

путь в искусстве. В нем словно была заложена некая генеративная грамматика, порождавшая все новые и новые художественные тексты.

Список использованных источников:

1. Крючкова В.А. Кубизм. Орфизм. Пуризм. М.: Изд-во: «ОЛМА-Пресс: Галарт», 2000. 176 с.: ил.
2. Мастера рисунка и живописи: оригинальное издание под редакцией Фламинио Гвальдони / учредитель: ООО «КР Медиа». М.: КР Медиа: Skira Centauria, 2018-2019. – № 3: Пикассо. – 2018. – 95, [1] с.: цв. ил.
3. Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины: Очерки о языке живописи. Искусство. Проблемы. История. Практика. М.: Изд-во: «Советский художник», 1983. 375 с.
4. Пабло Пикассо // Эренбург И.Г. Французские тетради. Заметки и переводы. М.: Изд-во: «Советский писатель», 1959. С. 195-208.

Чжао Юе

аспірантка,

Сумський державний педагогічний університет

імені А.С. Макаренка

ВАРІАЦІЙНИЙ ЦИКЛ В СИСТЕМІ ЖАНРІВ КИТАЙСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ

У сучасному мистецтвознавстві широко досліджується проблема жанрів у китайській фортеп'яній музиці. Цьому сприяє відносна «молодість» об'єкту, що потребує активних наукових пошуків, та інтенсивний взаємообмін китайської та європейської музичної культури в цілому. Сьогодні вже накопичений певний масив текстів, діапазон проблематики яких – від фактурних особливостей, жанрово-стильових ознак та образного строю фортеп'янних мініатюр до втілення національних і західних традицій та генези жанрів великої форми. Наприклад, Шю Цао [3] аналізує фортеп'яний цикл Хуан Хувей «Картина Башу», Сун Джуан [2] розкриває потенціал дитячої фортеп'яної музики, Пан Вей [1] досліджує становлення та розвиток сонатної форми.

Одним із провідних музичних принципів китайської фортепіанної музики (особливо на перших етапах її розвитку) стала варіаційність. Це обумовлено тісним зв'язком з народною музикою, що стала джерелом натхнення та справжньою «творчою лабораторією» китайських композиторів, які пишуть для фортепіано. У процесі обробки, перекладення, адаптації народних пісень розвинулися композиційні прийоми та вдосконалилися засоби музичної виразності фортепіанних творів, відбулося розширення системи національного фортепіанного письма. Визначаючи особливості жанру перекладень у період 1940-1970 років, Лі Сяо Сяо зауважує: «Більшість творів цього типу написані на основі моделі композиції, що поєднує китайську народну пісенну мелодію з елементами європейської гармонії. Саме в фортепіанних перекладаннях композитори використовували тематизм китайських народних пісень як матеріал для створення мелодій, розвинули варіаційний принцип їх обробки, з'єднавши одноголосний музичний матеріал з європейськими гармонійними принципами» [4, с. