема, у праці Вей Тінге [163]. Одержавши професійну музичну освіту у Шанхайському національному музичному інституті (у майбутньому – Національній музичній академії Китаю), Дін Шанде удосконалював свою майстерність у Німеччині (зокрема, у композитора Франкеля, 1942) та Франції (у А. Онеггера, 1947 р.), засвоївши основи європейського композиторського мистецтва першої половини ХХ століття. Композитор-піаніст Дін Шанде виконав медійну функцію, пов'язавши різні періоди в історії фортепіанної національної культури в цілому та китайської маленької сонати, а також національні музичні традиції та художні новації європейського мистецтва середини ХХ століття.

Маленьку сонату Дін Шанде китайські вчені помилково вважають автором першого в історії взірцем жанру в китайській фортепіанній культурі. Але, виходячи із уточнених даних, така інформація є помилковою. Адже Сонатина E-Dur (ор. 2) Шан Деї була написана 1946 року, тоді як насправді *перший взірець жанру сонати був створений композитором Ма Сі Цон 1939 року*, тобто на сім років раніше. Маленькій фортепіанній сонаті Дін Шанде передували чотири взірці жанру, з котрих один втрачений. Більш того, маленьку сонату Дін Шанде уводять до числа творів, написаних у Новому Китаї, попри те, що КНР було утворено через три роки після написання сонати.

Дін Шанде – композитор і піаніст, один із фундаторів китайської музичної культури, у тому числі і фортепіанної. Адже саме з цим музикантом

пов'язане одне із найзначніших досягнень в історії формування китайського музичного мистецтва, а саме формування національного репертуару на початкових етапах розвитку китайської фортепіанної культури. Одержання професійної освіти на національному, а, пізніше, і європейському (німецько-французькому) ґрунті зумовило те вільне володіння музичними традиціями, що простежується в композиторському і піаністичному спадку китайського майстра – одному з фундаторів першої китайської фортепіанної школи, до складу котрої входили також Лі Сянь Мінь, Лі Цуй-чжень, Фань Цзи-сень.

Спадку Дін Шанде, попри визнання нащадками його видатної історико-художньої ролі в контексті китайської музичної культури, також безжально торкнулася загальна закономірність втрат, що панувала на перших етапах розвитку фортепіанної культури Піднебесної. Лише 36 його опусів вціліло, тоді як інші 25 було втрачено. З 36 вцілілих опусів Дін Шанде 16 призначені для фортепіано. Така пропорція переконливо вказує на значне місце фортепіанних творів у спадку Дін Шанде.

Одне з досягнень фортепіанного спадку композитора постає у знаходженні засобів музичної виразності з метою втілення найважливішого заповіту даосизму, з котрим у музичній культурі пов'язано втілення національного світобачення. Йдеться про здібність художньо відтворювати вічне у скороминущому, об'єктивне – в індивідуальні враження.

Начало фортепіанної творчості Дін Шанде вирізняє доволі помітний духовний «стрибок», здійснений композитором на шляху до художнього самовдосконалення, від ор. 1 – програмної фортепіанної сюїти «Весела подорож» – до ор. 2 – фортепіанної сонати E – dur.

Маленька соната Дін Шанде постає як доволі розгорнутий сонатно-циклічний твір, котрий володіє усіма характерними ознаками європейського жанру. Про це засвідчує, наприклад, формотворчий процес, властивий твору. За традиціями європейської сонати, I і III частини «китайської сонати» Дін Шанде написані у сонатній формі, тоді як II частина – у складній тричастинній. I і III частини характеризує мотивна розробковість,

інтонаційно-тематичні зв'язки між розділами, що виконують функцію обрамлення (тобто, між експозиціями і репризами). Очевидно, що китайський композитор доволі точно дотримувався формотворчих засад європейської сонати, створюючи один з перших творчих досвідів осмислення одного із титульних жанрів європейської фортепіанної музики в Китаї. Як шанобливу данину європейському жанровому взірцю слід тлумачити насиченість китайської маленької сонати ремінісценціями з найвідоміших сонат класико-романтичної доби, а саме Бетховена, Шопена, Шумана. Таким чином, китайський композитор немов би звертається до прийому «вписування» власного твору до європейського контексту розвитку сонатного жанру.

I маленька фортепіанна соната Ло Чжуньчжунь (1947) завершує початковий період розвитку жанру, що припадає на закінчення історії Старого Китаю. Маленька соната Ло Чжуньчжунь не має програмної складової: її семантика зумовлена інтонаційним змістом. У творі спостерігається така композиторська версія європейського жанрового архетипу: I частина (*Allegro scherzando*) представляє іпостась *homo ludens*, II (*Andantino*) – *homo sapiens*, III (*Presto*) – *homo agens*. [1]). У тичастинній «маленькій сонаті» Ло Чжуньчжунь відтворений класичний для європейської жанрової традиції принцип чергування темпів Швидко – Повільно – Швидко (I ч. – *Allegro scherzando*, II ч. – *Andantino*, III ч. – *Presto*), за умов мінімізації контрасту поміж швидкими і центральною помірною частинами. Дану маленьку сонату характеризує оволодіння різновидами сонатної форми і семантичною структурою тричастинного сонатного циклу.

I ч. написана у сонатній формі з розвиненими експозицією і репризою та мініатюрною розробкою, основаною на розвитку тематичних елементів головної партії. Таке тлумачення формотворення I ч. наближує її до «форми сонатини». Сонатну форму III ч. вирізняють приблизно рівні розміри її розділів. У I розділі розробки контрапунктично проводяться інтонами головної і побічної партій; 2 розділ базований на мотивній розробковості

теми побічної партії, імітаційні проведення якої поступово ущільнюються. Реприза за обсягом перебільшує експозицію, набуваючи ознак другої розробки. В основі лаконічної II ч. (*Andantino*) покладено образно-тематичний контраст споглядальних I і III розділів та схвильованої середини (*Poco animato*). II ч. розподіляє два взірці сонатної форми у маленькій сонаті Ло Чжуньчжуна.

У тричастинній маленькій фортепіанній сонаті *Ло Чжуньчжунь* відтворений класичний для європейської жанрової традиції принцип чергування темпів Швидко – Повільно – Швидко (I ч. – *Allegro scherzando*, II ч. – *Andantino*, III ч. – *Presto*). Подане темпове співставлення у маленькій сонаті представлене на основі мінімізації контрасту поміж швидкими і центральною помірною частинами. Таке композиторське тлумачення сонатної циклічності, коли контрасти між частинами згладжені, характерно для ранньої європейської сонати.

Показовою є відтворення у I частині, у котрій домінують скерцозні образи, мініатюрної сонатної форми з домінуванням експозиційності (експозиція і реприза є доволі розвинутими) над розробковістю (мініатюрна розробка базована виключно на розвиткові теми головної партії) та достатньо виразно представленою сонатною двотемністю. Сонатне формотворення у I частині наближує її до *форми сонатини*. Розробка базована на розвитку виключно теми головної партії.

В основі лаконічної II ч. (*Andantino*) покладено образно-тематичний контраст споглядальних I і III розділів та драматичної схвильованої середини (*Poco animato*). II ч. розподіляє два взірці сонатної форми (тобто, I і III частини) у маленькій фортепіанній сонаті Ло Чжуньчжуна. II частину вирізняє наявність найбільшого темпового і образного контрасту в маленькій сонаті. Він спостерігається між споглядальністю I-ого і III-го розділів і драматичним центральним епізодом із «хвильовим» розвитком інтонаційного матеріалу.

Мініатюрною сонатною формою постає і III частина «маленької сонати». Її своєрідними ознаками щодо тематизму та формотворення постають: застосування прийому «*la melodia marcato*» у викладі теми головної партії, побудова розробки на розвиткові та подрібненні теми побічної партії, введення до репризи фрагментів, оснований на контрапунктичному розвитку обох тем, що чергуються з проведеннями теми головної партії.

Сонатну форму III ч. вирізняють приблизно рівні розміри її розділів. У 1 розділі розробки III частини контрапунктично проводяться інтонами головної і побічної партій; 2 розділ III частини базований на мотивній розробковості теми побічної партії, імітаційні проведення котрої поступово ущільнюються. Реприза за обсягом перебільшує експозицію, набуваючи ознак другої розробки. І маленька фортепіанна соната Ло Чжуньчжунь (1947) завершує перший період розвитку жанру, що припадає на закінчення історії Старого Китаю.

Ло Чжуньчжунь у «маленькій сонаті» для фортепіано багато у чому передбачив шляхи подальшого розвитку цього жанрового різновиду в країні, створивши ту її жанрову модель, що зберегла актуальність аж до 1990-х років.

Друга двочастинна маленька соната Ло Чжуньчжунь виникла через 7 років після 1-ї, в іншу історичну добу у розвитку країни – у перші роки в історії Нового Китаю (1954). Оригінальні структура та концепція Другої сонати Ло Чжуньчжунь. 1 ч. написана у сонатній формі без розробки (у формі сонатини, властивій європейській маленькій сонаті), 2 ч. – у жанроформі теми з варіаціями та кодою. Це перший відомий взірець введення варіаційної форми до складу маленької фортепіанної сонати.

Другий період розвитку китайської маленької фортепіанної сонати пов'язаний з першими роками утворення КНР (1 жовтня 1949 р.). Народження КНР у китайській історичній науці набуло значення початку

«*нової ери*» у розвитку країни (яє про це зазначають Занг Yiburg, Ю І Ван, Ся Ян Чау, Сненbing Yi).

Із 25 фортепіанних сонат, що виникли у «перші дні» Нового Китаю, кількість «маленьких сонат» досягає майже половини загальної кількості взірців жанру. З 13 надрукованих у цей період фортепіанних сонат, 10 належить до жанрового різновиду «маленьких сонат», у котрих наявний яскраво втілений національний музичний стиль.

До жанрового підвиду маленької фортепіанної сонати мають відношення: Маленька соната Лю Шу Ан (1950), Маленька соната Цзян Веня «Щасливе дитинство» (1952), Маленька соната Ван Лізан (1957), Маленька соната Ян Юнчжен (1959), Маленька соната «Травнева пісня» Го Цуронг (1960), Дитяча маленька соната Хуан Хувей (1962), Маленька соната Ян Ліцин (1965).

Під час «культурної революції» 1966 – 1976 років створення взірців маленької фортепіанної сонати було припинено. Тому китайська маленька фортепіанна соната у своїй еволюції має *перерваний цикл історичного розвитку*.

На 2 *період* у розвитку жанру припадає його розквіт. Саме тоді було створено найбільшу кількість маленьких сонат в історії китайської фортепіанної музики, вироблені різні типи композиторського тлумачення жанру; активність творчих пошуків не обмежувалася лише межами даного жанрового підвиду, але й охоплювала жанр сонати в цілому.

З 25 фортепіанних сонат, що виникли у «перші дні» Нового Китаю, кількість «маленьких сонат» досягає майже половини загальної кількості взірців жанру. Крім того, слід зазначити, що з 13 надрукованих у цей період фортепіанних сонат, 10 належить до жанрового різновиду «маленьких сонат». У «маленьких сонатах» наявний яскраво втілений національний музичний стиль.

Історично перший взірець китайської маленької фортепіанної сонати 2 періоду розвитку створений 1950 р. Лю Шу Ан (1905 – 1985). Темпова

драматургія тричастинної маленької фортепіанної сонати Лю Шу Ан (I ч. – *Allegro*, II ч. – *Andante cantabile*, III ч. – *Allegro vivace*) відповідає європейській традиції контрастного співставлення темпів Швидко – Повільно – Швидко. Прозорість фактури, яскравість тематизму засвідчують: твір розрахований для дитячого виконавства.

Дві маленькі сонати Цзян Веня 1952 року, лише одну з яких – програмну («Щасливе дитинство») було надруковано, продовжують розвиток жанрового різновиду упродовж 1950-х рр. Програмна соната Цзян Веня – перший в історії китайської фортепіанної сонати та її «маленького» внутрішньо-жанрового різновиду програмний взірець, оснований на розвиткові дитячої тематики. Наведений факт свідчить про характерний для перших років Нового Китаю процес залучення до професійної музичної освіти дітей – виконавців та героїв фортепіанного твору. Асоціювання другого історичного періоду в розвиткові маленької фортепіанної сонати з дитинством/юнацтвом зумовило набуття відповідною темою значення наскрізної у фортепіанному мистецтві країни.

Результатом узагальнення національних та європейських традицій в творчості Дін Шанде – фундатора національної піаністичної культури Нового Китаю – постає «Дитяча» маленька фортепіанна соната (1953). У 5-частинному творі панує атмосфера радісної безтурботності, святковості, танцювальності, ігри. Тут втілені також ігрові картини дитячого світу Піднебесної. Картинність дозволяє виявити у творі ознаки сюїтного циклу. Кожна з частин «Дитячої» Сонати має програмну назву: I – «Щасливе свято»; II – «Метелик» («Зловити метелика»), III – «Дитячі ігри» («Стрибки через скакалку»), IV – «Гра у хованки»; V – «Свято танцю»).

Виходячи з програмного змісту частин сонатного циклу, слід зробити такі спостереження. I і V частини утворюють своєрідне «святкове» зовнішнє коло, що сприяє утворенню аркової драматургії у структурі малої сонати, а також формуванню розосередженого двочастинного циклу. Що стосується середніх частин (II, III, IV), то, відображуючи атмосферу дитячих ігор, вони

постають як своєрідний внутрішній малий цикл, що втілює образ дитини, що грає. Композиційний план маленької фортепіанної сонати дозволяє розглянути її як взаємодію двох циклів – розосередженого (I і V чч.), утворюючого «зовнішнє» семантичне коло, і внутрішнього, що об'єднує центральні частини. Ігровий зміст центральних частин маленької сонати немов би «огорнутий» атмосферою свята. Зовнішнє коло як своєрідна «рама» мініатюрного сонатного циклу обрамляє образи дитячої гри. Дін Шанде відтворив у маленькій сонаті ознаки своєрідно тлумачної сонатно-циклічної форми.

Своєрідною є темпова, конструктивна, формоутворююча логіка маленької сонати китайського композитора-піаніста, властива їй *сонатно-циклічна форма*. Твору притаманні різновиди швидких темпів, що характеризують невгамовність дитячої натури. Лише 1 частина маленької сонати написана у спокійному темпі (*Moderato delicato*), тоді як наступні частини – у швидких темпах (II ч. – *Presto leggiero*, III ч. – *Allegretto grazioso*, IV ч. – *Scherzando*, V – *Vivace energico*). I частина постає не стільки як образно-змістовний центр сонатного циклу, скільки як вступ до нього (прелюдія). Носіями драматургічного центру тут постають три середні частини – різноманітні втілення скерцо/скерцандо. Як свідoctво наслідування європейської жанрової традиції у тлумаченні жанру постає, зокрема, такий факт: авторські ремарки (темпові, агогічні, формотворчі, емоційні) виконані італійською, програмні назви частин подані китайською. Двомовність – характерна ознака національної фортепіанної сонати в цілому. Звертаючись до типових ознак європейської фортепіанної фактури (прелюдійної, поліфонічної, гомофонно-гармонічної), Дін Шанде суміщає її з ознаками національної музичної мови (пентатонічні ряди). Дитяча соната Дін Шанде – приклад сонатної програмності, результативності синтезу європейських і національних традицій у китайській маленькій фортепіанній сонаті другої половини XX століття.

Друга двочастинна маленька соната Ло Чжунчжунь виникла через 7 років після 1-ї, характеризуючи іншу історичну добу у розвитку Китаю (1954). Ло Чжунчжун входить до когорти тих китайських композиторів, які, здійснивши апробацію маленької сонати у контексті Старого Китаю, сприяли продовженню його розвитку у музичній культурі Нового Китаю. Оригінальні структура та концепція Другої сонати Ло Чжунчжунь. 1 ч. написана у сонатній формі без розробки (у формі сонатини, властивій європейській маленькій сонаті), 2 ч. – у жанроформі варіацій.

Цього ж року (1954) виникла ще одна маленька фортепіанна соната, створена Лу Цзуронг. Спільною ознакою в тлумаченні фіналу маленьких сонат Ло Чжунчжунь і Лу Цзуронга постає його вирішення як варіаційної форми з кодою. Це – перші відомі взірці уведення варіацій до складу маленької фортепіанної сонати у функції її фіналу.

Маленька соната для фортепіано № 2 – один з небагатьох збережених фортепіанних творів Лу Цзуронга у сонатно-фортепіанному жанрі. Двочастинну маленьку сонату вирізняє підкреслена простота форми, тематизму і фактури, що дозволяє порівняти твір із найраннішими взірцями жанру доби раннього віденського класицизму. Тобто, тією добою, коли відбувалося вироблення і засвоєння сонатної циклічності.

Двочастинна маленька соната Лу Цзуронга вирізняється домінуванням швидкого і відносно швидкого темпів – різноманітних різновидів *Allegro* (*Allegro leggiero*, *Allegro scherzando*, *Allegro molto*, *Allegro grazioso*) і *Allegretto*. Відсутність повільного або відносно повільного темпу зумовлена двочастинною конструкцією маленької сонати, у котрій немає місця споглядальності і роздуму. Дія і гра постають тут головними ознаками жанрового типу маленької сонати.

Мініатюрна I частина маленької сонати (*Allegro*), котрій властива міксолідійська ладова загостреність, характеризується постійною змінюваністю тематичного матеріалу у межах напрочуд лаконічної форми. Контрасти *f* і *p*, *f* і *pp* відповідають агогічним властивостям музичного

інструмента. Теми головної, сполучної і побічної (*dolce e cantando*) партій базовані на похідному контрасті, що налає формі характерної текучості. Розробковий розділ *Scherzando*, у котрому розвиток тематизму набуває ігрового характеру, вирізняє імітаційність і контрапунктичне поєднання контрастних тематичних утворень. У розробці маленької сонати спостерігається спрощений прояв поліфонічних розробок європейської сонати.

II частина тлумачна як *Theme Allegretto* і 7 варіацій із відносно розвинутою *Coda*. Варіації слід класифікувати як строгі, адже у кожній з них збережена єдина структура і гармонічний стрій, при поступовому відходженні від цілісного відтворення Теми. Цикл швидких варіацій характеризується підвищенням віртуозності. Як кульмінацію варіаційного циклу слід вважати *Coda Allegro vivo*, що надає маленькій сонаті ознак форми, що крещендує.

1957 р. виникли два взірці китайської маленької фортепіанної сонати, створені Сі Гуан і Ван Лізан.

Соната Сі Гуан насьогодні недоступна для аналізу. Лише інформація справочного типу може бути наведеною у даному дослідженні. Маленька соната Сі Гуан містить три частини, базовані на пейзажній програмності (1 ч. – «Під сонячним світлом», 2 – «Після дощу», 3 – «Танець в горах»).

Судячи з того, що *маленька соната Ван Лізан* уміщена до зібрання п'єс (т. IV, 1949 – 1957), присвяченого століттю фортепіанної культури Піднебесної (1913 – 2013), це один з найвідоміших і найхарактерніших творів в культурі Піднебесної. Тричастинна маленька фортепіанна соната Ван Лізан має відношення до програмних циклів: кожна з його частин має програмну назву: I частина «*Under the Sunshine*» (*Vivende*), II – *After another Reinfall* (*Sereno*), III – *Dance of the Mointains* (*Festivo*). Маленькій сонаті Ван Лізан властива пейзажна програмність.

Маленька соната Ван Лізан значно перевершує за своїми масштабами аналогічний за жанровим визначенням твір Лу Цзуронга. Особливо це

стосується III частини у формі рондо-сонати. Дві попередні частини більше відповідають за структурою і змістом жанровій дефініції «маленька соната», оскільки їм не притаманна особлива концепційність і розгорненість форми і змісту. Композитор, визначаючи жанрову природу сонати як маленької, скеровувався не стільки природою фіналу, скільки формальними і змістовними ознаками перших частин.

У I частині *Vivende* у формі сонатини контрастність пом'якшена, а конфліктність не передбачається. Ідею, закладену в основу частини, слід визначити як показ контрастів багатокольорового життя.

Принцип, на котрому побудований I розділ 1 частини, – контрастне зіставлення лаконічних ангемітонних (пентатонічних) і гемітонних фрагментів. В основі 1 теми – «ланцюжок» інтоном, утворений з послідовності чотирьох великих і малих терцій (a-cis-e-g-h), що у цілому утворюють мажорний великий нонакord. Розшарування прими (уведення збільшеної прими) у процесі розвитку теми надає темі особливої грайливості і непередбачуваності. Оскільки за своїми жанровими ознаками *Vivende* набуває скерцозних ознак, слід дійти висновку, що відзначене контрастне співставлення ангемітонних (пентатонічних) і гемітонних фрагментів постає як прояв ігрової стилістики.

Другий розділ I частини (*Cantabile*), у котрому домінує відтінок *f*, побудований на іншому пентатонічному комплексі – *g-a-c-d-f*. У процесі розвитку до підголоскових мелодичних ліній, що оповивають тему, відбувається все більш помітне проникнення хроматики. Це надає розвитку теми певної інтонаційної загостреності.

Лаконічна неточна реприза, що містить й ознаки розробки, базована на 1 темі частини; кодовий розділ, що інтонаційно походить від *Cantabile*, урівноважує стиснену репризу.

II частина маленької сонати Ван Лізан (*Sereno*), де домінують бемольні тональності, репрезентує той безтурботний стан, у котрому перебуває герой твору.

Перший розділ II частини базований на співставленні музичних фрагментів на основі домінування таких тональних «центрів» як *Des – b*. Інтонаційним побудовам властива ангемітонність. Паралельні квінти в гармонії, що супроводжують тематичні утворення у верхніх голосах, посилюють ангемітонну природу частини. Кварто-квінтові утворення скеровують інтонаційний розвиток як по горизонталі, так і по вертикалі фактурної організації II частини.

Середина тричастинної II частини *Vivo* – найшвидша в усій маленькій сонаті. Розвиток музичного матеріалу відбувається на основі ладового тяжіння до тону *es*. Фактурний шар середини організований на основі своєрідного «дублювання» ангемітонної мелодії рухом паралельних квінт у середніх голосах.

Третій розділ II частини – Calore – скорочена динамізована реприза, що набуває значення кульмінації (музична дія відбувається на *ff*). Співставлення ангемітонних побудов, що походять від тематизму першого розділу II частини, сприяють ствердженню її головної інтонаційної ідеї.

III частина маленької сонати – Festivo – відображує атмосферу веселого свята. Звернення до типової для європейської сонати жанроформи рондо (A – B – A1 – C – A2 – coda) сприяє відображенню фінальної святковості маленької сонати. Зазначимо, що святковість – один із характерних для китайської маленької сонати образів – постає також і як типове вирішення фіналу для європейської сонати.

Тема рефрену базована на контрастному співставленні «титанічних» квартакордів ff і мелодичної лінії dolce. Ангемітонність акордового і лінійного фрагментів рефрену доповнюється елементами хроматики, що супроводжують викладення теми. Закладене у рефрені контрастне співставлення тематичних фрагментів набуває значення наскрізної ідеї побудування тематизму фіналу.

У розділі B (giocoso) – першому епізоді (з т. 37), базованому на похідному контрасті до теми рефрену, збережено як ключову квартову

інтонацію (*e-a*). Але послідовність фрагментів змінено. Трансформована лірична мелодія розпочинає перший епізод, тоді як активно-напружені лаконічні мотиви вторгнення на акордових педалях переривають викладення тематичного матеріалу. В епізоді *B* безперечним є домінування ангемітоніки. Поруч із тим, підголоскові лінії, що долучаються до теми, містять хроматичні звороти, суміщені із рухом паралельними квінтами. Темі властивий внутрішній контраст типу вторгнення: викладення лірико-споглядальної теми широкого діапазону у високому регістрі, базованої на кварто-квінтових вертикалях у стакатному викладенні, переривають хроматизовані тризвучні мотиви у середньому і низькому регістрах.

Повернення теми рефрену в *A1* (т. 63) характеризується відсутністю мотивів вторгнення, завдяки чому ліризм на даному етапі розвитку набуває переважного значення.

Другий епізод рондо *C* (т. 100) пов'язаний із поверненням образів вторгнення, що проводяться у різних шарах фактури. Як об'єднувальний фактор тут виступає остінато, що надає другому епізоду не тільки контрастності, але і наскрізності розвитку.

У заключному проведенні рефрену *A2* (т. 162) базована на послідовності чистих кварт ніжна тема у середніх голосах позбавлена контрастних акордових елементів, внаслідок чого набуває широкого дихання.

У коді (з 231 такту) відновлено початкову послідовність введення елементів внутрішньо-контрастної теми, сприяє виникненню аркової драматургії. Додавання до тематичних основ віртуозності (пасаж *con fuoco e stringendo*) підкреслює фінальну природу кодового розділу фіналу маленької сонати.

Аналіз маленької фортепіанної сонати Ван Лізан доводить, що композитор оволодів різними засадами темо- і формотворення, як і деякими засобами сонатної циклічності, що уможливилось у результаті вивчення основ європейського жанру. Очевидно також, що композитор сумістив формотворчі сонатні засади із властивостями національного мислення,

сконцентрувавши їх в ознаках мелодизму. Загострення контрастів у викладенні теми головної партії, як і оволодіння різноманітними можливостями фортепіанної фактури, – також важливі досягнення китайського композитора, здійснення котрих уможливилось, завдяки оригінальному відтворенню властивостей європейської традиції.

Ключовою проблемою створення фортепіанної сонати у китайській фортепіанній музиці 1950-х років залишається втілення особливостей сонатної форми, зокрема, властивої їй діалектики. Поступовість засвоєння цього сонатного принципу зумовила домінування жанрового підвиду маленької сонати у музичному мистецтві Китаю на початку другої половини XX століття.

Завершує 2 період розвитку китайської маленької фортепіанної сонати твір *Ян Юнчжен (1959 р.)*. Свого часу надрукована, ця маленька соната, на жаль, залишається недоступною для аналізу у сучасних художніх і наукових реаліях.

У першій половині 1960-х рр. відбулося продовження розвитку маленької фортепіанної сонати. Відомо чотири взірці цього жанру, створені у першій половині 1960-х рр. Це – Маленька соната «Травнева пісня» Го Цзуронг (1960), Дитяча соната Хуан Хувей (1962), Маленька соната Huang Huwei (1962), Маленька соната Ян Ліцин (1965). Але усі вони були втрачені упродовж «культурної революції» 1966 – 1976 років, що припинила розвиток маленької фортепіанної сонати у Китаї до кінця 1970-х років. Китайська маленька фортепіанна соната у своїй еволюції має *перерваний цикл історичного розвитку*.

В історії маленької китайської фортепіанної сонати кінець 1970-х років не має значення проторенесансу: наприкінці 1970-х рр. взірці жанру не з'явилися, адже надто значними були впливи «середньовіччя» в його історії. Відродження китайської маленької фортепіанної сонати (тобто, *третій період в її історії*) розпочалося з 1981 року.

З 1980-ми роками пов'язаний процес актуалізації непрограмного різновиду китайської маленької сонати для фортепіано. Два взірці китайської маленької фортепіанної сонати 1980-х рр. – створена Ван Ліпіном 1981 р. (у 3-х чч.) і Дін Шанде (1988, (ор. 52, у 3-х чч.) – не стали матеріалом аналізу у зв'язку з їх недоступністю.

У другій половині 1990-х рр. було створено два останні взірці маленької китайської фортепіанної сонати. 1996 року Ши Чжи Бін написав одночастинну (1996) маленьку сонату, Чу Ванхуа (композитор-піаніст) – 3-х частинну маленьку сонату (1999), з характерним присвяченням: «Для дітей сьогодні, які стануть хорошими людьми завтра». Фінал останньої маленької сонати в історії китайської фортепіанної музики характеризує жанрова програмність (*Alla Dance*).

Властива 1990-м рокам відкритість країни до реформ підкреслила об'єктивну зумовленість завершення історії жанру китайської маленької фортепіанної сонати.

Китайська фортепіанна маленька соната постає як ранній жанровий різновид китайської фортепіанної сонати, що сформувався у 1940-і роки (до початку історії Нового Китаю) й розвивався до завершення ХХ століття. Маленька соната у фортепіанній музиці Китаю як авторське жанрове ім'я постає як мініатюрне циклічне утворення з характерними формотворчими особливостями (масштабний показник), частини якого набувають значення контрастних фортепіанних п'єс, камерність, лаконізм висловлювання, простота фактури.

Китайська маленька фортепіанна соната, виконавши свою функцію формування засад жанру, втратила актуальність і припинила свій розвиток, поступившись великій сонаті. Факт 20-річної перерви у 60-річній історії маленької китайської фортепіанної сонати, зумовив визначення розвитку жанру як *перерваного циклу*.

Маленька китайська фортепіанна соната набула значення важливої складової фортепіанної музики Піднебесної на початкових етапах її розвитку.

Деактуалізація цього внутрішньо-жанрового різновиду китайської фортепіанної сонати відбулася лише наприкінці XX століття, після того, як сонатні типи мислення набули визнання, а його масштаби набули монументальної розвиненості.

«Маленька соната» як найпоширеніший внутрішньо-жанровий різновид китайської фортепіанної сонати, що сформувався до початку доби Нового Китаю (тобто, до 1949 року) і розвився упродовж XX століття. Загальна періодизація розвитку китайської фортепіанної музики упродовж століття, прийнята у китайському музикознавстві [151], у даній роботі набула певної специфікації, що зумовленою властивостями розвитку жанру маленької фортепіанної сонати. По-перше, тут скорочено 1 період розвитку сольної фортепіанної музики, що триває з 1913 по 1948 р. Тривалість 1 періоду розвитку китайської маленької фортепіанної сонати обмежена 1940 – 1947 рр. в історичних межах Старого Китаю. Натомість, межі 2 періоду у розвитку сольної фортепіанної музики китайських композиторів і розвитку жанру китайської маленької фортепіанної сонати майже цілком співпадають (1949 – 1965 рр. – у першому випадку, 1950 – 1965 рр. – у другому). Відносно подальшої еволюції сольної фортепіанної музики китайських композиторів періоди розвитку китайської маленької фортепіанної сонати дещо скореговані. В енциклопедичному виданні виокремлюються два періоди розвитку – 1966 – 1976 рр. (співпадає з добою «культурної революції») та 1977 – 2013 рр. (охоплює весь наступний процес еволюції сольної фортепіанної музики китайських композиторів), то розвиток жанру маленької фортепіанної сонати, на думку автора даної дисертації, потребує акцентуації інших часових меж. Відсутність взірців жанру маленької фортепіанної сонати у китайській музиці упродовж «культурної революції» і перших років після її закінчення зумовила зміну в кількісному тлумаченні періодів (три, замість чотирьох) і перенесення періоду відродження з 1976 року на кінець 1970-х рр. (точніше – 1977 р.). Нарешті, завершення історії жанрового підвиду наприкінці 1990-х років зумовило необхідність тлумачення третього

періоду в його розвитку як такого, що завершився в останні роки ХХ століття, тоді як розвиток фортепіанної китайської музики (як і інших жанрових різновидів сонати), на щастя, продовжився і у ХХІ столітті. Але «смерть жанру» (маленької китайської сонати) не була напрасною: його досягнення узагальнені китайською сонатою інших жанрових типів початку ХХІ століття.

«Маленька соната» – мініатюрне циклічне утворення, кожна з частин якого постає як фортепіанна «п'єса», котру вирізняє легка «кришталевість» звучання, відсутність постановки «світових проблем», лаконізм висловлювання.

3.2. Китайська фортепіанна соната поемного типу

Створена на тему *Qinqi Opera* одночастинна фортепіанна соната Рао Юйян «*Shaanxi Opera Theme Sonata*», «*After reading the Most Touching Greived Dou-E*» (1959) посідає унікальне місце в історії жанру в його китайській інтерпретації. Ознаки «шанхайської» сонати Рао Юйян – циклічність в одночастинності, програмність, що націлює на театральність, подану крізь призму народної китайської опери, монотемтизм як принцип інтонаційної драматургії – засвідчують властивості поеми як свідоцтва романтизованої інтерпретації жанру.

Цілий ряд новацій властивий фортепіанній сонаті Рао Юйян. Такі новації пов'язані, по-перше, із інструментально-сонатною подачею властивостей шанхайської опери *худжу*, по-друге, із сміливістю успадкування і переосмислення європейських традицій романтичної концепції жанру, обережно перенесених композитором на китайський інтонаційний ґрунт, і, перш за все, поемною інтерпретацією сонати. Композитору вдалося поєднати непоєднуване, що само по себе є символом властивої йому геніальності.

Шанхайська опера, що з'явилася 1796 року, базується на народних піснях, популярних серед містян, що жили біля річки Хуапу [118]. Сюжети шанхайської опери базувалися на реальних подіях і мали епічний характер. Для постановки ранньої шанхайської опери було достатньо всього два виконавці – інструменталіст і співак-оповідач, котрий оповідав сучасні історії у мелодекламаційній манері. Оповідальна дія мала відбуватися на фоні виразного сценічного оформлення.

У 1950-х роках (час написання «шанхайської» сонати) нове життя отримали п'єси у стилі шанхайської опери, в оформленні котрих брали участь драматург і режисер. Дія спектаклів шанхайської опери відбувалася у сучасний час. Під час створення сонати Рао Юйан шанхайська опера переживала свій розквіт (починаючи з 1953 року),

Як ведуча ознака романтизованого тлумачення «шанхайської» сонати Рао Юйан постає наявність багатозначно тлумачного синтезу (видів мистецтва, художніх традицій Сходу і Заходу, жанрів, стилів, форм), прояви котрого спостерігаються на кожному етапі її формо- і змістотворення. Китайський тематизм (цитована «шанхайська» тема – основа процесів інтонаційної драматургії, властивих сонаті Рао Юйан) набуває розвитку, виходячи з принципів драматургічного розвитку і відповідних формотворчих процесів у викладенні ідейного змісту твору, сформованих у межах європейської сонати.

Одночастинна «шанхайська» соната Рао Юйан відповідає її тлумаченню як поемної жанроформи, що поширилася в європейській культурі у добу романтизму. Поемне тлумачення жанру фортепіанної сонати є яскравим проявом її романтизованої композиторської інтерпретації в аналізованому творі.

Про поемність як принцип композиторської інтерпретації «шанхайської» сонати Рао Юйан свідчить цілий ряд властивих їй ознак.

Блискуча, карколомна віртуозність, численні фрагменти каденційного типу на гранях форми, грандіозність фактури, переважання крупної

фортепіанної техніки надають твору китайського автора ознак *концертності*. Широта діапазону, темброва насиченість і виразність «голосів» фортепіанної фактури, як і розділи фортепіанного *tutti*, – все це надає композиторському тлумаченню фортепіано *оркестровості*. Наскрізний розвиток єдиної тематичної ідеї, що надає сонаті ознак монотематизму, засвідчує наявність принципу *симфонізації* сонатної драматургії.

Про наявність поємності у «шанхайській» сонаті засвідчують також такі принципи як програмність і циклічність в одночастинності. Перш за все, тут спостерігається сонатна циклічність, концентровано подана в одночастинності.

Як Вступ тут постають три різнотемпових фрагменти – *Allegro furioso*, *Allergando stretto*, *Largo*, базовані на розвитку поданих фрагментарно елементів майбутньої «шанхайської» теми, цитованої композитором. Вже у Вступі сформовано одну із головних ознак художньої цілісності, а саме організацію композиційних фрагментів художньої цілісності на основі контрасту-співставлення.

Експонування «шанхайської» теми (*Andante espressivo*), що набуває тут значення теми головної партії, набуває варіаційного розвитку у трьох своїх наступних проведеннях (*Allergetto moderato*, *Allegretto leggiero*, *Allegro drammatico*). У підсумку на цьому етапі розвитку форми «оперної сонати» утворюється варіаційний цикл швидких варіацій (Тема і три варіації).

Друга тема, що виконує роль побічної партії в сонаті, зростає з інтонаційного «ядра» «шанхайської теми». Нова (друга) тема розгорнуто представлена в експозиційному розділі (*Allergando – Piu mosso – Allergando – Piu mosso*).

Розробкова частина «шанхайської» сонати постає як варіаційний цикл, у котрому домінуючу роль відіграють варіації на першу тему сонати (тобто, головну), тоді як друга тема (побічна) має тут одиничне проведення у зміненому вигляді (*Allegro energico*).

Розробка складається як варіаційний цикл, котрий містить вісім варіацій, сім з котрих (*Presto agitato*, *Allergando Triste*, *Allegro leggiero*, *Allegro con fuoco*, *Allegretto dolente*, *Allegro agitato*, *Presto agitato*) – на першу тему, одна (*Allegro energico*) – на другу. Кожна нова варіація пов'язана зі зміною темпу і емоційного стану, що означає, що у розробці виникає своєрідна низка контрастних фрагментів, побудованих на розвиткові наскрізної теми.

Як своєрідну ознаку розробкового варіаційного циклу одначастинної сонати відзначимо наявність в її структурі чотирьох варіацій, заключна з котрих представлена у вигляді *fugato*. Підкреслимо, що у формі *fugato* написані перша і остання варіації (обидві у темпі *Presto agitato*) на першу тему, а також одна з центральних (*Allegro energico*) варіацій – на другу тему. У підсумку розробка набуває ознак аркової драматургії (від *Presto agitato* до *Presto agitato*; від *fugato* до *fugato*) з наявністю умовного центру – *Allegro energico*, де *fugato* будується на другій темі «шанхайської» сонати.

Реприза сонати розпочинається з проведення трьох розділів вступу. При збереженні принципу їх фрагментарного уведення змінюється порядок їх розташування. Якщо на початку твору вони йшли у такий послідовності – *Allegro furioso* – *Allergando e stretto* – *Largo*, то на початку репризи першоначальну послідовність змінено таким чином: *Allergando e stretto* – *Largo* – *Allegro furioso*. Навіть на початку репризи спостерігається характерна для «шанхайської» сонати мінливість, виключення точного повтору інтонаційно-структурних елементів. Отже, і на рівні організації співвідношень між Вступом до сонати і уведенням до репризи також спостерігаються ознаки аркової драматургії: кола сонатного розвитку доходять стадії свого замикання. На цьому етапі розвитку «шанхайської» сонати майстерно вибудовані композитором ознаки властивого європейському романтизму «штучного хаосу» у побудові форми художнього твору досягають вищого ступеню досконалості.

Реприза пов'язана із поверненням у найбільш типовому вигляді теми головної партії, тобто, «шанхайської» теми. Реприза побудована майже виключно на матеріалі теми шанхайської опери, до котрої іноді додаються ознаки другої теми, котру було зрощено з тематичних елементів ведучого інтонаційного комплексу.

У побудування репризи слід відзначити неоднозначність у тлумаченні розділу *Allergando e stretto* на початку репризного розділу. Подвійність його значення у структурі «шанхайської» сонати полягає у тому, що цей розділ цілком доречно тлумачити і як аркове проведення вступного розділу (знак початку репризних повторів), і як початок суто репризи. У будь якому двозначне з композиційної точки зору *Allergando e stretto* набуває значення третього проведення даного розділу у сонатній структурі. Це означає, що Рао Юйан надає своїй сонаті ознак рондальності, тобто у такому випадку розділи *Allergando e stretto* набувають функції рефрену.

Що стосується епізодів, то такої функції у «шанхайській» сонаті набувають експозиція і розробка (перший епізод), побудови між другим і третім проведеннями рефрену і заключний розділ, що має ознаки репризи і коди водночас (тобто, реприза-кода).

Поруч з ознаками сонатної форми, тут також спостерігаються й ознаки сонатного циклу, частини котрого «злиті» в одночастинності. У такому випадку функції частин сонатного циклу у структурі одночастинної композиції слід визначити таким чином:

Вступ (*Allegro furioso* – *Allergando e stretto* – *Largo*), у котрому міститься експонування загальної ідеї твору (строкате театральне свято) – 1 частина (експозиція двох тем із наявністю варіаційного циклу у вигляді теми і трьох варіацій на початку), 2 частина – розробка (від *Presto agitato* до *Presto agitato*; від *фугато* до *фугато*), 3 частина (арково тлумачений вступ на початку репризного розділу *Allergando e stretto* – *Allergando e stretto*) і 4 частина – Фінал (реприза-кода).

Взаємодія формотворчих ознак сонатності і поданої в одночастинності циклічності – характерна ознака поемності. Таким чином, ознакою «шанхайської» сонати постає поемно тлумачна соната і сонатно інтерпретована поемність.

Але сонатність не є єдиною ознакою циклічності, властивій унікального в контексті китайської фортепіанної культури твору Рао Юйан. До сонати вводяться також ознаки такої циклічної форми як подвійні варіації. Поруч із тим, що друга тема у сонатній структурі відіграє відверто другорядну (формальну) функцію, а домінантна роль першої («шанхайської») теми не визиває жодних сумнівів, то уможлиблюється тлумачення твору як варіаційного циклу на запозичену тему. Віртуозність фактури дозволяє угледіти в сонаті жанрові ознаки *блискучих варіацій*.

Окрім взаємодії ознак сонатної і варіаційної циклічності, у «*Shaanxi Opera Theme Sonata*» спостерігаються також властивості умовного поліфонічного диптиху, неодноразово представленого у творі. Три *fugato*, уведені до розробки, випереджають епізоди, що за своїми ознаками відповідають прелюдійним побудовам. Така ознака формотворчості надає можливість тлумачити розробку як таку, у котрій розміщено три умовних внутрішніх поліфонічних цикли.

Поліепізодність, властива сонаті Рао Юйан, дозволяє розглянути її форму і як *сонатно-циклічну*, і як *контрастно-составну*. Така формальна конструктивність є властивою жанрам фантазії і рапсодії, до того ж оздоблених віртуозністю. Таким чином, сонату-поему

Блискуча віртуозність оволодіння художньою майстерністю – характерна ознака художньої культури європейського романтизму і, у той же час, властивість китайського мистецтва, що символізує оволодіння художником засобами досконалого відтворення світобудови у китайському мистецтві. У відношенні віртуозності оволодіння мистецтвом – одна з характерних спільних ознак європейської і китайської художньої культури.

Крім того, у «*Shaanxi Opera Theme Sonata*» приваблює переосмислення лістівського принципу створення сонати «по прочитанні», що спостерігається у знаменитій фортепіанній сонаті «По прочитанні Данте». Але предметом прочитання тут стає шанхайська опера, на тему котрої соната створена. У такому разі тут заслуговує на увагу лістівський принцип створення *Reminiscenses* [23], в їх базуванні на виконавсько-композиторське концепціювання на основі шедеврів європейської опери.

Як європейські прообрази художнього синтезу в «шанхайській» сонаті слід вважати такі шедеври в історії романтизму, як шубертівська фортепіанна фантазія «Блукач», шуманівський «Карнавал», лістівська соната «по прочитанні Данте».

Узагальнюючою характеристикою театралізованої «шанхайської» сонати може поставати *арабеска* як ідеалізоване у добу романтизму жанрове визначення, у котрому уможливорюється взаємодія усіх можливих жанроформ, тоді як її змістовним аналогом може бути карнавал, котрий характеризує достаток образів, масок, сцен, народжених з одної інтонаційної ідеї. Театралізація сонати відбувається не тільки завдяки базуванню її тематизму на оперну тему, але й за рахунок фрагментарної драматургії, що символізує карнавальну бурхливість театального свята.

Таким чином, у творі Рао Юйян спостерігається переосмислення, китаїзація і синтез великого зводу європейських жанрових прообразів – сонати і оперної ремінісценції, поеми і концертних варіацій, фантазії «на тему» і рапсодії, об'єднаних у єдине художнє ціле типу карнавальної арабески, як і спільною авторською інтерпретаційною позначкою «після прочитання», об'єктом котрого постає шанхайська опера.

Два визначні в історії китайської фортепіанної культури твори, написані на межі першого і другого етапів другого періоду (упродовж 1958 – 1959 років), представляють два жанрові різновиди сонати – циклічний і одночастинний, демонструючи таким чином, що композитори Піднебесної наприкінці 1950-х років майстерно оволоділи властивостями жанру в його

верифікаціях. Сонати Цзоу Лу і Рао Юйан постають як кульмінація у розвитку жанру не тільки у межах другого періоду його розвитку, але і як одна з найвеличніших вершин упродовж всієї історії жанру.

Якщо перший етап другого періоду у розвитку китайської фортепіанної завершує вершинний твір, що перевершує все, створене раніше, то другий етап розпочинається зі створення вершинного твору, тоді як подальший розвиток постає як, скоріше, певний спад після кульмінації. Тобто, між обома етапами другого періоду спостерігається певна дзеркальність в їх організації.

У цілому ж структура другого періоду характеризується своєрідною трифазністю, графіку котрої відображує своєрідна пірамідальність: шлях до кульмінації – перебування на творчій вершині – нисходження з вершини при збереженні гідного рівню композиторського осмислення жанру сонати.

3.3. «Велика» китайська фортепіанна соната як виконавське жанрове ім'я

Поява монументального різновиду сонати, що дістає авторського або виконавського визначення «велика», постає як характерний показник художньої зрілості жанру, а також певною закономірністю і результатом його розвитку. Жанровий різновид великої сонати визначається не тільки і не стільки завдяки її особливому монументалізму (хоча і завдяки йому також), скільки як наслідок особливого концепційного розмаху, що позначається і на фактурі, перетворенню на «фортепіанну партитуру», наближенні сонатного циклу до його симфонічного аналогу.

Про об'єктивність такого спостереження свідчить історія розвитку європейської сонати.

«Велика соната» утворює особливий жанровий підвид в історії фортепіанної культури. Кінець XVIII століття в історії європейської фортепіанної сонати слід визначити як особливий період в її історії. А саме

як період затвердження такого її жанрового різновиду, що дістав у структурі композиторської назви визначення «велика».

Поява перших великих фортепіанних сонат наприкінці XVIII століття пов'язана з іменами Бетховена і Гайдна, котрі упродовж трьох років (1796 – 1798) затвердили новий жанровий різновид, немов би підсумувавши попередній розвиток жанру. Великі фортепіанні сонати набули значення вершин в історії розвитку жанру не тільки доби віденського класицизму, але й впродовж подальших етапів розвитку жанру.

Упродовж 1798 року було написано дві фортепіанні сонати, що увійшли до історії музики як «великі»: 8 Бетховена (c-moll) і 52 соната Й. Гайдна (Es-dur). Якщо велика соната у творчості Л. ван Бетховена – авторське жанрове ім'я, то сонаті Й. Гайдна таке жанрове ім'я було надано виконавцями, які відчували грандіозність змісту і форми, що потребує в процесі його інтерпретації особливої емоційної і фізичної напруги і витримки. Назва «велика» супроводжує останню фортепіанну сонату в творчості Й. Гайдна (№ 52, Es–dur), що закріпилася за нею в контексті сучасного виконавського мистецтва і музикознавства. У даному випадку визначення «велика» не є частиною авторського жанрового імені, тоді як постає наслідком її виконавського осмислення. Якщо велика соната Бетховена входить до числа ранніх сонат композитора, де було сформовано еталонне уявлення композитора про жанр, то 52 соната Й. Гайдна – останній взірець жанру в спадщині фундатора віденської школи, підсумок творчих пошуків у цій жанровій сфері.

Великі сонати обох віденських класиків 1798 р. тлумачні як 3-частинні цикли, частини яких співвідносяться за принципом Швидко – Повільно – Швидко. Саме такий тип сонатної тричастинності обирає 1958 року молодий китайський композитор-піаніст, тлумачачи його як модель фортепіанної сонати, що пізніше отримає виконавське визначення «велика». Йдеться про сонату Цзоу Лу, що відіграла визначну роль в історії фортепіанної музики Китаю.

Визначення «велика» не входить до складу авторського жанрового імені китайської сонати. Тим не менше, у виконавському середовищі визначення «велика» міцно пов'язане із одним із найвидатніших в історії китайської фортепіанної сонати твором – сонатою Цзоу Лу, присвяченої юнацтву (її авторська програмна назва «*Oda to Jouth*»), створеної 1958 року, а також сонатою Чу Ванхуа, написаної 2005 року. Китайські виконавці дуже чітко відчули, що обидві названі сонати відповідають тим властивостям «великої сонати», що їх сформулювала Д. Харитонova: жанрово-композиційному типу великої сонати притаманні такі ознаки як «антилірична епіко-драматична природа, висока міра образно-тематичної єдності циклу, структурна масштабність», а також «суто раціональні засади – безконфліктність, контрастна драматургія, архітектонічна чіткість, конструктивна природа тематизму» [112]. Історії європейського фортепіанного мистецтва відома подібна аналогія щодо жанрового імені велика соната, пов'язана із фортепіанною сонатою Й. Гайдна.

Що стосується визначення «велика», що додано виконавцями до жанрових імен сонат Цзоу Лу і Чу Ванхуа, то його сенс має бути уточненим у зв'язку із жанровими ознаками, притаманними цим творам, створеним с різницею майже у п'ятьдесят років. У жанровому і історичному контексті 1950-х років соната Цзоу Лу поставала як велика за своїми масштабами ідейного і формотворчого характеру, як, до речі, і створена майже п'ятьдесят років потому соната Чу Ванхуа.

Соната Цзоу Лу виконала функцію підведення підсумків розвитку жанру в його китайській версії упродовж 1939 – 1958 років (тобто, протягом перших двадцяти років його становлення). Твір Чу Ванхуа 2005 р. здійснив функцію уведення фортепіанної сонати до музичного мистецтва Піднебесної XXI століття.

Якщо маленька китайська фортепіанна соната постає як наскрізний жанр XX століття, упродовж котрого вона розвивалася протягом 60 років (з 1940-х – по кінець 1990-х років), то велика фортепіанна соната в китайському

музичному мистецтві постає рідкісним явищем, оскільки нараховує лише два відомі взірці. Таку виключність слід зумовити природнім тяжінням китайських майстрів до мініатюризації художнього мислення, що історично домінує над «плакатним» стилем.

Історико-художня місія Цзоу Лу полягає в створенні монументального взірця китайської фортепіанної сонати, написаної під впливом структурно-композиційних основ західних жанрових прообразів, пристосованих до особливостей китайського світосприйняття. Зберігаючи здобутки процесу націоналізації європейського жанрового прообразу, втілені у взірцях маленької китайської фортепіанної сонати, композитор звернувся до викладення типового програмного змісту – ушляхення юності, що символізує розквіт молоді держави – новоутвореної КНР. Надавши програмній сонаті, названої автором «Oda to Jouth», ознак монументального циклу, концертності, віртуозності, наскрізності інтонаційного розвитку, Цзоу Лу наблизив китайську фортепіанну сонату до *великого* європейського жанрового прообразу, передчувши майбутнє національної піаністичної культури. Декларована у програмній назві сонаті пісенна урочистість підкреслює зв'язок сонатного тематизму з пісенною традицією Піднебесної як виразом традиційного національного музичного мислення, базованого на пісенності. Композитор-піаніст Цзоу Лу, вивчивши шляхи розвитку європейської фортепіанної сонати XVIII – XIX століть, відчув необхідність створення монументального взірця вітчизняної сонати.

Унікальність історично першої фортепіанної китайської сонати, названої виконавцями великою, в контексті другої половини XX – початку XXI століття потребує розкриття її специфіки, властивих їй ознак тлумачення європейського жанрового архетипу.

Історично перша велика китайська соната не набула аналітичного вивчення на основі застосування жанрово-стильового підходу а ні в китайському, а ні західному музикознавстві. На формування наукової концепції даної статті вплинули попередні дослідження автора, присвячені

вивченню історії і теорії маленької китайської фортепіанної сонати, а також великих китайських фортепіанних сонат Ге Цина.

Поява великої сонати Цзоу Лу, її унікальне історичне значення, відсутність безпосереднього подальшого розвитку цього внутрішньо-жанрового напрямку упродовж майже п'ятидесяти років, його актуалізація на початку ХХІ століття, зумовлені подіями як художнього, так і політичного життя Піднебесної. Залишаючись виключенням в музичній культурі ХХ століття, велика китайська фортепіанна соната Цзоу Лу, хоча і зумовлена розвитком китайського інструментального виконавства, залишається випадковістю для свого часу.

Художні передумови створення першої великої китайської фортепіанної сонати достатньо багаторівневі. Перша в історії велика китайська фортепіанна соната виникла у добу першого розквіту жанру – то був другий період в історії розвитку маленької китайської фортепіанної сонати, що охоплює 1950 роки. Упродовж цього періоду виникло 11 відомих взірців маленьких сонат, що засвідчили завершення процесу китаїзації європейського жанру. Саме тоді Цзоу Лу створив сонату, що набула визнання як перша велика у контексті музичної культури Піднебесної. Поява великої сонати Цзоу Лу умовно розподіляє другий період в історії китайської фортепіанної сонати на два етапи, відображуючи можливі шляхи подальшого розвитку жанру.

Передумови появи першої великої китайської фортепіанної сонати зумовлені також новим колом західних впливів на розвиток фортепіанного мистецтва Піднебесної в цілому, та національного жанрового різновиду, зокрема. Завдяки навчанню китайських музикантів упродовж 1950-х – першої половини 1960-х рр. в європейських консерваторіях, вивченню історико-теоретичних курсів та засвоєнню основ виконавських спеціальностей, відбувалося поглиблення знань щодо західної музичної культури, що сприяло їх переосмисленому уведенню до національної музичної культури. Вивчаючи західне музичне мистецтво, Цзоу Лу,

познайомившись зі взірцями великої фортепіанної сонати, усвідомив її історико-художню роль у перспективі розвитку жанру в європейській культурі з кінця XVIII століття, XIX і першої половини XX століття. У цей період «велика» соната набула значення внутрішньо-жанрової домінанти в контексті західного фортепіанного мистецтва. Провівши певні історико-культурні паралелі, китайський композитор-піаніст дійшов висновку, що не з маленькою, але з розгорнутою сонатною циклічністю, або навіть із великою фортепіанною сонатою мають бути пов'язані шляхи у майбутнє, що ними піде у майбутньому національне музичне мистецтво. Передчуття Цзоу Лу виправдалися: розвиток маленької китайської фортепіанної сонати припинився в 1990-і роки, тоді як буття жанру в XXI столітті в музичній культурі Піднебесній потребувало розвитку творів із розвиненим сонатним циклом і «великої» сонати.

У другій половині 1950-х років Цзоу Лу усвідомив, що, по аналогії з історією сонати в західній культурі, успішний розвиток китайської сонати уможлиблюється виключно за умов створення його монументального взірця. Під впливом знань з історії та теорії європейської фортепіанної сонати, що упродовж кінця XVIII – першої половини XX століття тяжіла до монументалізму, концертності, оркестровості, втілення філософського змісту, китайський композитор створив твір, котрому судилося стати першим аналогом жанрового різновиду великої фортепіанної сонати в китайській музичній культурі.

Відсутність подальших композиторських звернень до великої китайської фортепіанної сонати упродовж другої половини XX століття підкреслює ту випереджаючу, ексклюзивну роль, котру відіграв Цзоу Лу в національній історії жанру. На відсутність інших взірців великої китайської фортепіанної сонати у другій половині XX століття вплинула загальна культурна політика Китаю упродовж 1966 – 1976 рр. У десятиліття «культурної революції» китайська фортепіанна соната, що напередодні поставала як втілення національного «прочитання» європейського жанру,

переживала кризу, коли її розвиток було авторитарно перервано. Не сприяло розвитку масштабного жанру і розправа над видатними піаністами і композиторами доби, серед котрих, на превеликий жаль, опинився і Цзоу Лу. Перерваний процес розвитку китайської фортепіанної сонати у добу «культурної революції» зумовлений політичними настановами, що привели до зміни художніх орієнтирів, тоді як національне музичне мистецтво доби напередодні такої кризи мало всі передумови для свого подальшого розквіту жанру. Навіть після закінчення «культурної революції» більшість відомих вірців фортепіанної сонати, створених упродовж другої половини ХХ століття, мають ознаки саме її «маленького» різновиду, оскільки композитори все ще не наважувалися створити вірці великої сонати.

Як своєрідні жанрові прообрази історично першої великої китайської фортепіанної сонати слід вважати найбільш знакові в історії західної музики вірці, що вирізняються монументальністю, масштабністю, оркестровістю, концертністю мислення, величністю філософського змісту.

Створена 1958 р. *Sonata Цзоу Лу «Ode to Uouth»* відповідає типовій для того часу тематиці, властивій китайській музичній культурі. Актуалізацію теми юності і дитинства в музичному мистецтві Китаю 1950-х років слід зумовити загальним відчуттям радісного руху, що символізував молодість нещодавно утвореної країни (КНР, 1949), що переживала період становлення. Молодим тоді був і китайський композитор, якому на той період було 31 рік (1927 – 1972). Цзоу Лу уособлював молоде прогресивне покоління Китаю, національної інтелігенції, що, формуючи творчі пріоритети молодшої країни, вдавалося до символіки юності. Програмність першої великої китайської сонати має жанровий характер: зміст I ч. визначений композитором як ода, II – як пісня кохання, III – як *Rondo of Joy*.

Як і європейські фортепіанні сонати, визнані великими, Соната Цзоу Лу стала квінтесенцією новаторських здобутків у сфері китайської версії жанру. Цзоу Лу запропонував достатньо розвинене (особливо на загально китайському фоні) формоутворення та величний музично-драматургічний

план три-частинного циклу, пронизаного національною китайською інтонаційністю, ускладненою (порівняно з сонатно-китайським оточенням) фортепіанною фактурою.

На музичну драматургію першої великої китайської сонати вплинули симфонічно-оркестрові західно-європейські жанрові традиції, засвоєні та втілені Цзоу Лу в створених раніше «Симфонії-рапсодії» і «Симфонічній сюїті». Рапсодичні впливи помітні в структурній організації I і III частин, що володіють ознаками контрастно-составної форми. Крім того, в обрамлюючих частинах Сонати проявляються й жанрові ознаки сюїти (зокрема, контрастність, різноманітність в єдності, що розкриваються через ознаки послідовності, ряду), немов би «згорнутої» в одночастинність. У середній частині відчутні впливи камерної музики в її національній інтерпретації, поданій Цзоу Лу (автором струнного квартету).

Окрім інструментальних впливів, у великій китайській фортепіанній сонаті слід відзначити наявність широко тлумачної пісенно-вокальної природи (в ліричних епізодах I і III частин, а також II частині як любовної пісні, за авторським визначенням). Ода як урочиста пісня – один з типових жанрів класичної китайської музично-поетичної культури – поширюється на весь сонатний цикл, набуваючи значення жанру другого плану у великій сонаті. I частина успадкувала програмну назву всього сонатного циклу («*Ode to Youth*»); художній задум II і III частин, що мають власні програмні назви, підкорені розкриттю загального юнацько-одичного змісту Сонати. Пісенна природа великої сонати найпослідовніше втілена в II частині – «*Love Song*», що має дещо вальсовий характер. Показовим тут є запис першої теми у «партитурному стилі» – на трьох нотних станах, на верхньому з котрих записана пісенна за походженням тема-мелодія, тоді як на двох нижніх – «акомпанемент» до неї.

Характерною є темпова логіка китайської фортепіанної сонати, визнаної великою. Її частини мають такі темпові визначення: I частина – *Allegro – Poco meno mosso*, Cantabile – *Agitato – Spiritoso – Tempo I*;

II частина – *Lento cantabile*; III частина – *Allegro – Marcato – Poco meno mosso – Tempo I – Marcato – Meno mosso – Tempo I – Agitato – Marcato*. У темповій концепції сонати своєрідно відображено функції частин європейського жанрового архетипу. У структурі три-частинного сонатного циклу лише II (повільна) частина – однотемпова; в ній композитор втілює багатогранність почуття любові (відповідає іпостасі «Людина, яка кохає»). Політемповість I і III частин підкреслює властиві їм зміни афектів, засвідчує актуальність для китайського композитора своєрідного тлумачення сонати, що взаємодіє з жанровими ознаками сюїти.

Політемповість I частини Сонати Цзоу Лу зумовлена завданням втілення змісту початкової частини сонатно-симфонічного циклу, виробленого в європейському тлумаченні жанру. I частина як передбачення багатопланового змісту всього сонатного циклу в цілому, як своєрідне втілення іпостасі «Людини, що діє» відтворює чергу афектів, що видозмінюються у відповідності до темпових показників. Переконливим підтвердженням цього спостереження є наявність виразового позначення *Cantabile* у I і у II частинах. Що стосується наявності спільних темпів у I і III частинах, то тут таким постає *Allegro*, що виконає й спільну функцію обрамлення в обох частинах. Тобто, навіть на рівні темпової логіки сонатного циклу є наочними композиторські передбачення щодо темпової єдності.

Темпові зміни відзначають етапи формотворення I частини циклу. Політемповість III частини – фінального рондо радості, скерцо в формі рондо зумовлена природою жанроформи *Rondo*: темпові зміни відзначають, по-перше, чергування рефренів і епізодів, по-друге, – зміну психологічних станів ліричного героя твору.

Як приклад оригінального композиторського мислення Цзоу Лу наведемо аналіз формотворення та інтонаційної драматургії I частини сонати.

Темоутворення I частини, створеної у своєрідно тлумачній сонатній формі, відзначено співставленням тематичних конструктів, побудованих на

основі чергування мажорних і мінорних варіантів пентатоніки. *Тема головної партії* основана на контрастному співставленні п'яти чотиритактових елементів, побудованих на мінорних пентатонічних утвореннях, пронизаних наскрізною героїчно-одичної ідеєю. Стрибкоподібні мелодичні побудови широкого діапазону (у межах ундецими та дуодецими), оздоблені форшлагами, сінкопована ритміка, бурхливий фон, розташування кульмінації у репризному проведенні першого тематичного елементу, – всі ці фактори оформлення засвідчують, що композитор тут скеровувався європейськими надбаннями викладення та розвитку тематичного матеріалу. Показовою ознакою синтезу ознак національного і європейського музичного мислення у викладі тематичного матеріалу головної партії I частини є такий момент: у підсумку об'єднання пентатонних рядів (мінорної пентатоніки від *fis* та від *e*) вибудовується семіступенний мінорний звукоряд (*e-moll*).

Масштабність викладу теми головної партії (охоплює 20 тактів) засвідчує композиторський намір щодо утворення розвинених розділів сонатної форми I частини як передумови конструювання великої сонати в цілому.

Масштаби сполучної партії, що без додаткового переходу включена композитором до експозиції I частини сонати, перевершують обсяг теми головної партії (30 тактів). Китайський композитор обирає тут ті європейські взірці побудови сонатної експозиції, у котрих перехід до контрастної побічної партії тлумачний як розгорнутий поліетапний процес. Саме такий тип сполучної партії міститься у I частині симфонії Ф. Ліста «Фауст». Тема сполучної партії в сонаті Цзоу Лу, що проходить три етапи становлення співвідноситься з тематичним матеріалом головною партії на основі похідного контрасту (низхідний квартовий хід як головна будівельна конструкція теми головної партії трансформується на висхідний; зберігається й синкопічна структура у темоутворенні). Однак до теми сполучної партії композитор уводить і принципово новий елемент, оснований на пунктирній ритміці. Зміни висхідного тону у проведенні ангемітонних побудов постають

своєрідним аналогом модуляційного процесу, властивого розділу сполучної партії в європейських прообразах. Характерною ознакою сполучної партії є введення до неї елементів мотивної розробковості, що передує сонатній розробці. Virізняє сполучну партію і поступова зміна образно-емоційного стану: перехід від героїки, успадкованої від теми головної партії, до ельфійної скерцозності сприяє підготовці ліричної теми побічної партії.

Уведення теми побічної партії (охоплює 24 такти) базується на переході від мінорної пентатоніки до мажорної, здійсненому на основі енгармонічної заміни знаків у межах однойменного п'ятиступеневого міноромажору (*cis* – *Des*). Тема побічної партії (*Poco meno mosso, Cantabile*) за своїми жанровими ознаками має бути визначена як ноктюрн у мажорній китайській пентатоніці. Структура (4-хтактовий вступ, квадратний період повторної побудови з 16 тактів, 4-хтактове доповнення-перехід), характерна хвилеподібна фактура, подовжена мелодична лінія широкого діапазону (у межах ундецими), динамічні відтінки (*mp*, *p*) – всі перелічені ознаки теми побічної партії відповідають жанровим ознакам європейського ноктюрну. Тоді як інтонаційна природа підкреслює національне зафарблення теми побічної партії. Синтез національного (на рівні інтонаційної драматургії) та європейського (жанрові ознаки) характеризують тему побічної партії як своєрідний китайський ноктюрн.

Перехід до теми заключної партії також здійснюється, завдяки енгармонічній заміні, в наслідок чого знову встановлюється мінорна пентатоніка від *cis* (ладова домінанта сполучної партії). Тема заключної партії (25 тактів) у відповідності до законів, властивих європейському прообразу, утворена на основі синтезу переосмислених тематичних елементів головної і побічної партій, у структурі котрих мають другорядне значення.

Експозиція сонати Цзоу Лу, що virізняється невідомими попереднім взірцям жанру розмахом, розробковістю, масштабністю, жанровою контрастністю, демонструє здійснені композитором новації у формотворенні та драматургії.

У двох розділах розвиненої розробки відбувається блискуча мотивна робота – спочатку на матеріалі теми головної партії (*Agitato – Rubato*), а потім – і побічної (*Spiritoso*). Онакою образної драматургії розробки є драматизація експозиційного тематизму, що відповідає численним європейським прообразам. Розміщення генеральної кульмінації I частини сонати у заключному розділі розробки дозволяє провести паралелі з драматургічним планом фортепіанних сонат Бетховена.

Важко переоцінити роль розробки в сонаті Цзоу Лу. Адже у більш ранішніх китайських фортепіанних сонатах розробка нерідко відсутня або надто мініатюрна й безконфліктна. I частина твору Цзоу Лу постає як втілення мистецтва мотивної розвиненої розробки, базованої на конфліктному співставленні тематизму – умови формотворення монументальної фортепіанної сонати. Китайський композитор створив розвинену, драматургічно насичену мотивну розробку.

Реприза сонатної форми I частини вирізняється такими ознаками, властивими європейському прообразу, як розробковість, динамізація коди як затвердження одичної ідеї. Витиснення матеріалу заключної партії з репризи пояснюється бажанням композитора сконцентрувати тематичний матеріал на проголошенні двох інтонаційних утворень – головної і побічної партій. Функція коди, що базується на тріумфальному проведенні в акордово-октавному викладенні тем головної і сполучної партій, полягає в ствердженні одичного змісту I частини.

У Сонаті Цзоу Лу було сформовано розвинену концепцію жанру, сонатну драматургію, базовану на синтезі ознак європейського прообразу на рівні формотворення та прийомів драматургічного розвитку і національного за своїм походженням тематизму.

Історико-художня місія Цзоу Лу – композитора-піаніста – полягає у створенні історично першого взірця китайської фортепіанної сонати, тлумачної виконавцями Піднебесної як велика, написаної під впливом структурно-композиційних основ західних жанрових прообразів,

пристосованих до китайської інтонаційної драматургії. Зберігаючи здобутки процесу націоналізації європейського жанрового прообразу, втілені у попередніх взірцях китайської фортепіанної сонати, композитор звернувся до викладення типового програмного змісту (уславлення юності, що символізує розквіт новоутвореної держави – КНР). Надавши твору ознак монументального циклу, концертності, віртуозності, наскрізності інтонаційного розвитку, Цзоу Лу наблизив китайську фортепіанну сонату до європейського жанрового прообразу, сподіваючись, що саме за цим жанровим різновидом може бути пов'язаним майбутнє національної піаністичної культури.

Авторське жанрове ім'я Другої фортепіанної сонати Чу Ванхуа, створеної 2005 року, як і аналізований раніше твір Цзоу Лу, не містить визначення «велика». Незважаючи на 45-річну відстань між двома видатними фортепіанними сонатами в історії фортепіанного мистецтва Китаю, введення до авторського жанрового імені фортепіанної сонати визначення «велика» і на початку XXI століття не набуло поширення. Натомість, 2 соната Чу Ванхуа, як і соната Цзоу Лу, набула неофіційного визначення «велика», що затвердилося у виконавському колі. Отже, відсутність поняття «велика» у складі авторського визначення не завадило її виконавському тлумаченню саме у цьому ракурсі. Це означає, що цим китайським фортепіанним сонатам властиві такі спільні ознаки, як монументальність форми і змісту, концертність, віртуозність і імпровізаційність мислення, що спостерігається в особливій грандіозності викладення музичного матеріалу,

В основу фортепіанних сонат, до жанрового імені котрих увійшло неофіційне виконавське визначення «велика», закладено різні композиційні моделі: тричастинність визначає природу сонати Цзоу Лу, одночастинність, поєднана з циклічністю, характеризує твір Чу Ванхуа.

Зважаючи на властивості сонати №2 Чу Ванхуа слід зазначити, що цей твір має два жанрові прообрази в історії китайської фортепіанної сонати. З точки зору виконавського відтворення «великої» сонати це – соната Цзоу Лу,

тоді як втілення принципу сонатності як циклічності в одночастинності дозволяє вважати другим прообразом «шанхайську» сонату Рао Юйан. Підкреслимо, що обидві прообрази 1958-1959 років мають відношення до другого періоду в історії китайської фортепіанної сонати. Крім того, соната Чу Ванхуа має і європейські сонатні прообрази, що мають відношення до поемного типу. Як такі відзначимо обидві сонати Ф. Ліста – «дантівську» і «гетевську».

Циклічність в одночастинності, закладена в основу другої сонати Чу Ванхуа, тлумачної китайськими піаністами як друга велика в історії жанру, складається з численних різнотемпових епізодів, котрі символізують семантичні зміни у формуванні художньої концепції твору.

Allegro ma non troppo – Andante (1) – Allegro – Meno mosso – Andante (2) – Presto – Allegro – Tempo 1 – Moderato – Adagio – Meno mosso – Allegro – Andante – Allegro – така послідовність епізодів одноастинної другої сонати Чу Ванхуа засвідчує про властиву їй циклічність, поемність поліепізодність, контрастність, варіативну повторність, розробковість і арковість музичної драматургії. Звернемо увагу на те, що у темповій логіці сонати спостерігаються як повторювані (*Allegro ma non troppo – Andante – Allegro – Meno mosso*), так і неповторні (*Presto; Moderato; Adagio*) фрагменти, що впливає на формотворчі і змістовні засади твору.

У контексті загальної рондальності уможливлюється взаємодія декількох рівнозначних варіантів тлумачення процесу формотворення. Така взаємодія і взаємодоповнюваність типів формальної організації сонати сама по собі відповідає добі романтизму в європейському музичному мистецтві. Це означає, що соната № 2 Чу Ванхуа постає як китайське концепціонування на основі європейського сонатно-поемного прообразу романтичної доби, представленого крізь досвід і традицію китайського переосмислення.

Контрастна поліепізодність одночастинної фортепіанної сонати № 2 Чу Ванхуа у сукупності з ознаками внутрішньої циклічності і монотематизму свідчать про поемну природу твору.

Allegro ma non troppo (Es-dur Marcatissimo) містить три інтонаційні ідеї, викладені за принципом контрастного зіставлення: спіралеподібне *Marcatissimo*, скерцозне *pizzicato*, фінальна акордовість. Їх чотириразове почергове проведення із доволі значними змінами утворює перший розділ сонати. Сформована в розділі 1 калейдоскопічність набуде важливого значення в подальшому розвитку Сонати. Принципову роль на наступних етапах відіграє уведена до акордового фрагменту ритмоформула (дві шістнадцятки – вісімка). Така ритмоформула набуде значення *ostinato*, що забезпечить наскрізний розвиток подальших епізодів у складі інтонаційної драматургії сонати. Завершення *Allegro ma non troppo* клайстерною педаллю (супроводжена ремаркою *diminuendo*) має функцію «виключення» дійового начала в драматургії сонати і переключення на ліричний лад, властивий подальшому етапу в її розвитку. Акордові педалі набудуть важливого значення на подальших етапах розвитку сонатної дії. Уведені наприкінці подальших розділів, акордові педалі мають функцію завершення попереднього розділу і переходу до наступного етапу сонатного розвитку.

У контексті сонатного формотворення перше *Allegro* має неоднозначне значення: це і можливий аналог I частини сонатного циклу (з точки зору тлумачення форми сонати як втілення поемної циклічності в одночастинності), і поліелементна головна партія (за умов тлумачення з позицій відтворення сонатної форми).

Andante – другий розділ Сонати (E - dur, 2/4) – народжується з атмосфери тиші і тишею завершується (клайстерні педалі). Три пласти властиві ліричній темі: синкопованої ліричної теми *espressivo*, котра розпочинається з квартового ходу угору; співставлення подвоєних великих секунд у середньому шарі, що рухаються у відповідності до змін у мелодії; синкоповане остінато на витриманому тоні у нижньому голосі. Проведення теми *Andante* також завершують акордові педалі – знак відсторонення, тиші, споглядання, що призупиняє розвиток ліричного розділу перед поверненням *Allegro*. У контексті формотворення другої Сонати *Andante* також має

подвійне тлумачення: це і II (лірична) частина сонатного циклу, і побічна партія в структурі сонатної форми.

Отже, поемність як жанрова засада Сонати знаходить у китайському взірці жанру класичне європейське відтворення.

Наступне *Allegro* (*друге Allegro*) в Сонаті Чу Ванхуа «сигналізує» про, по-перше, початок розробки у тому випадку, якщо твір тлумачити як сонатну форму, і, по-друге, як III частину, за умов визначення твору в поемному сенсі, тобто, як прикладу циклічності в одночастинності.

Тут спостерігається розвиток тематичних утворень початкового експозиційного розділу, що відбувається, зокрема, значного розширення їх масштабів. Пріоритетного розвитку тут набувають спіралевидний і скерцозний фрагменти *Allegro*, тоді як акордово-педальний шар на даному етапі розвитку форми Сонати деактулізується. Акордово-педальний шар тут немовби заміщується формулою *ostinato* (дві шістнадцятки і восьма), що набуває тут значення єдиного тематичного комплексу. Таке творче вирішення заключного розділу другого *Allegro* пояснюється особливостями творчого задуму композитора. На цьому етапі розвитку форми Чу Ванхуа зацікавлений не створенням зони переключення, утвореної завдяки «стоп-акордам», але у відтворенні переходу до наступного розділу *Meno mosso* шляхом *attacca* як підготовленої упродовж другого *Allegro* досягнутої кульмінації.

Розділ *Meno mosso* у структурі Сонати № 2 має значення епізоду в розробці, набуваючи тут значення кульмінації, драматургічного центру, навколо котрого описане «коло» повільних розділів *Andante*.

Новий тематичний матеріал, викладений акордово у верхньому шарі фактури, супроводжується остінатною фігурою дві шістнадцятки–вісімка у супроводжуючих пластах. Таким чином, новий тематичний матеріал «врівноважується» проведенням наскрізного остінатного комплексу.

Оскільки *Meno mosso* завершує акордова педаль, що постає як завмерле *ostinato*, то очевидним постає така формотворча ідея композитора. *Allegro* і

Meno mosso, згідно задуму автора, постають як єдиний розділ, складений з двох розділів. Але і наведений вище варіант тлумачення *Meno mosso* не слід вважати недійсним. Навпаки, враховуючи неоднозначність формотворення, що у цілому властива Сонаті, подвійність тлумачення *Meno mosso* постає цілком доречною.

Подальше *Andante (affettivo)* приваблює контрапунктичним проведенням двох тем, об'єднаних похідним контрастом, і супроводжуваних пульсацією наскрізним *ostinato*. Формотворчі особливості другого *Andante* полягає у набутті цієї частиною ознак варіаційного циклу з 4-х варіацій, що формується на основі ліричної теми першого *Andante*. Поступове напруження, драматизація теми-образу *Andante* готує появу двох лаконічних фрагментів – *Presto (на 8 тактів)* і *Allegro (на 5 тактів)*, що виконують спільну функцію поетапного переходу до репризи – *Tempo 1*.

У сонатному цілому розробка виконує також функцію IV частини за умов тлумачення твору як поемної композиції, котрій властива циклічність в оночастинності.

Реприза сонатної форми і, одночасно, Фінал поемної композиції також вирізняє поліетапність або поліепізодність (як і усі інші розділи твору).

У розділі *Tempo 1* знову актуалізуються усі три компоненти початкового *Allegro* – спіралеподібний, скерцозний і акордовий. Але характеристика кожного з них змінюється. Якщо перший і другий тематичні елементи набувають розширеного розвитку, то третій мінімізується, оскільки його функція тривалої зупинки перед появою нового розділу втрачає своє первинне значення. Адже тут формуються зв'язки іншого типу між контрастними розділами, а саме зв'язки підготовленого переходу.

Розділ *Moderato*, як і подальше *Adagio*, переконливо доводять відтворення такого типу репризи, властивого європейській сонаті, як реприза-розробка.

Moderato розкриває нові семантичні можливості ліричної теми *Andante*, що проводиться в октавних дублюваннях у басовому голосі, одночасно із

акордово викладеному остінатному комплексі, на основі котрого вибудовується нова тема, сповнена драматизму. У такому контексті у минулому лірична тема *Andante* тут набуває героїчного звучання, набуваючи значення подолання велетенських перешкод, що заважають (або унеможлиблюють) поверненню (-я) до початкового стану, в якому від початку сонатної дії перебував художній герой твору.

Розділ *Adagio (con mestizia)*, що уводиться після генеральної паузи, побудований на тематизмі, що має віддалені і приховані тематичні зв'язки з темою *Andante*: ведуча квартова інтонація пересунута тут на закінчення фрази і направлена не вгору, але униз. Містицизм, властивий цьому розділу, надає усій сонаті неочікуваного потойбічного змісту.

Містичність спостерігається і в наступному розділі Сонати *Meno mosso*. У цьому розділі темі *Andante* повернені її інтонаційні властивості. Тема, супроводжувана тремоло і супроводом ноктюрнового типу, у підсумку розвитку, сягає своєрідного «розчинення» у шарах фактури, що набувають ефемерної звучності.

Уведення *Allegro* відіграє роль короткої ремінісценції спіралеподібної теми (упродовж 2х тактів), що відділяє один від одного епізоди репризи, базованої на домінуванні ліричної теми.

В останньому у Сонаті *Andante* лірична тема набуває гімнічно-урочистого характеру, затверджуючи героїзацію ліричної теми як головний підсумок симфонізованої концепції твору.

Фінальне *Allegro*, у котрому титанічного розмаху набуває викладена в октавному дублюванні спіралеподібна тема, доповнена ритмічною формулою *ostinato* і «стоп-акордом» *ff* завершує Сонату, котрій властива поліетапність становлення ключової ідеї – багатовимірності життя і постійного перетворення вічних ідей, константність змісту котрих підкорюється постійній відозмінюваності як принципу буття світобудови.

Сонату № 2 Чу Ванхуа вирізняє концепційність, оригінальність формотворення, функціональна неоднозначність виокремлених розділів і

всієї сонатної композиції, поємність драматургії, оркестральність, насиченість і різноманітність фортепіанної фактури, симфонізм мислення, що надає формі наскрізності, завдяки якісній трансформації постійно змінюваної інтонаційної системи образів. Сукупність означених властивостей зумовлює закономірність того визначення «велика», що було надане Другій Сонаті Чу Ванхуа китайськими піаністами.

3.4. Макроциклічна концепція фортепіанних сонат Ге Цина

Ге Цин увійшов до кола талановитих митців сучасної китайської музичної культури 1998 року, коли як піаніст і композитор завершив навчання в Консерваторії Фуцзянь (зараз – Консерваторія імені Цай Джикуна) по класу професора Го Цзу Жун. То ж не дивно, що в творчості молодого композитора найбільшого значення набули фортепіанні твори, серед котрих чільне місце належить сонаті.

Композитор віродив китайську фортепіанну сонату у другому десятилітті ХХІ століття, відтворивши різні типи прочитання європейського прообразу. Завдяки фортепіанно-сонатній творчості композитора відбувся вихід жанру за межі першого століття існування китайської фортепіанної музики (1913 – 2013) і намічені шляхи його розвитку у другому столітті його історії. Отже, з фортепіанно-сонатною творчістю Ге Цин пов'язаний перехід жанру, що вивчається, до нової епохи в історії фортепіанної музики Китаю.

Фортепіанно-сонатна творчість композитора-піаніста пов'язана з 2011 – 2016 роками. За ці роки Ге Цин написав 20 фортепіанних сонат, з котрих на сьогодні опубліковано 17, котрі і можуть поставати матеріалом дослідження у даній роботі. Стрімкість появи довершених композицій для фортепіано в жанрі сонати в творчості Ге Цин засвідчує, що представник молодшої композиторської генерації Китаю підійшов до створення сонатного макроциклу (циклу циклів) як досвідчений і зрілий майстер. Фортепіанна соната в спадку Ге Цин постає як жанр, у межах котрого відбулися творча

самореалізація композитора-піаніста, втілення його художніх ідеалів, уявлення про *звуковий образ китайського фортепіано*.

Слід визнати, що з кількісної, як і з якісної точки зору (концентрація жанрових енергій), шестирічний сонатний період у творчості Ге Цина набув унікальності в історії жанру на теренах Піднебесної.

Фортепіанним сонатам китайського композитора-піаніста властиві різні авторські тлумачення сонатного циклу. Серед 17 сонат Ге Цин – як одночастинні (6, 8, 10, 15), так і двочастинні (1, 12, 13, 18), тричастинні (2, 5, 7, 9, 16, 17), чотиричастинні (3, 4, 11) твори, до складу котрих входить також одна п'ятичастинна соната (14). Наведена класифікація фортепіанних сонат Го Цин за типом циклотворення дозволяє зробити висновок щодо того, що композитор-піаніст створив широку панораму сонат, базованих на різних циклотворчих процесах. Кожна з сонат Ге Цина, поруч із спільними ознаками, що засвідчує єдність творчого задуму композитора (багатовимірне осмислення європейської фортепіанної сонати на китайському ґрунті), володіє властивостями індивідуального композиторського тлумачення жанрового прообразу.

Відтворення сонатних циклів різного типу у фортепіанній творчості Ге Цина передбачає допущення певних мотиваційних припущень.

На початку формування класичної симфонії Йозеф Гайдн, перед тим, як з 31 Симфонії зосередити свою увагу на чотиричастинній структурі як ідеальній для створення даного жанрового архетипу, експериментував з дво-, три-, чотири- і п'яти-частинними сонатними циклами. Проведення аналогії із історією формування «ідеального» симфонічного циклу у творчості Й. Гайдна дозволяє зробити таке припущення щодо сонатної творчості китайського композитора XXI століття: Ге Цин не стільки шукав досконале втілення сонатної циклічності в структурній організації китайської версії європейського жанру, скільки доводив логічність існування сонатної циклічності в різних варіантах її оформлення у контексті східної фортепіанної культури.

Як демонструє історія західної сонати, різнобічність тлумачення сонатного циклу характеризує не тільки епоху формування, наслідком чого постає створення жанрового архетипу, але і добу досягнення вершини (кульмінації) в історії жанру. Такою різнобічністю характеризується, наприклад, фортепіанно-сонатна спадщина Бетховена – завершувача епохи віденського романтизму і пророка музичного романтизму. Фортепіанно-сонатні цикли віденського класициста німецького походження мають дво-, три- і чотиричастинну організацію, що відповідає перехідному етапу в історії жанру (від класицизму до романтизму), коли дотримання взірцевості перестає відігравати значну роль. У подальшому розвитку фортепіанної сонати кількісний показник перестає відігравати визначальну роль у циклічній організації жанру. Натомість значення жанрової ознаки набула сама ідея циклічності (стадіальності) у структурі сонати, незалежно від її кількісного виразу. Набувши втілення у фортепіанно-сонатному спадку Л. ван Бетховена, вільне розуміння принципу циклічності постало як характерна ознака романтичної версії жанру. Саме таким чином організовані романтичні фортепіанні одночастинні сонати поемного типу (наприклад, обидва лістівських взірця жанру), що характеризуються циклічністю в одночастинності.

Ге Цина зацікавила ідея створення китайської сонати на основі втілення циклічних засад різного роду задля вмотивованого уведення до китайської фортепіанної культури різних жанрових варіантів сонатного структуротворення.

Найпоширенішими у фортепіанно-сонатному спадку Ге Цин є тричастинні сонатні цикли. Перевага тричастинності засвідчує, що китайський композитор ХХІ століття найбільшу увагу приділяє все ж таки класичному (класицистичному) для європейської традиції сонатному циклотворенню.

Чотири двочастинні сонати вказують на взірцеве значення в фортепіанній творчості китайського композитора-піаніста, зокрема, пізніх фортепіанних сонат Л. ван Бетховена.

Наявність чотирьох одночастинних сонат свідчить про тяжіння композитора до європейської традиції романтичної доби, сутність котрої полягає у поемно-монологічному розумінні жанру.

Три фортепіанні сонати у чотирьох частинах відповідають пізній класико-романтичної структурної організації жанру на кшталт симфонічного циклу (подібно, наприклад, до початкових сонат Бетховена з ор. 2).

Єдина п'ятичастинна фортепіанна соната китайського композитора-піаніста відповідає тій свободі циклоутворення, що властива ХХ століттю.

Про багатовекторний підхід до жанру фортепіанної сонати засвідчує також наявність як програмних (1 – «Весняна», 3 – «Пори року», 4 – «Дитинство», 12 – «Юнг Чау», 15 – «Співочі рухи», 16 – «Пінцетська», 18 – «Поетика»), так і тлумачних в аспекті «чистої музики» (усі інші сонати) сонатних циклів в творчості сучасного китайського композитора-піаніста. Наявність фортепіанних сонат із програмними підзаголовками, що лаконічно конкретизують сутність авторського задуму, так і сонат, у котрих відобразилася концепція «абсолютної музики», свідчить про актуальність для творчості Ге Цин (а також і для китайської фортепіанно-сонатної традиції) обох естетичних принципів романтизму, згідно котрим встановлюється паритет програмної і не-програмної музики.

Історичний підхід до вивчення 17 фортепіанних сонат Ге Цина передбачає їх розподіл за хронологією створення упродовж шести років – з 2011 по 2016 роки. Окрім концентрованості написання, слід також звернути увагу на встановлення зв'язків між сонатами, виявлення внутрішніх циклічних утворень – макроциклів, завдяки послідовності котрих весь корпус сонат композитора-піаніста набуває значення метациклу. 17 фортепіанних сонат Ге Цин можна репрезентувати як ряд макроциклів, що у підсумку утворюють метацикл.

Написана в період з 9 березня по 3 травня 2011 р. двочастинна 1 («Весняна») Соната (єдина з сімнадцяти сонат композитора, створена упродовж цілого року) відіграє роль своєрідного Прологу до сонатного метациклу Ге Цин. Поруч із тим, слід відзначити, що, завдяки спільній тематиці, 1 і 2 фортепіанні сонати утворюють своєрідний сонатний диптих, оскільки постають як частини автобіографічної ділогії, сповнений спогадами дитинства. Незважаючи на те, що у цьому сонатному диптиху відсутні безпосередні автобіографічні програмні коментарі, тем не менш, музичний тематизм і властивості сонатної драматургії засвідчують наявність у ньому розвитку спільної теми спогадів про дитинство, що слугують об'єднуючою обидві сонати ідеєю.

Об'єднує дві перші сонати Ге Цина до диптиху і спільна зумовленість весняною тематикою. Про весняний задум 1 сонати свідчить її присвята («Весняна»), тоді як про весняну тематику 2 сонати – умови її створення. Адже 2 соната із розвиненим сонатним циклом була задумана напередодні Весняного фестивалю фортепіанної музики в Китаї, була швидко написана і вийшла друком у квітні того ж року. Тематика двох перших фортепіанних сонат Ге Цина зумовлена метафоричним тлумаченням весни як початку життя.

Про автобіографічний характер 1 фортепіанної сонати Ге Цина свідчить базування її інтонаційної драматургії на темі народної пісні-плачу про «сумний шлюб», що була поширена у східній провінції Фуцзянь. Ця китайська пісня для Ге Цина стала одним із символів дитинства і, одночасно, спогадів про матір, яка часто її співала. Інтонації народної пісні було перетворено композитором на основну тему сонати. Завдяки такій художній знахідці, 1 соната дістала не тільки автобіографічного характеру, але й виразного національного колориту.

Ремарка «Весняна» дозволяє віднести 1 Сонату до програмної музики. Лаконічна авторська програмна настанова сприяє визначенню змісту твору як заклику до весняної радості. Привітання весни – класична тема

китайського традиційного мистецтва, відбита у різних видах мистецтва. Але у 1 сонаті Ге Цина класична для китайського мистецтва тема розкривається не тільки у зв'язку із відтворенням образів дитячої радості, але й глибоким сумом: у часи всезагальної радості особисті страждання відчуються як більш глибинні.

Скорботна перша тема 1 сонати поступово світлішає у процесі інтонаційного розвитку. Як вияв інтонаційно-образного контрасту постає лаконічна скерцозна тема у синкопованому ритмі. Тут відтворений образ маленького сільського хлопчини – пастушка, який радіє весняній природі, не помічаючи туги матері. В образі малого хлопця, життя котрого тільки розпочинається, композитор відтворив самого себе на початку власного життя, що здавалося сповненням весняної радості. Повернення головної теми сонати пов'язано з її проведенням у різних тональностях для того, щоби відзначити багатовимірність жіночих переживань.

У 1 фортепіанній сонаті Ге Цин репрезентовано два образи весни – один з них сповнений материнської туги за втраченим шлюбним коханням і другий, що відтворює радісні дитячі почуття дитини.

Автобіографічний задум продовжений у Другій сонаті Ге Цина.

1 частина (*Allegretto*, сонатна форма) 2 сонати відтворює спогади про дитяче очікування свята, сповненого не тільки радістю, але й відтінком розчарування. І частина містить авторську ремарку 开心愉悦 – «щасливий настрій». Але щасливий настрій тут затьмарений меланхолією (розділ головної партії), відтворенням змішаних почуттів, котрі виникають, коли в день давно очікуваного свята йде сумний дощ. А мабуть у день радості ліричний герой задумався про скороминущість життя і втратив відчуття впевненості у майбутньому. Проте відчуття розчарування потроху затихає. Під впливом ніжної теми пісенного типу біль і сумніви ліричного героя твору вгамовуються. На завершення І частини почуття щастя, досягнутого у наслідок подолання незадоволення, домінує.

Особливо яскраво світ дитячих спогадів відчутно у II частині 2 сонати, побудованій на розвитку теми материнської турботи. Якщо 1 частину вирізняла легка меланхолія, то II частині властивий стан туги за минулою радістю, що характеризувала дитинство ліричного героя.

Ведуча тема II частини, котру доцільно визначити як тему материнської турботи, асоціюється із дитячими спогадами дорослої людини про блаженні дні дитинства. У середньому розділі частини тему материнської турботи проведено по різних регістрах фортепіанного діапазону, що сприяє розкриттю стану нескінченної туги автора твору за дитинством. У третьому розділі II частини тема материнської турботи втрачає реалістичність звучання, немов би розчиняючись в ефірі.

У фіналі 2 сонати осмислення теми дитинства також представлене неоднозначно. Тут відбувається контрастне співставлення музичних втілень образу ліричного героя. У темі рефрену відтворений образ дорослого героя (колишньої дитини), здібного до самоіронії і іронічного погляду на світ. Натомість у двох епізодах фіналу втілений образ того довірливого хлопчиська, котрий із таким захопленням милувався весною. Рондо-сонатна форма фіналу будується на контрастному співставленні дорослого і дитячого музичних «портретів» героя твору – іронічного (самоіронічного) і довірливо-радісного.

Автобіографічний задум сонатного диптиху розкривається не стільки завдяки словесним коментарям композитора, скільки у зв'язку із музичною семантикою творів. Зазначимо також, що у першій сонаті композитор використовує принцип цитування народної теми, тоді як у другій він відтворює контрастні емоційні картини, що впливають з його дитячих спогадів, і їх контрастного співставлення із раціонально-тверезим «дорослим» поглядом на самого себе і оточуючий світ. Отже, ностальгія за минулим дитинством із його радостями і печалями об'єднує дві перші сонати Ге Цина до автобіографічного сонатного диптиху.

Створені у продовж 2012 р. шість сонат (з 2 по 7) постають як сонатний макроцикл, що за функцією відповідає 2 частині метациклу. Спеціально відзначимо, що 2 соната у такому контексті має подвійне значення, постаючи і як завершальний розділ сонатного весняно-дитячого диптиху, і як початкова частина сонатного макроциклу в шести картинах. Уведенню 2 сонати до першого сонатного макроциклу сприяє її весняно-дитяча тематика.

Одночастинна 8 Соната, створена на межі 2012/2013 рр. (з 9 грудня по 16 січня) постає як своєрідне інтермецо, перехід від першого до другого сонатного макроциклу.

Три сонати 2013 року – з 9 по 11 – третій сонатний макроцикл – відповідають III частині сонатного метациклу Ги Цина.

Чотири сонати (з 12 по 15) 2014 року виконують функцію четвертого сонатного макроциклу, відповідаючи IV частині сонатного метациклу.

Сонати 2015 року – 16 і 17 – набувають значення п'ятого сонатного макроциклу як фіналу метациклу.

Про багатовекторний підхід до жанру фортепіанної сонати засвідчує також наявність як програмних (3 – «Пори року», 4 – «Дитинство», 12 – «Юнг Чау», 15 – «Співочі рухи», 16 – «Пінцетська», 18 – «Поетика»), так і тлумачних в аспекті «чистої музики» сонатних циклів. Наявність фортепіанних сонат із програмними підзаголовками, що лаконічно конкретизують сутність авторського задуму, так і сонат, у котрих відобразилася концепція «абсолютної музики», свідчать про актуальність для творчості Ге Цин естетичних принципів романтизму, згідно котрим встановлюється паритет програмної і позапрограмної музики.

Розглянемо особливості сонатної драматургії у весняно-дитячому сонатному диптиху Ге Цина.

Написана у період з 9 березня по 3 травня 2011 р. двочастинна Перша («Весняна») Соната, Fis-dur (єдина зі спадку сучасного китайського композитора, що була створена протягом року) відкриває автобіографічний

весняно-дитячий диптих. Відіграючи, поряд із цим, роль Прологу до сонатного метациклу.

Темпова логіка 1 Сонати Ге Цин, де I частина – *Andante*, II – *Allegretto*, сприяє розкриттю іпостасей *Homo lyrical* і *Homo ludens*. Композитор зіставляє два контрастних образи людини, що у чотиричастинному циклі, як правило, містяться у серединних частинах, а у тричастинному – у другій і третій. Темпова логіка 1 частини Сонати (*Andante* – *Allegro* – *Andante*) неоднозначна: композитор виокремлює у її структурі умовний тричастинний цикл. Це означає, що Ге Цин уподібнив 1 частину Сонати всьому тричастинному сонатному циклу, змінивши при цьому властиву йому темпову логіку. Замість традиційної темпової послідовності Швидко – Повільно – Швидко композитор пропонує іншу темпову тріаду – Повільно – Швидко – Повільно. Якщо в I частині відбито властивості перших трьох частин сонатного циклу, то II частина відіграє функцію фіналу циклу.

Allegro – середній розділ 1 частини – додає необхідну для класичного сонатного циклу темпову характеристику. Двочастинний сонатний цикл немовби перетворюється на тричастинний за умов тлумачення першого *Andante* як Вступу до сонатного циклу, *Allegro* – як його I частини, другого *Andante* – як II частини, а II частини – як фіналу тричастинного циклу. У I Сонаті Ге Цина можливо виокремити умовні тричастинні цикли, один з котрих розміщується у межах 1 частини, тоді як інший охоплює всю сонатну цілісність. Композитор вільно тлумачить європейську традицію сонатного циклоутворення, перетворюючи його на «поле» інтелектуальної гри.

У I частині (сонатна форма з епізодом замість розробки – *Allegro*) з метою розкриття образів весняної мінливості композитор звертається до однойменних мажоро-мінорних коливань. Тема головної партії викладена в *E-e*, тема першої побічної партії – у *C-c*; розвиток теми другої побічної партії оснований на модуляції від *D-dur* до *Es-dur*. Мажоро-мінорні коливання в експозиції 1 частини сприяють розкриттю теми приходу весни, що супроводжується мінливістю у природі та духовному стані ліричного герою

твору. Загальний перехід від дієзних до бемольних тональностей також сприяє втіленню стану загальної мінливості, властиву короткочасній весні.

Інтонаційним символом пробудження природи постають інтонеми, що пронизують I частину. Це коливання між I і IV ступенями ладу, котре слід тлумачити як весняний клич, і хід на терцію, що додає темі ліричного характеру. Оскільки обидві інтонеми покладено в основу всіх тематичних утворень I частини, зазначимо, що в основі сонатної форми закладений принцип монотематизму, що, разом із програмністю і циклічністю в одночастинності, надає Сонаті ознак поємності.

Пов'язане з акордами *arpedgiato* викладання теми головної партії додає їй меланхолічного стану, що, як правило, супроводжує переживання весни ліричним героєм китайської культури. Виклад головної партії завершується лаконічним *crecendo* (від *mp* до *f*), з яким пов'язується перша кульмінація сонатної форми I частини. Завдяки кресцендо (від *mf* до *f*) композитор відтворює перехід й від побічної до заключної партії. Завершення експозиційного викладу головної і побічної партій кульмінацією провіщує фінальну кульмінацію (*fff*) всієї частини, в наслідок чого вибудовується форма, що кресцендує, символізуючи торжество весни. Наслідком сплетіння горизонтальних лінії у сполучній партії постає утворення збільшеного тризвуку та обернень великого септакорду з мінорним тризвуком. Це надає звучанню теми особливої проникливості.

Тематичний матеріал у першій побічній партії набуває розвитку, перетлумачення, охоплюючи різні звуковисотні втілення. Якщо звернутися до програмного задуму твору, то слід зауважити, що побічна партія пов'язана з поширенням весняного зову. Тема другої побічної партії вирізняється широкою мелодією великого діапазону (у межах чистої дуодецими). Лаконічні інтонаційні звороти, властиві темам головної і першої побічної партій, перетворилися на розлогу тему-мелодію. Якщо раніше інтонаційні звороти, що утворювали теми головної і першої побічної, здебільшого

розташовувалися в або високому, або середньому регістрах, то для другої побічної властивий глибокий басово-баритональний тембр.

З точки зору програмного змісту Сонати, тут втілено ідею поширення Весни, що поступово охоплює світобудову і людську душу, інь і янь. Соната набуває філософського тлумачення Весни як оновлення та пробудження вселенського буття.

Заключна партія також має ознаки теми-мелодії. П'ятиразово проведено тему заключної партії на завершення експозиції. Кожне її нове проведення вирізняється варіантними змінами. Загальна динаміка заключної партії ґрунтована на зменшенні звучності від *f* до *p*. Отже, загальна логіка розвитку експозиції сонатної форми ґрунтована на хвилеподібній динаміці.

Епізод *Allegro*, що заміщує сонатну розробку, також базується на розвитку матеріалу основних інтонацій. Це означає, що монотематичний розвиток, властивий експозиції I частини, поширюється і на епізод замість розробки. В основі кожного з трьох розділів епізоду – тема, утворена на перетлумаченні ведучих інтонацій I частини. На завершення епізоду композитор вводить ремінісценцію теми головної партії Сонати, проводячи її в основній тональності. Така ремінісценція має подвійну функцію. З одного боку, «згадка» про головну партію наприкінці Епізоду (на *p* і *pp*) надає сонатній формі арочної драматургії; з іншого, постає як пророцтво майбутньої репризи.

Скорочена реприза I частини Сонати постає символом тріумфу весни, що власно підкорила землю; тут міститься заключна кульмінація I частини I Сонати, в якій міцне звучання фортепіано набуває ознак оркестрового *tutti*.

Фінал I Сонати Ге Цина вирішено у формі семічастинного рондо із чотирма рефренами і трьома епізодами. Тональний план II частини оснований на мажоро-мінорних змінах (у межах *F* - *f*). Якщо проведення рефрену відбуваються у *F-dur*, то епізоди об'єднує тональність *f-moll*. Наскрізна тема фіналу постає як затвердження загального висновку твору.

Характерною особливістю формоутворення Фіналу є вміщення між другим епізодом і третім проведенням рефрену 13-тактової побудови, супроводженою ремаркою «*ad libitum*». Означена побудова набуває ознак *Cadenza* – своєрідного вододілу, що розподіляє Фінал на дві частини. Отже, до структури II частини Сонати частково входить властивий європейській музичній драматургії розподіл твору за принципом «золотої середини» (або «золотої пропорції»). Оскільки каденційний фрагмент фіналу має ознаки імпровізаційності і віртуозності, слід відзначити, що до Сонати введені жанрові риси концерту. Китайський композитор наслідує традицію європейської сонати, до структури котрої нерідко вводились каденційно-концертні ознаки.

Якщо I частині Сонати характерні жанрові ознаки поеми (монологізм, монотематизм), то її 2 частині властивими є прикмети жанру концерту.

У *Другій сонаті* композитор тяжіє до осмислення класичного жанрового архетипу: темповий розподіл частин відповідає логіці сонатного циклу Швидко – Повільно – Швидко. Поруч з тим, очевидні відмінності від класичного європейського темпового архетипу сонати.

I частина 2 Сонати (*Allegretto*) відображує іпостась *Homo Ludens*. Під знаком викладу ігрової концепції розгорнена сонатна концепція. Оскільки саме I частина постає як концентрація ідейного задуму сонатного циклу, ігрове тлумачення Людини і світу, що її оточує, має у формуванні художньої цілісності визначну функцію. Задля втілення іпостасі *Homo Ludens* Ге Цин звертається до скерцо (*Allegretto* – темпова ознака жанру).

Своєрідність експозиції сонатної форми I частині 2 Сонати виявляється в її побудові. Сполучна партія побудована на оригінальному тематичному матеріалі, контрастному відносно головної (тут експоновані два інтонаційних образи гри) і побічної партій. Замість наскрізного переходу між сполучною і побічною партіями, китайський композитор розподіляє їх ферматою. Паузою між головною і побічною партіями сонатної експозиції підкреслено і точною репризою побічної партії, тоді як у класичній європейській сонаті знак

репризи відзначав закінчення всієї експозиції. Поруч із узагальненням попередніх тематичних утворень експозиції, композитор надає заключній партії функції викладення нового матеріалу. Розподіл на фази відповідно до побудови партій надає експозиції ознак стадіальності.

Своєрідність драматургічного плану сонатної форми I частини 2 Сонати примножує введення до розробки і репризи нових тем, в наслідок чого виникають «епізоди», що виконують функцію ліричних кульмінацій. Уведення нових тем до розробки і репризи I частини зумовило відмову композитора від розробкового розвитку і репризного повернення до побічної та заключної тем. Наявність у I частині 2 Сонати нових тематичних розділів дозволяє углядіти в її структурі ознаки прихованої рефренності, рондальності, за умов надання проведенням головної партії функції рефрену, а нововведеним тематичним утворенням – епізодів. Отже, I частина Сонати має риси рондо-сонати; поруч із експозиційністю і розвитком, I частині властиві і функції фінальної результативності.

2 ч. – *Adagio espressivo* – повільний центр сонатного циклу – репрезентує іпостась *Homo lirical*, репрезентовану крізь призму спогадів. Складна тричастинна форма із кодою-прощанням насичена контрастними темоутвореннями, що відтворюють різнопланові враження ліричного героя. Схема формоутворення 2 частини демонструє тяжіння композитора до політематизму, який постає головною ознакою його музичного мислення:

A B A₁

a a₁ в в₁ с в₂ d d₁+допов. aa₁в в₁ + coda

Формоутворення 2 частини 2 Сонати характеризує розвиток теми материнської турботи, а також введення контрастних тем-образів. Завдяки введенню фрагменту скерцозного характеру (спогади про дитячі безтурботні ігри) у рамках загальної іпостасі *Homo lirical* виникає повернення до образу *Homo ludens*. Контрастність музичних образів II частини 2 Сонати зумовлено втіленням творчого завдання відображення різних емоційних станів ліричного героя: зміна вражень взаємодіє із єдністю сприйняття світобудови.

У III частині (*Vivo con brio – Moderato – a tempo*) 2 Сонати – рондосонаті з чотирма епізодами та п'ятиразовим проведеннями рефрену – відбувається повернення до образу *Homo Ludens*. У даному художньому контексті ця іпостась пов'язана із творчим завданням розкриття тему пошуку самого себе. Скерцозну тему рефрену (у простій двочастинній формі) вирізняє ігровий характер; тут відтворюється образ гравця, який не знає сентиментальних почуттів. Функцію тематичного зв'язку рефрену, побічною і заключною партіями виконує висхідний хід 32-ми тривалостями, що передуює появу кожної з цих тем. Обидві епізоди, схожі на інтермедії, – ліричні і безтурботні – немов би відтворюють той образ героя твору, що був властивий йому у дитинстві, коли він був довірливою і щасливою дитиною. Особливість розробкової частини полягає у тому, що вона має вигляд варіаційного циклу, створеного навколо виразної теми, емоційний стан котрої змінюється у варіаціях. За формотворенням реприза відповідає структурі експозиції, у формі котрої відбулися певні зміни: перший і другий епізоди помінялися місцями. Зміна фактурного викладу додає обом епізодам різноманітності і оновлення. Розкриття теми пошуку самого себе пов'язано з усвідомленням необхідності збереження у душі героя як ніжно-дитячого, так і іронічного начал.

У творчості Ге Цина відтворено різновиди фортепіанної сонати, подані крізь призму китайського музичного стилю. Фортепіанні сонати постають як енциклопедія композиторського тлумачення жанру європейського походження у китайському музичному мистецтві початку XXI століття. Макроциклічна організація фортепіанних сонат дозволяє розглянути їх сукупність як своєрідний сонатний мікрокосм, що відображує новітні досягнення в тлумаченні жанру як відображення національної самосвідомості. Сонати Ге Цина постають як своєрідне «дзеркало», у котрому відображуються типові і, разом з тим, унікальні властивості композиторської інтерпретації жанру третього періоду його розвитку у китайській музичній культурі.

Фортепіанно-сонатна творчість Ге Цина – своєрідне «дзеркало», у котрому відображені характерні ознаки композиторського тлумачення європейського жанру в контексті східної культури.

Висновки до розділу

У Розділі 3 поданий історичний і теоретичний аналіз таких внутрішньо-жанрових різновидів китайської фортепіанної сонати як маленька і велика, а також розглянуто процес утворення макроциклічних сонатних організацій.

У Розділі 3 «Жанрові різновиди китайської фортепіанної сонати та їх властивості» встановлено специфіку розвитку маленької сонати, розглянуто феномен «великої» сонати як виконавського жанрового імені, представлено 17 сонат Ге Цина як макроциклічне утворення.

Зазначено, що маленька соната сприяла формуванню жанрових особливостей китайської сонати як такої, містила прообрази повномасштабного жанрового взірця, поставала як взірець розвитку національного дитячого репертуару. Маленька китайська фортепіанна соната мала художню і експериментальну функцію щодо кристалізації жанрових ознак національної сонати як її лаконічний аналог, модель розгорнутої сонатно-циклічної форми. Ознакою жанру маленької сонати є не мінімізація художньої теми, а концентрація її розкриття. Особливістю китайської фортепіанної культури постає синонімічне використання таких жанрових визначень як «маленька китайська фортепіанна соната» і сонатина. Дотримання понятійної подвійності щодо жанрового визначення сонатини/маленької сонати постає як данина науковій традиції країни, у котрій такі твори виникли.

У розвитку китайської маленької фортепіанної сонати виокремлено такі періоди: 7 передостанніх років (1940 – 1947) в історії Старого Китаю; перше 16-річчя в історії Нового Китаю; ренесанс 1980 – 2010-х рр. Китайська маленька фортепіанна соната має *перерваний цикл історичного розвитку*. У 1990 рр. відбувається її деактуалізація і щезнення з жанрового «небосхилу» музичної культури Піднебесної.

Проаналізовані збережені часом китайські маленькі фортепіанні сонати Цзян Веня (1940), Дін Шан Де (1946), Ло Чжуньчжунь (1947); Лю Шу Ан (1950), Цзян Веня (1952), Дін Шанде (1953), Ло Чжуньчжунь (1954), Лу Цзуронг (1954), Ван Лізан (1957).

«Велика» китайська фортепіанна соната – виконавське жанрове ім'я. Поява різновиду сонати, визначеного як «велика» – показник зрілості жанру, наслідок концепційної величі, що позначається на фактурі, структурі, хронотопі, наближенні сонатного циклу до симфонічного аналогу. Ознакою великої сонати постає, зазвичай, її авторське ім'я, що включає до свого обсягу понятійне визначення «*grand*». Кінець XVIII – XIX століття в історії європейської фортепіанної сонати пов'язані із затвердженням її великого різновиду, відображеного у структурі авторського жанрового імені (сонати Бетховена, Шумана, Чайковського) і виконавського сприйняття (Гайдн).

Жанровий різновид китайської великої сонати зумовлений виконавським походженням цього жанрового імені. Визначення «велика» міцно пов'язане із сонатами Цзоу Лу («*Oda to Jouth*», 1958) і Чу Ванхуа (2005), котрим властиві «антилірична епіко-драматична природа, образно-тематична єдність циклу, структурна масштабність», а також «суто раціональні засади – безконфліктність, контрастна драматургія, архітектонічна чіткість, конструктивна природа тематизму» (за Д. Харитоновою [112]). Великі китайські сонати мають важливе історичне значення: соната Цзоу Лу виконала функцію підведення підсумків розвитку жанру до 1958 р., соната Чу Ванхуа – перша у XXI ст. Подано детальний аналіз «великих» китайських фортепіанних сонат. Історико-художня місія Цзоу Лу полягає у створенні першого взірця китайської фортепіанної сонати, тлумачної виконавцями як велика. Надавши твору монументальності, концертності, наскрізності розвитку, Цзоу Лу відтворив концепцію «великої» сонати на основі китайського за походженням тематизму. Сонату Чу Ванхуа вирізняє концепційність, оригінальність формотворення, функціональна неоднозначність, поємність, оркестральність, насиченість фактури,

симфонізм мислення. Сукупність таких властивостей зумовлює визначення «велика» у виконавському жанровому імені сонат Цзоу Лу і Чу Ванхуа.

Ге Цин продовжив історію китайської фортепіанної сонати, завдяки чому відбувся вихід жанру за межі першого століття існування китайської фортепіанної музики (1913–2013). Фортепіанно-сонатна творчість композитора-піаніста пов'язана з 2011–2016 рр., упродовж котрих було написано 17 сонат. *Ге Цин* довів логічність існування сонатної циклічності в контексті східної фортепіанної культури. 17 сонат об'єднуються у макроцикли, тоді як весь корпус творів постає як метацикл.

Автобіографічний задум першого сонатного диптиху (1, 2 сонати) розкривається у зв'язку із музичною семантикою, цитуванням народної теми, відтворенням дитячих спогадів автора. Сонати 2012 р. (2–7) – макроцикл, що відповідає 2 частині метациклу. 8 Соната (2012/2013 рр.) – інтермецо, перехід від другого до третього сонатного макроциклу. Сонати 2013 року (9–11) – третій макроцикл, III частина сонатного метациклу. Сонати 2014 р. (12–15) виконують функцію четвертого сонатного макроциклу і IV частини метациклу. Сонати 2015 року (16, 17) набувають значення п'ятого сонатного макроциклу і фіналу метациклу.

Фортепіанні сонати *Ге Цен* – енциклопедія композиторського тлумачення жанру європейського походження у китайському музичному мистецтві початку XXI століття. Макроциклічна організація фортепіанних сонат дозволяє розглянути їх сукупність як своєрідний мікрокосм, що відображує новітні досягнення в тлумаченні жанру. Фортепіанно-сонатна творчість *Ге Цина* – своєрідне «дзеркало», у котрому відображені характерні ознаки композиторського тлумачення європейського жанру в контексті східної культури.

ВИСНОВКИ

У дисертації надано основи історії і теорії китайської фортепіанної сонати.

1. Встановлено специфіку історичного розвитку і композиторської інтерпретації жанру фортепіанної сонати в музичному мистецтві Китаю другої третини XX – початку XXI століть. Специфіка розвитку китайської фортепіанної сонати, як і її композиторської інтерпретації, полягає в залежності від змісту історико-політичних настанов періодів і етапів розвитку східної держави, вимогам щодо відповідності музичного твору, що має західне походження, національним мистецьким ідеалам. Така залежність зумовила такі властивості історичного розвитку китайської фортепіанної сонати як пунктирність (відсутність послідовності, поступовості, наскрізності), перерваний цикл (у 10-річчя «культурної революції»), перетворення жанру зовнішнього походження на властивий китайській культурі зсередини. Що стосується композиторської інтерпретації жанру китайської фортепіанної сонати, то тут слід відзначити таке: композиторська інтерпретація пройшла шлях від точного наслідування формальних властивостей жанрового інваріанту європейського походження до його вільного перетлумачення у світлі національних мистецьких ідеалів (варіативність втілення сонатної циклічності); розробки жанрових різновидів фортепіанної сонати – маленької, із повною циклічністю, «великої» (відображено у виконавському тлумаченні жанрового імені), а також метациклічного утворення (17 сонат Ге Цина); як ведучі смислообрази китайської фортепіанної сонати постають святкові, ігрові, ліричні відтворення в системі іпостасей Людини, котрі є найтиповішими у структурі китайської художньої картини світу.

2. Відзначено своєрідність взаємодії між розвитком китайської фортепіанної культури в її найхарактерніших тенденціях і періодизацією

становлення і розвитку жанру китайської фортепіанної сонати. Серед ознак взаємодії відзначимо такі:

- накопичення результативних змін у сфері фортепіанної культури (відкриття першої в Піднебесній Шанхайської консерваторії в 1927 році; поява, починаючи з 1913 р., фортепіанних творів китайських композиторів) привело до появи перших китайських фортепіанних сонат, що виникли в останнє десятиліття в історії Старого Китаю;

- розвиток національної культури упродовж початкового періоду Нового Китаю зумовив перший розквіт в історії китайської фортепіанної сонати (1950 – 1966);

- відповідно до подій «культурної революції» (1966 – 1976), коли владу у Китаї було захоплено «бандою чотирьох», «період стагнації» охопив і китайську фортепіанну сонату як один із тих музичних жанрів, прообраз котрого був сформований у європейському мистецтві;

- відродження китайської фортепіанної сонати розпочалося у добу загального ренесансу Піднебесної, починаючи з 1981 року, і по сьогодні.

Зафіксовано також деякі невідповідності між періодами розвитку фортепіанної культури Китаю XX століття і китайською фортепіанною сонатою.

Якщо перший період розвитку фортепіанної культури XX століття розпочинається з 1910-х років, то початковий період формування китайської фортепіанної сонати пов'язаний лише з 1939 р. Поруч з тим, потрібно підкреслити, що обидва процеси зумовлені історико-художніми подіями, властивими Старому Китаю.

З «культурною революцією» пов'язаний третій період розвитку фортепіанної культури Китаю, тоді як із добою національного відродження – четвертий. Натомість, зникнення забороненого жанру європейського походження (фортепіанної сонати) з системи композиторських жанрів під час «культурної революції», зумовивши появу «перерваного циклу», призвело до того, що третій період у розвитку китайської фортепіанної сонати

розпочинається лише з 1980-х років. Таким чином, чотирьом періодам розвитку китайської фортепіанної культури відповідають лише три періоди розвитку китайської фортепіанної сонати.

Крім того, якщо розвиток китайської фортепіанної культури у XX – початку XXI століть має процесуальний (безперервний) характер, то китайська фортепіанна соната розвивається «пунктирно», коли між взірцями китайської версії жанру, що вивчається, утворюються більш або менш значні «паузи» (як правило, це роки, що іноді складаються у десятиліття). Наведені приклади неспівпадінь зумовлені прийнятим у Китаї ставленням до музичного мистецтва як до проявів ідеологічного і, навіть, політичного впливу.

Криза європейської сонатності співпала з періодом засвоєння жанрового архетипу сонати у Піднебесній: інваріантні ознаки жанру західного походження набули важливе значення для китайської сонати. Збереження стійких ознак жанру визначає історію китайської фортепіанної сонати. Китайська фортепіанна соната розвивається за законами, певною мірою відмінними від європейської сонати.

3. Осмислення китайської фортепіанної сонати потребує задіяння понятійно-категоріального апарату і методологічних настанов, що склалися в європейській і, зокрема, в українській музичній науці заради подолання невідповідності термінології жанровим властивостям фортепіанної сонати. Жанр європейського походження в його «китайських перетвореннях» має бути аналізованим, виходячи з тезаурусу європейського музикознавства, з метою встановлення ступеню відповідності китайської фортепіанної сонати її прообразу. При вивченні китайської сонати доцільно виходити з положень про систему світоглядних поглядів, особистість композитора, духовні пріоритети епохи, вчення про музичну логіку і синтаксис, закони сонатної логіки, драматургію сонатної форми, типи сонатно-циклічної форми. Виходячи з цього положення систематизовано понятійно-категоріальний апарат і методологічні підходи, прийняті в європейській і, конкретніше, в

українській музикології для дослідження західної сонати, з метою розкриття можливостей їх використання в процесі аналізу китайської фортепіанної сонати. Зокрема, обгрунтовано доцільність введення до аналізу китайської фортепіанної сонати тих понять, що прийняті в українській музикознавчій науці, а саме сонатність, концепційність, сонатна драматургія, експозиція і експозиційність, розробка і розробковість, реприза і репризність; встановлювати дію таких принципів як жанровість, циклічність, програмність, поємність, індивідуалізація сонатної форми, діалектична єдність стійкості і нестійкості, сонатне становлення, сонатна двотемність, динамічне сполучення. До складу «розгорненого» жанрового імені сонати слід уводити тембральну, географічно-національну (американська), часову і стильову (барокова) ознаки, уточнюючи і конкретизуючи хронотоп жанру. У дисертації застосовано такі методи дослідження: дедуктивний і індуктивний, що сприяють повноті розкриття обраної теми; історичний метод, представлений в таких своїх різновидах як історико-генетичний (сприяє встановленню специфіки жанрового генезису китайської фортепіанної сонати); історико-контекстуальний і історико-хронологічний (необхідний для формування періодизації історії та передісторії розвитку жанру китайської фортепіанної сонати за періодами та етапами); історико-типологічний (застосований з метою визначення історико-типологічних паралелей між жанровими різновидами китайської і європейської фортепіанної сонати); аналіз композиторської інтерпретації європейського жанрового прообразу; жанрово-стильовий та жанрово-типологічний, застосування котрих слугує визначенню розмаїття авторських тлумачень європейського жанрового прообразу у контексті східної музичної культури; метод аналізу інтонаційної драматургії, призначений для визначення логіки композиторського тлумачення сонатного циклу і ознак сонатності в китайських взірцях досліджуваного жанру. Системна сукупність задіяних методів дослідження посприяла об'єктивності результатів отриманих у підсумку результатів аналізу обраної для вивчення теми дослідження.

4. Надано аналіз вцілених вірців китайської фортепіанної сонати (маленьких сонат Цзян Веня (1940), Дін Шанде (1946), Ло Чжуньчжунь (1947), Лю Шу Ан (1952), «Дитяча» соната Дін Шанде (1953), 2 соната Ло Чжуньчжунь (1954), Го Цзуронг (1954), Ван Лізан (1957), Ян Ючжен (1959), Го Цзуронг (1960); «великі» сонати Цзоу Лу (1958) і Чу Ванхуа (2005); сонати поемного типу Рао Юйян «*Shaanxi Opera Theme Sonata*», «*After reading the Most Touching Greived Dou-E*» (1959); 17 сонат Ге Цина (створені з 2011 по 2017 рр.), з котрих особливу увагу приділено аналізу 1 і 2 сонат, що утворюють весняно-автобіографічний диптих. Аналіз наведених китайських фортепіанних сонат дозволив встановити загальні закономірності формування і розвитку жанру, що постає як предмет наукового вивчення у даній роботі.

5. На підставі аналізу, здійсненого з точки зору віднайдення характерних властивостей композиторської інтерпретації європейського жанрового прообразу, розроблено жанрову типологію китайської фортепіанної сонати. Проведений аналіз дозволив дійти такого висновку: китайську фортепіанну сонату репрезентують такі її жанрові підвиди як маленька, соната із розгорнутою циклічністю, «велика» соната, а також соната поемного типу. Як загальну тенденцію розглянуто процес еволюції інтерпретації жанру сонати китайськими композиторами від відображення ведучих властивостей європейського прообразу до все більш повного відходження від нього, затвердження поліваріантного тлумачення жанру, а також різних типів циклічності. При цьому в фортепіанних сонатах китайських композиторів, як правило, зберігаються ознаки сонатної форми, головним чином, в експозиції (сонатна двотемність), тоді як в інших розділах композиції примножуються варіативність їх інтерпретації. Привабливою для китайських композиторів постає романтично-поемне тлумачення жанру, сформоване в європейській сонаті XIX століття, коли принципи циклічності в одночастинності і монотематизму визначають сутність тлумачення жанру.

Причому програмність може відігравати мінімальну роль або бути взагалі невогостребованою.

Якщо на початку історії китайської фортепіанної сонати існували певні сумніви щодо можливості її подальшого існування, то початок ХХІ століття переконує: даний жанр має всі підстави для подальшого розвитку.

Список використаних джерел

1. Антошко М. О. Розвиток фортепіанного мистецтва у Китаї // Вісник НАКККІМ. 2020. Вип. 1. Мистецтвознавство. С. 56 – 60.
2. Андріянова О. Соната для флейти і фортепіано у творчості Ф. Гобера: до визначення індивідуально-композиторського стилю // Музикознавча думка Дніпропетровщини. 2022.
3. Андросова Д. В. Символізм і поліклавірність у фортепіанному виконавстві ХХ століття. Одеса: Астропринт, 2014. 400 с.
4. Арсенічева Т. До питання інтерпретації сонати для віолончелі та фортепіано В. С. Косенка // Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років. До 100-річного ювілею. Київ, 1997. Сю 57 – 100.
5. Афоніна О. С. Цитування як художній прийом «подвійного цитування» у музичному мистецтві постмодернізму // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2016. Вип. 36. С. 161 – 172.
6. Базіна Н. Українська скрипкова соната у ХХ столітті (до проблеми оновлення музичної мови) // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2010. Вип. 87. С. 41 – 52.
7. Бай Є. Китайська фортепіанна музика в контексті інтегративних процесів світового музичного мистецтва : автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського. 19 с.
8. Богатирьова А. М. Американська фортепіанна соната кінця ХІХ – першої половини ХХ століть: закономірності історичного розвитку: автореф. дис. ...канд. мист. 17.00.03. ХНУМ імені І. П. Котляревського, Харків, 2012. 16 с.
9. Бучковська О.Ю. Діалог як детермінанта міжкультурної взаємодії 2015 : автореф. ... канд. культурології: 26.00.01. Київ: НАКККІМ, 2015. 20 с.
10. Бучковська О. Ю. Міжкультурний діалог у контексті міжкультурної комунікації // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 36.

наук. праць Рівнен. Держ. гуманіт. ун-ту. Рівне, 2013. Вип. 19. Т.2. С. 233 – 236.

11. Вар'янюк О. І. Європейська соната для труби: історія, теорія, виконавство: дис. ... канд. мист. : 17.00.03. ЛНМА імені М. Лисенка. Львів, 2009.

12. Вар'янюк О.І. Українська соната для труби і фортепіано: тенденції розвитку жанру // Мистецтвознавчі записки. 2014. Вип.25. С. 90 – 98.

13. Величко О., Маковецька І. Виконавські засади віденської фортепіанної школи у діяльності Йоганна Непомука Гуммеля та Карла Черні // Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 34. Т. 1. 2020. С. 44 – 49.

14. Вокалюк П. Сонати для труби Маруціо Каццаті: традиційність і новаторство барокової сонати XVII століття // Актуальні питання гуманітарних наук. Вип.43. Т.1. 2021. С. 55 – 64.

15. Гао Цінвень. Сонати для фортепіано Карла Вебера: специфіка циклу // Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 57, том 1. 2023. С. 81 – 86.

16. Гатальська С. М. Філософія культури. К.: Либідь, 2005. 328 с.

17. Гретчин О. Барокові проєкції жанру сонати для скрипки соло в творчості Йоганна Себастьяна Баха і Георга Філіпа Телемана. *Wartosci muzycze* 4, 2012. Р.153 – 162.

18. Гретчин О. Формування жанру скрипкової сонати у творчості Аранджелло Кореллі // Наукові записки. Вип. 1. Тернопіль, 2010. С. 3 – 7.

19. Демешко Г. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції. Автореф. дис. ... канд. мист. Спец. 17.00.03.

20. Дубка О. С. Соната для тромбона у творчості зарубіжних та українських композиторів XX – початку XXI століття. Автореф. ... канд. дис. Спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2020. 19 с.

21. Зав'ялова О. Деякі аспекти розвитку віолончельної сонати в Україні // Теоретичні питання культури, освіти та виховання: зб. наук. праць. Київ,

2003. Вип.25. С.58 – 61.

22. Зандрюк С. Фортепіанні сонати Косенка і Лятошинського // Українське музикознавство (Науково-методичний міжвідомчий щорічник). Київ: Україна, 1968. Вип. 3. С. 199 – 210.

23. Золоторьова Н.С. Reminiscences Ф. Ліста: історія і теорія жанру. Автореф. ... канд. дис. Спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського. 19 с.

24. Зимогляд Н.Ю. Піаністична культура України 30-х – 50-х років ХХ століття. Дис. канд. мист. Спец. 17.00.01. Харків: ХДІК, 1996.

25. Зимогляд Н.Ю. Тенденції модифікації жанру в сучасній українській фортепіанній музиці: від мета – до антижанру // Вісник КНУКІМ. Серія «Мистецтвознавство».

26. Калашник М.П., Лошков Ю.І. Мистецько-інформаційні виміри музичного тезаурусу *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук журнал. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. № 4. С. 64-70. DOI:<https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191334>

27. Калашник М., Лошков Ю. Музичний тезаурус як сховище музичних знань. Riga, Latvia : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2020. 119 с.

28. Кашкадамова Н.Б. Історія фортепіанного мистецтва ХІХ століття. Тернопіль, 2006. 606 с.

29. Кіреєва Т.І., Кіреєва О.Г. Символи мистецтва у часі. Інститут проблем штучного інтелекту МОН України та НАН України. Науковий журнал «Наука. Релігія. Суспільство», 2011. № 2. С. 214 – 221.

30. Клендій О. М. Фортепіанний стиль К. Сен-Санса як втілення виконавського ідеалу європейської культури ХІХ століття. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії. Спец. 025 – Музичне мистецтво. Харків: ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2021.

31. Козлов В. Соната для фортепіано В. Барвінського як відображення провідних ідей романтичної епохи // Питання стилю і форми в музиці. Наук. збірки ЛДМА імені М. Лисенка. Львів, 2001. Вип. 4. С. 189 – 199.

32. Коляда Н. Соната для скрипки соло в творчості українських композиторів ХХІ століття: сучасні тенденції осмислення жанру // *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 52. Т. 2. Мистецтвознавство. 2022. С. 57 – 66.

33. Коновалова І. Ю. Форми репрезентації мелодико-гармонічних взаємозв'язків на рівнях ладу і фактури в музичному мистецтві Нового часу. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. педагогічного ун-ту імені Івана Франка*. Випуск № 58, том 1, 2022. С. 87 –93. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/58-1-13>

34. Коновалова І., А Гудаму. Національно-ментальні детермінанти вокального мистецтва Внутрішньої Монголії. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. педагогічного ун-ту імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 55, том 2. С. 46–53. <http://www.aphn-journal.in.ua/55-2-2022> DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-2-7>

35. Коновалова І.Ю. Рецепції поняття «музичний твір» у сучасному науковому дискурсі. *Культура України : зб наук. пр.* Вип 80. Харків, ХДАК, 2023. С. 82–88. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.080.10>

36. Коновалова І. Ю. Теоретичні аспекти кореляції мелодичного та гармонічного чинників в системі гомофонного мислення. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Вип. 40, 2021. С. 23–29. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/40-2-4>

37. Копелюк О. Перший концерт для фортепіано з оркестром Івана Карабиця в умовах оновлення концертного жанру в Україні. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Вип. 56. Х.: ХНУМ, 2020. С. 8-29. DOI 10.34064/khnum1-5601 <https://intermusic.kh.ua/vypusk56.pdf>
https://intermusic.kh.ua/vypusk56/56_prob1_1_kopeluyk.pdf

37. Копелюк О. Феноменологія стилю як музикознавчий дискурс. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Вип.55. Х. : ХНУМ, 2019. С. 7-21. DOI 10.34064 / khnum 1-5501
https://intermusic.kh.ua/vypusk55/55_vyp_1_kopeluyk.pdf
38. Котляревський І. А. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. Київ: Музична Україна, 1971.
39. Котляревський І. А. Константи теоретичного музикознавства: історія і еволюція // Українське музикознавство. Вип. 33. 2004.
40. Крижанівський О. П. Історія стародавнього Сходу. Київ.: Либідь, 2002. 590 с.
41. Крижанівський Ф., Коханик І. Сонатина для тромбона і фортепіано К. Сероцького: риси неокласичної стилістики та виконавська інтерпретація // наук. вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 21. С. 231 – 239.
42. Кучма Н. А. Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів ХІХ – ХХ століть. Дис. на здобуття ступеня доктора філософії за спец. 025 – Музичне мистецтво. 2021.
43. Ланцута Л. Неоконструктивістська фортепіанна соната в сучасній українській музиці // Історія музики в минулому і в сучасності. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. 12. С. 61 – 71.
44. Ланцута Л. Українська неоромантична фортепіанна соната // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. Львів, 1996. Т.С. СХХХІІ: Праці Музикознавчої комісії. С. 165 – 179.
45. Ланцута Л. Фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції. Автореф. ... канд. мист. Спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. НМАУ імені П. І. Чайковського. К., 1998. 18 с.
46. Лігус О. М. Жанрово-стильова динаміка української фортепіанної музики ХІХ – початку ХХ століття у контексті європейського романтизму :

автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 2014. 18 с.

47. Лінг Луї. Сучасна фортепіанні семіологія: історико-стильові та теоретичні передумови // Музичне мистецтво і культура. 2022. Вип. 2 (35). С. 146 – 158.

48. Лі Цзінь. Інтегративні фактори розвитку сучасної китайської фортепіанної школи (на матеріалі українсько-китайських музичних зв'язків) : автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 – музичне мистецтво. НАН. України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. К., 2012. 17 с.

49. Лошков А.Ю. Фортепіанна музика в системі індивідуального композиторського стилю Л. Дичко // Традиції та новації у вищій архітектурній освіті. Харків, 2020. Вип. 1. С. 49 – 52.

50. Лу Цзе. Морально-виховна тематика китайської програмної фортепіанної музики // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В.Лисенка. Львів: ТеРус, 2013. Вип. 29. С. 143 -151.

51. Лу Цзе. Типи програмності в китайській фортепіанній музиці ХХ століття //Українська музика. Щоквартальник, № 2 (20), 2016. С. 45-55.

52. Лу Цзе. Втілення китайської ритуальної концептосфери у програмній фортепіанній музиці // Українська музика, Щоквартальник, № 4 (22), 2016. С. 78-83.

53. Лу Цзе. Категорія «концепту» в парадигмі європейської та китайської музичної культури // Наукові збірки Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Одеса: ОНМА, 2015. Науковий Вісник. Вип. 21. С. 305-316.

54. Лю Бінцян. Музично-історична синхроністичність Китаю і Європи. Автореф. дис... доктора мист. Спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури. НАККІМ. К., 2015. 28 с.

55. Лян Хайдун. Національний стиль китайських фортепіанних творів // Освіта і мистецтво, 2004, № 6. С. 20-31.

56. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства. Автореф. канд. дис. Спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2004. 17 с.

57. Марік В. Б. Явища концепта і концептосфери в музичному мистецтві: до проблеми вічного образу. Автореф. канд. дис. Спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2008. 18 с.

58. Маркова О. Герменевтичний зріз музичної культурної соціології // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2019. №1. С. 235-241.

59. Маркова О. М. Поняття «інтонаційної ідеї» в світлі соціально-культурологічного підходу // Українське музикознавство. Вип.22. Київ, 1987. С. 23 – 30.

60. Маркова О. Інструменталізм к основа музично-ліричного вираження // Вісник НАКККІМ. Співавтор Андросова Д. // Щоквартальний науковий журнал 1'2019. Київ 2022. Вип. 3.

61. Маркова О. М. Метафізика історії музики і неоготика поставангарду *Вісник Львівського університету. Секція мистецтвознавство. Bun. 20.* Львів, 2019. С. 3-9. doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10648>
https://kultart.lnu.edu.ua/wpcontent/uploads/2020/04/Visnyk_20_10-liutoho-2020.pdf

62. Маркова О. М. Про естетичне визначення музичної форми // Українське музикознавство. Вип. 13. Київ, 1978. С. 54 – 70.

63. Менцінський Т. Віолончельна соната Юрія Іщенка в аспекті еволюції стилю // Наук. зб. ЛНМА імені М. В. Лисенка. 2010. Вип.24. С. 162–171.

64. Немкович О. М. Українська музикознавча наука як підсистема духовної культури: генезис та етапи становлення. Автореф. ... докт-ра мист. Спец. 26.00.01 – теорія і історія культури. Київ, Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. 2008. 40 с.

65. Немкович О. М. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін: монографія. Київ: Сталь, 2006. 534 с.

66. Немкович О. М. Про предмет українського музикознавства ХХ століття (інваріантні аспекти) // Теоретичні і практичні питання культурології: зб. наук. статей. Запоріжжя: Запорізький державний університет, 2000. Вип. 3. С. 6 – 17.

67. Новіков Ю. Складно-фактурна організація як домінантна ознака фортепіанного стилю В. Бібіка (на прикладі жанру фортепіанної сонати) // Київ: Вісник НАКККІМ. Щоквартальний науковий журнал. 3'2016. С. 41 – 44.

68. Оболенська М. М. Фортепіанна творчість Луї В'єрна в аспекті ціннісної теорії стилю. 2017. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Спец. – 17.00.03. Харків, ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2017. 18 с.

69. Палійчук І., Фреюк Л. Типологічні моделі флейтової сонати доби бароко // Науковий огляд. 2018. № 4 (47). С. 162 – 174.

70. Пан Тінтін. Жанр сонати для флейти і фортепіано та композиторська поетика ХХ столітт: автореф. дис. ... канд. мист: 17.00.03 – музичне мистецтво. ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2015. 19 с.

71. Польська І. І. Моцарт та народження жанру фортепіанної чотириручної сонати // Музичне мистецтво і культура: науковий вісник / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Вип. 31. Кн 2. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 6-20. DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-1>

72. Польська І. Система фортепіанного виконавства: жанрова специфіка та типологія. Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 51. С. 188-194. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/51-28>

73. Понькіна А. М. Саксофон у музичній культурі ХХ століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів): автореф. дис... канд мист. Харків, 2009. 19 с.

74. Пясковський І. До проблеми семіотичного аналізу музичного тексту. Київське музикознавство : зб. статей. Вип. 7 (Текст музичного твору: практика і теорія). К., 2002. С. 37–41.

75. Пясковський І. Логіка музичного мислення : монографія. К. : Музична Україна, 1987. 182 с.

76. Пясковський І. Феноменологія музичного мислення. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 7 (Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття). К., 2000. С. 46–56.

77. Радко Ю. І. Інтерпретаційні та формотворчі аспекти баянних сонат Анатолія Кусякова // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. На пошану доктора мистецтвознавства, професора Карась Ганни Василівни. Івано-Франківськ, 2015. Вип 32. С 225 – 230.

78. Радко Ю. І. Сильова еволюція жанру баянної сонати у східнослов'янському інструментальному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Автореф. дис. ... канд. мист. Спец – 17. 00.03 – Музичне мистецтво. Івано-Франківськ, ДВНЗ, «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2019.

79. Ракочі В. О. Інструментальний коцнерт: проблеми класифікації // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 60. ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2021. С. 7 – 35.

80. Ревенко Н. В. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80 – 90-ті роки ХХ століття). Спеую 17.00.01 – теорія і історія культури. Автореф. ... канд мист, КНУКіКМ. Київ, 2004,

81. Рижова О.О. Український символізм та фортепіанна спадщина Б. Лятошинського. Автореф. ... канд. мист.: 17.00.03 – музичне мистецтво. ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2006. 18 с.
82. Румянцева А. Ю. Піаністична культура як системне явище // Культура України. Вип. 36. 2012.
83. Румянцева А.Ю. Піаністична культура Харкова 40 – 80-х рр. ХХ століття. Автореф. канд. мист. Спец. – 26.00.04. Харків: ХДАК, 2011.
84. Рябов І. С. Виконавський тезаурус піаніста: метод аналізу // Вісник НАКККІМ. Щоквартальний науковий журнал. 3'2016. С. 89 – 94.
85. Рябов І. С. Виконавський тип як феномен фортепіанної культури на межі ХХ – ХХІ століть (на матеріалі міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті В. Горвця). Дис. канд. мист. Спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури. Київ: НМАУ імені П.І. Чайковського, 2017. 288 с.
86. Рябуха Н. О. Звуковий образ світу: онто-сонологічне дослідження фортепіанного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст.: монографія. Х.: Бровін О. В., 2016. 334 с.
87. Рябуха Н. О. Звукообраз як категорія метафізики музики: смислові виміри творчості // Культура України. Зб. наук. пр. Харків, ХДАК, 2012. № 3. С. 43 – 50.
88. Рябуха Н. О. Музичний хронотоп як жанрова модель світу (на прикладі жанру фортепіанної мініатюри) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Харків, ХДУМ імені І. П. Котляревського. Вип. 29: Когнітивне музикознавство. С. 344 – 353.
89. Самойленко О.І. Діалог як музично-культурний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: автореф. дис...доктора мистецтвознавства. Київ: НМАУ імені І. П. Чайковського. 2003. 36 с.
90. Самойленко О. До проблеми предметно-методичних тенденцій сучасного українського музикознавства. Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. статей на пошану музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора М. П. Загайкевич. К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Вип. 4, 2009.

С. 139–144.

91. Самойленко О. Ігрові тенденції музичного тексту: до проблеми неокласичного діалогу. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. статей. Вип. 20 (Музичний твір: проблема розуміння). К., 2002. С. 51 – 60.

92. Свідзинський А.В. Національна ідея як концепт культури / Фундаментальні орієнтири науки (ФОН). Київ: Видавничий Дім «Академперіодика», 2005. С. 8 – 23.

93. Свідзинський А.В. Синергетична концепція культури Луцьк: Вежа, 2008. 696 с.

94. Свірідова С. Камерно–інструментальна сонат у творчості О. Зноско-Боровського: особливості музичної мови та стильова еволюція // Київське музикознавство. 2013. Вип. 47. С. 140 – 151.

95. Сліпченко О. Соната для флейти і басо контініо BWV 1033 – проблеми стилістики і авторства // Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 27. Т. 4. 2020. С. 10 – 14.

96. Слюсар Т. Камерно-ансамблева соната середини ХХ століття у творчості представників польської гілки галицької музичної культури А.Солтиса і Т. Маєрського // Наук. зб. ЛНМА імені М.В. Лисенка. 2010. Вип. 24. С. 181 – 190.

97. Слюсар Т. М. Львівська камерно-інструментальна соната в історико-стильовій парадигмі розвитку жанру: автореф. дис. ... канд мист.: 17.00.03. ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2010. 17 с.

98. Степанова О.Ю. Фортепіанна культура: досвід концептуалізації // Культура України. Вип. 68. Харків: ХДАК, 2020. С. 226 –236.

99. Стрелкова А. Ю. Два поняття «порожнечі» у буддійській філософії // Цирендоржиєвські читання – 2012 (V): Тибетська цивілізація та кочові народи Євразії: кроскультурні контакти. К.: Поліграфіст, 2012. С. 486 – 500.

100. Сунь Тянь. Звуковий світ фортепіанних творів Хуан Ан-Луна: композиторські та виконавські проєкції. Автореф. ... канд мист. Спец.

17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. 19 с.

101. Тукова І. Візуалізація форми музичного твору (проблеми аналізу музики другої половини XX – початку ХІ ст.) // Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського. 2015.

102. Тукова І. Музика і природознавство: взаємодія світів в умовах епох (XVII – початок ХХІ століття). Харків: Акта, 2021.

103. Тукова І. Некласична парадигма музики та природознавства ХХ – ХХІ століть // Науковий вісник НМАУ імені І. П. Чайковського. 2017.

104. Тукова І. Проблема жанрового діалогу музичних культур: західно-європейське бароко і українська музика другої половини ХХ століття // Теоретичні та практичні питання культурології. Запоріжжя: ЗДУ, 1999. Вип. 2. С. 16 – 24.

105. Тукова І. Розвиток музичного мистецтва ХХ століття у співвідношенні з неокласичною науковою парадигмою // Мистецтвознавчі записки. 2013.

106. Тукова І. Теорія жанру та музична практика ХХ – початку ХХІ століть // Наук. вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2009. Вип. 81. С. 20 – 26.

107. Тукова І. Трактовка звука як фактор формування техніки музичної композиції // Часопис НМАУ імені І. П. Чайковського. 2011.

108. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.: дис. канд. мист-ва: 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 2003.

109. У Хун Юань. Китайська художня пісня: історія і теорія жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 24 с.

110. Фен Їжань. Становлення та розвиток фортепіанної школи Китаю XX – початку XXI століть у проекції діалогу культур. Дис. доктора філософії за спец. 025 Музичне мистецтво. Львів, ЛНМА імені М. В. Лисенка. 2022.

111. Харитонova Д. Прихований світ символів Мікалоюса Константінаса Чюрльоніса (на прикладі сонати для фортепіано фа-мажор, 1898) // Українське музикознавство. 2013. Вип. 39. 115 – 119.

112. Харитонova Д. В. Різновиди символіки в українській інструментальній сонаті XX століття. Дис. ... канд. мист. Київ, НМАУ імені П.І. Чайковського, 2019. 296 с.

113. Харитонova Д. В. Символічний вимір флейтових сонат Йохана Себастьяна Баха // Київське музикознавство. 2017. Вип. 56. С. 23 – 32.

114. Харнокурт Н. Музика як мова звуків: шлях до нового розуміння музики. Суми: Собор, 2002. 183 с.

115. Хіль О. М. Тема дитинства - юнацтва як фактор жанрової типології фортепіанного концерту в вітчизняній інструментальній музиці XX століття: дис. ... канд. мист.: 17.00.03. ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2015. 155 с.

116. Хуан Дань. Витоки творчості Лей Ляна: особливості формування світоглядно-філософських основ // Актуальні питання гуманітарних наук. 2022. Вип. 55. Т. 1. 2022. С. 60 – 65.

117. Чабан Т. І. Стильові засади символізму в сонатах західноєвропейських композиторів кінця XIX – першої половини XX століття. Дисертація канд. мист. Спец. – 17.00.03. Одеса, ОДМА імені А. В. Нежданової, 2019. 200 с.

118. Шанхайська опера // [https://uk.wikipedia.org/wiki/Шанхайська опера](https://uk.wikipedia.org/wiki/Шанхайська_опера). Дата звернення – 27.09.2023

119. Шейко В. М., Богуцький Ю. П., Кушнарeнко Н. М. Наукова творчість у галузі культурології та мистецтвознавства: навч. посіб. Харків: ХДАК, 2016. 330 с.

120. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ :

Заповіт, 1998. 368 с.

121. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 16 (Культурологічні проблеми української музики: наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). К., 2002. С. 154–177.

122. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті // Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті І. Ф. Ляшенка). Наук. вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2002. С. 154–177.

123. Цзя Шиї. Передумови та напрями розвитку фортепіанної сюїти у творчості китайських композиторів XX століття : автореф. дис. ... канд. мист. Одеса: ОНМА імені А. В. Нежданової, 2013. 18 с.

124. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу. Монографія. К.: Логос, 2009. 226 с.

125. Черноіваненко А.Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології: монографія. Одеса: ВД «Гельветика», 2021. 704 с.

126. Черноіваненко А. Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої семіології. Монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2021. 704 с.

127. Черноіваненко А. Д. До питання про класифікацію музичних інструментів // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2015. Вип. 21. С. 215 – 226.

128. Чернявська М. Людвіг ван Бетховен і фортепіанна культура кінця XVIII – початку XIX ст. (проблема формування фортепіанної фактури). Автореф. дис. канд. мист. Спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2021. 19 с.

129. Шевченко Л.М. Сильова парадигма української фортепіанної культури XX століття у світовому просторі. Автореф. дис. ... доктора

мистецтвознавства. Спец. 26.00.01 – Теорія і історія культури (мистецтвознавство). К., 2020. 37 с.

130. Шевченко Л. М. Сильові характеристики української фортепіанної культури ХХ століття: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 334 с.

131. Юанг Ву. Семантика моторності у фортепіанній музиці: жанрове походження та стильова еволюція // Музичне мистецтво і культура. Одеса: ОНМА імені А. В. Нежданової, 2021. Вип. 2 (31). С. 187 – 197.

132. Юе Чжао. Варіаційна форма у китайській фортепіанній музиці // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (Напрямок: культурологія). 2022. С. 110 – 114.

133. Юе Чжао. Жпнрова специфіка у китайській фортепіанній музиці як національний культурний код.

134. Юнсонг Чжанг. Перша фортепіанна соната у творчості Франца Шуберта як імпульс для розвитку жанру // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. Проблеми сучасної музичної педагогіки і виконавства. Одеса: ОДМА імені А. В. Нежданової, 2020. №30. Т. 2. С. 478 – 489.

135. Ян І. Музична культура Харкова 20 – початку 30-х років ХХ століття. Автореф. канд. дис. Спец. 26.00.01 – теорія і історія культури. Київ: КНУКіМ, 2011. 19 с.

136. Ян То (Jan To). Друга фортепіанна соната Ге Цин: своєрідність тлумачення сонатного циклу / Ян То (Jan To) // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку. Матеріали міжнародної наукової конференції (22 – 23 листопада 2018 року). – Харків, ХДАК, 2018. С. 293 – 294.

137. Ян То. Макроциклічна організація сонатного метациклу в фортепіанній творчості Ге Цин // Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: матеріали міжнар наук конф молодих вчених, аспірантів, 7 – 8 груд 2017. Київ, 2017. С. 58.

138. Ян То. Історичний генезис та перший період формування китайської фортепіанної сонати // Вісник НАККІМ. Культура і сучасність: альманах. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. № 2. С. 231 – 236.

139. Ян То. Особливості історичного розвитку китайської фортепіанної сонати // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття: матеріали всеукр. нац-теорет. конф. молодих учених, 18 – 19 квітня 2019 / М-во освіти і науки України, Харків. держ. акад. культури, Інститут культурології, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2019. С. 207 – 208.

140. Ян То. Перша велика китайська фортепіанна соната та її історико-художнє значення // Музикознавча думка Дніпропетровщини. Дніпро: Грані, 2021. Вип. 20 (1, 2021). С. 225 – 240.

141. Ян То (Jan To). Перша фортепіанна соната Ге Цин: основи композиторської інтерпретації європейського музичного жанру / Ян То (Jan To) // Культура України. Харків, ХДАК, 2018. Серія: Мистецтвознавство. 36. наук. праць. В. 61. С. 252 – 260.

142. Ян То (Jan To). Специфіка композиторської інтерпретації жанру сонати в сучасній фортепіанній музиці Китаю (на прикладі аналізу сонатини Діна Шанде) / Ян То (Jan To) // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку. Матеріали міжнародної наукової конференції (23 – 24 листопада 2017 року). Харків, ХДАК, 2017. С. 336 – 337.

143. Ян Чжихао. Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів ХХ – початку ХХІ століття. Автореф. ... канд. мист. Спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Львів: ЛНМА імені М.В. Лисенка. 2018. 20 с.

144. Яцула Г. В. Семантичні чинники програмності у фортепіанній творчості Ференца Ліста // Музичне мистецтво і культура. 2022. № 2 (34). С. 93 – 106.

145. Analysis of musical art trends in Ukraine in the 21 st century. Amazonia Investiga, 11(56), pp.142-149. Vashchenko, **O.**, **Kopeliuk, O.**, Sediuk, I., Bondar, I., Kornisheva, T. <https://doi.org/10.34069/AI/2022.56.08.15>

<https://amazoniainvestiga.info/index.php/amazonia/article/view/2121/2950>

<https://amazoniainvestiga.info/index.php/amazonia/article/view/2121>

146. Bockmaier C., Mauser S. Die Sonate. Formen Instrumentaler Ensemblesmusik (Handbuch der musikalischen Gattungen. 5). Laaber – Verlag, Laaber 2005.

147. Bohdan Siuta, Iryna Dovahlyuk, **Markova Olena**, Iryna Zinkiv, Uliana Hrab. Non-musical markers of the structure and content of musical works at the end of the 20th century // Ad Alta. Journal of interdisciplinary Research. Volume 11, issue 01. P. 36–41. pdf: www.doi.org/10.33543/1101 (Scopus) https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/1101/papers/A_bogdansiota.pdf

148. Govorukhina N., Smyrnova T., **Polska I.**, Sukhlenko I., Savelieva G. .Style as a Topical Category of Modern Musicology and Music Education // Studia Universitatis Babes-Bolyai Musica. 2021. Iss. 66. № 2. P. 49–67. Bibliogr.: 26 name. DOI:10.24193/subbmusica.2021.2.04 (*Web of Science*)

149. Marx A.B. Die Lehre von der musikalischen Komposition. Praktisch theoretisch. 4 Bde. Leipzig: Breitkopf und Härtel. 1840. 655 s.

150. Bumham S. Form. The Cambridge History of Western music theory. Cambridge, 2002.

151. Foreword // A Century of Piano Solo works by Chinese Composers (1913 – 2013), Volume I (1913 – 1948), February 2015.

152. Professional music art: the process of comprehension (Професійне музичне мистецтво: процес осмислення) Discursive practices of the interpretation of culture and art in the early xxi century /A.A. Genkin, M.P. Kalashnyk, **Yu. I. Loshkov**, T.S. Ovcharenko, A.P. Ovchynnikova, T.I. Uvarova. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. 151 p. P. 42-61. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-216-9/42-61>

153. Riemann H. Katechismus der der Musikgeschichte. Band 2 und 3- Leipzig: Max Hesses Verlag. 1901. 208 s.

154. Siegfried Sch. Das Wirken Adolf Bernhard Marx – Aspekte zur musikkulturellen Entwicklung Berlins in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Dissertation. Postdam. 1992.

155. Thomas Schmidt-Beste. Die Sonate: Geschichte – Formen – Ästhetik. Bärenreiter, Kassel/Basel/London/New York/Prag 2006.

156. Jang To. Chinese Small Piano Sonata: periods of historical and artistic development // The European Journal of Arts. Vienna. 2020. 2. P. 133 – 138.

157. 卞萌. 卞萌. 中国钢琴文化的形成与发展, 北京: 《华乐》出版社. 1996. 181 с. 16.

(Бянь Мен. Формування і розвиток фортепіанної культури Китаю. Пекін: Хуа Ле, 1996. 181 с.)

158. 王安国. 王安国. 我国学校音乐教育改革与发展对策研究, 武汉: 四川大学出版社 2004. 246 с.

(Ван Аньго. Дослідження китайських фортепіанних творів в контексті гармонії нової епохи. Ухань: Синаньський ун-т, 2004. 246 с.)

159. 王安国. 王安国. 世纪的回眸—王安国音乐文集, 上海: 上海音乐学院出版社, 2005. 564 с. 18.

(Ван Аньго. Огляд століття: збірка музичних творів / Аньго Ван. – Шанхай: Шанхайська консерваторія, 2005. 564 с.).

160. 王安潮. 中国早期钢琴教育的史学研究 [J]. 皖西学院学报, 2009, 1. 148.

(Ван Анчао. Історичне дослідження ранньої китайської фортепіанної освіти [J]. Журнал Західного університету Аньхой, 2009, (1): 148)

161. 汪毓和. 汪毓和. 音乐史论新选, 北京: 中国文联出版公司, 1991. 277.

(Ван Юйхе. Нова і найновіша історія музики Китаю. Пекін: Хуа-вень, 1991. 277 с.)

162. 汪毓和. 汪毓和. 中国近现代音乐家评传.: 文化艺术出版社. 1998. 311.

(Ван Юйхе. Огляд творчості китайських композиторів в період Нової та Новішої історії. Пекін: Культура і мистецтво, 1998. 311 с.)

163. 魏廷格. 魏廷格. 丁善德钢琴独奏曲的风格特征及创作成就, 中央音乐学院学报. 1992, № 1. С. 4-8.

(Вей Тінге. Особливості і еволюція фортепіанного стилю Дінг Шанде // Вісник Центральної консерваторії, 1992. №1. С. 4-8.)

164. 魏廷格. 魏廷格. 音乐研究, 北京: 文化艺术出版社, 1987. 46 с.

(Вей Тінге. Китайська фортепіанна творчість. Пекін: Культура і мистецтво, 1987. 46 с.)

165. 高晓光. 高晓光. 钢琴艺术大百科.—上海: 上海音乐出版社, 1998. 197 с.

(Гао Сяогуан, У Говен. Енциклопедичний словник фортепіанного мистецтва Шанхай: Шанхайська музика, 1998. 197 с.)

166. 丁善德. 丁善德. 谈中国 风格钢琴作品创作及演奏. // 音乐爱好者: 学术论文. 上海: 上海音乐出版社, 1988. С. 234 – 247.

(Ду Цзяцзюнь. Вивчення фортепіанної сонати у перші дні Нового Китаю (1949 – 1966) // Любитель музики: Збірник статей. Шанхай: Шанхайська музика, 1988. С. 234 – 247).

167. 丁善德. 丁善德. 作曲技法探索, 上海: 上海音乐出版社, 1990. - 149 с.

(Дінг Шанде. Пошуки техніки композиції. Шанхай: Шанхайська музика, 1990. 149 с.)

168. 李岚清. 李岚清. 李岚清中国近现代音乐笔谈, 北京: 高等教育出版社, 2009. 423 с.

(Лі Ланьцин. Опис сучасної китайської музики / Ланьцин Лі. –Пекін: Вища освіта, 2009. 423 с.)

169. 黎孟德. 黎孟德. 中国音乐简史. 四川: 文艺出版社, 2009. 318 с.
(Лі Менде. Коротка історія китайської музики. Сичуань: Мистецтво, 2009. 318 с.)
170. 李焕之. 李焕之. 当代中国音乐. 北京: 当代中国出版社, 1997. 569 с.
(Лі Хуаньчжі. Музика Китаю нашого часу. Пекін: Новий Китай, 1997. 569 с.)
171. 李诗原. 李诗原. 中国现代音乐: 本土与西方的对话. 上海: 上海音乐学院出版社, 2004. 303 с.
(Лі Шіюань. Сучасна музика Китаю: діалог з традиціями Заходу. Шанхай: Шанхайська консерваторія, 2004. 303 с.)
172. 刘福安. 刘福安. 《民族化复调写作上海: 上海音乐出版社. 1989. 245 с.
(Лю Фуань. Національні традиції в поліфонічних творах для фортепіано / Фуань Лю. Шанхай: Шанхайська музика, 1989. 245 с.)
173. 刘承华. 刘承华. 中国音乐的人文阐释上海: 上海音乐出版社. 2002. 295 с.
(Лю Чеюсуа. Китайська музика в гуманітарному аспекті. Шанхай: Шанхайська музика, 2002. 295 с.)
174. 刘元举. 刘元举. 中国钢琴梦, 北京: 中国工人出版社, 1991. 165с.
(Лю Юанцзюї. Фортепіанний «сон» в Китаї. Пекін: Культура і мистецтво», 1991. 165 с.)
175. 刘小龙. 中国钢琴艺术发展 60 年 (三) [J]. 钢琴艺术, 2009 (5): 29.
(Лю Сяолун. Развитие китайского фортепианного искусства за 60 лет [J]. Фортепианное искусство, 2009 (5): 29).

176. 梁茂春. 梁茂春. 中国当代音乐. 上海：上海音乐学院出版社. 2004. 256 с.
- (Лян Маочунь. Музика Китаю Нового часу. Шанхай: Шанхайська музика, 2004. 256 с.)
177. 卞萌. 中国钢琴文化之形成与发展 [М]. 华乐出版社, 1996. 181.
- (Мо Бянь. Становлення і розвиток китайської фортепіанної культури [М]. Пекін: Видавництво Хуа Ле, 1996. 181 с.)
178. 夏野. 中国古代音乐史简编 [М]. 上海音乐出版社, 1989. 2-16.
- (Ся Є. Збірка історії стародавньої китайської музики [М]. Шанхайське музичне видавництво, 1989. 2-16)
179. 陶亚兵. 十九世纪及二十世纪初中国音乐在西方. 论文发表在《中国音乐学》1992 年 12 月
- (Тао Ябін. Китайська музика на Заході з ХІХ по ХХ століття. Chinese Musicology. 1922. 12).
180. 陶亚兵. 明清间的中西音乐交流 [М]. 东方出版社, 2001. 8-15).
- (Тао Ябін. Обмін китайською і західною музикою між династіями Мін і Цин [М]. Східний видавничий дім. 2001. 8-15).
181. 冯文慈·冯文慈. 中外音乐交流史, 长沙：湖南教育出版社 1998. 234 с.
- (Фен Веньци. Історія взаємовпливів китайської і західної музики. Чанша: Освіта провінції Хунань. 1998. 234 с.)
182. 冯文慈·冯文慈. 中国音乐史学的回顾与反思, 上海：上海音乐学院出版社, 2005. 311 с.
- (Фен Веньци. Роздуми про історію китайської музики. Шанхай: Шанхайська консерваторія, 2005. 311с.)

183. 张肖虎·张肖虎·五声性调式集和声手法·北京：人民音乐出版社 1987. 264 с.

(Чжан Сяоху. Пентатонні лади і гармонічні прийоми в китайській фортепіанній музиці. Пекін: Культура і мистецтво, 1987. 264 с.)

184. 赵晓生·赵晓生·传统作曲技法·上海教育出版社, 2003, № 6. С. 389 – 409.

(Чжао Сяошен. Національні задуми китайської фортепіанної музики // Фортепіанне мистецтво, 2003, № 6. С. 389-409).

185. 张静蔚·张静蔚·中国近代音乐史料汇编·北京：人民音乐出版社，2004. 314 с.

(Чжан Цзіньюей. Матеріали з історії сучасної музики Китаю. Пекін: Народна музика, 2004. 314 с.)

186. 张静蔚·张静蔚·中国近代音乐史·上海：上海音乐出版社，2004. 439 с.

(Чжан Цзіньюей. Сучасна музика Китаю. Шанхай: Музика Шанхаю, 2004. 439 с.)

187. 陈秉义·陈秉义·中国音乐通史概述·武汉：西南师范大学出版社，2007. 241 с.

(Чень Бяньї. Вступ до загальної історії китайської музики. Ухань: Синаньський університет, 2007. 241 с.)

188. 程征·程征·中国钢琴音乐创作民族化探索的外在动力·安徽：安徽师范大学学报 (人文社会科学版), 2003. 496 с.

(Чень Чжен. Пошуки національного стилю в китайських фортепіанних творах. Анхой: Література і мистецтво, 2003. 496 с.)

189. 樊祖萌. 樊祖萌. 中国五声性调式和声的理论与方法 · 上海 : 音乐出版社 , 2003. 196 с.

(Фань Цзуйнь. Теоретичний і гармонічний аспекти китайських пентатонний ладів. Шанхай: Шанхайська музика, 2003. 196 с.)

190. 居其宏. 居其宏. 20 世纪中国音乐 , 著 , 山东教育出版社 , 1992. 292 с.

(Цзюй Ціхун. Китайська музика ХХ ст. Шаньдун: Освіта провінції Шаньдун, 1992. 292 с.)

191. 居其宏. 居其宏超越 于重构. 音乐学研究文集 · 上海 : 山东文艺出版社 2002. 401 с.

(Цзюй Ціхун. Критичний нарис музики нашого часу. Шанхай: Шанхайська музика, 2002. 401 с.)

192. 钱仁康 · 钱仁康 · 上海音乐志 , 上海 : 上海出版社 , 2001. 494 с.

(Цянь Женькан. Історія шанхайської музики. Шанхай, 2001. 494 с.)

193. 钱亦平 · 钱亦平 · 丁善德的音乐创作—回忆与分析 , 上海 : 上海音乐出版社 · 1986. 373 с.

(Цянь Іпін. Музична творчість Дін Шанде. Шанхай: Шанхайська музика, 1986. 373 с.)

194. 桑桐. 桑桐. 简论丁善德音乐作品的性格特征 , 中央音乐学院学报 , 2001. № 3. С. 21-34.

(Шан Тон. Короткий нарис особенностей музыкальных творений композитора Динь Шанде // Вестник Центральной консерватории. 2001, №3. С. 21-34.)

195. 盛露露. 文革时期的专业音乐教育 [J]. 南京艺术学院学报 (音乐与表演版, 2008, (3) : 113-114.

(Шен Лулу. Професійна музична освіта під час культурної революції [J]. Журнал Нанкінського університету мистецтв (видання музики і перформансу), 2008, (3): 113-114.)

196. 盛露露. 中国钢琴作品民族风格形成与发展. 论文发表在 《艺术百家》 2015 年 . 出版时间:2016 年 01 月

(Шен Лулу. Становлення та розвиток національного стилю китайських фортепіанних творів // Мистецька сотня. 2015. 01.)

197. 杨儒怀 . 杨儒怀 . 音乐的分析与创作 , 北京 : 人民音乐出版 , 2003. 590 с. 182.

(Ян Жухуай. Аналіз музики (на прикладі китайських і європейських музичних творів) / Жухуай Ян. Пекін: Культура і мистецтво, 2003. 590 с.).

198. 杨荫浏.杨荫浏.中国音乐史纲.上海 : 上海音乐出版社.1952.

(Ян Іньлю. Нариси з історії китайської музики. Шанхай: Шанхайська музика, 1952. 342 с.).

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДОСЛІДЖЕННЯ

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Ян То. Перша фортепіанна соната Ге Цин: основи композиторської інтерпретації європейського музичного жанру // *Культура України : зб. наук. пр.* Харків : ХДАК, 2018. Вип. 61. С. 252 – 260.

2. Ян То. Історичний генезис та перший період формування китайської фортепіанної сонати // *Вісник НАККІМ. Культура і сучасність: альманах.* Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. № 2. С. 231–236.

3. Ян То. Перша велика китайська фортепіанна соната та її історико-художнє значення // *Музикознавча думка Дніпропетровщини.* Дніпро : Грані, 2021. Вип. 20 (1, 2021). С. 225–240.

Публікація в зарубіжному періодичному виданні:

4. Jang To. Chinese Small Piano Sonata: periods of historical and artistic development // *The European Journal of Arts.* Vienna. 2020. 2. P. 133–138.

Опубліковані праці апробаційного характеру:

5. Особливості історичного розвитку китайської фортепіанної сонати // *Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2019 р.* Харків, 2019. С. 207–208.

6. Ян То. Друга фортепіанна соната Ге Цин: своєрідність тлумачення сонатного циклу // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнар. наук. конф., 22–23 листоп. 2018 р.* Харків, 2018. С. 293–294.

7. Ян То. Специфіка композиторської інтерпретації жанру сонати в сучасній фортепіанній музиці Китаю (на прикладі аналізу сонатини Дін Шанде) // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 23–24 листоп. 2017 р.* Харків, ХДАК, 2017. С. 336–337.

8. Ян То. Макроциклічна організація сонатного метациклу в фортепіанній творчості Ге Цин // Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: матеріали міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів, 7–8 груд. 2017. Київ, 2017. С. 58.

Музичні приклади

Ван Лісан. Маленька фортепіанна соната



Ван Лісан сонатини (щасливе дитинство) (31-50)

Ло Чжуньчжунь. Маленька фортепіанна соната



Ло Чжуньон сонатини № 2 (16-25)

Соната Цзоу Лу «Ode to Youth»

Sonata No. 1 (1958)

一、青春之诗
Ode to Youth

邹鲁
Zou Lu

Allegro 有活力、热情 (♩ = 120-126)

p *espressione*

cresc.

molto cresc.

Соната Рао Юйян «*Shaanxi Opera Theme Sonata*», «*After reading the Most Touching Greived Dou-E*»

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

Allegro furioso

Соната Ге Цин № 17

22

Ge Qing Sonata для фортепиано № 17 (2016) (1-21)

Фотографії китайських композиторів, авторів фортепіанних сонат**Шан Деї за роботою (фото 2014 року)**

Шан Деї

8 жовтня 2014 року

Цзоу Лу, автор першої «великої» китайської фортепіанної сонати (1957/8 р.)



Цуй Венью (崔文玉) доби створення фортепіанної сонати (1981 р.)

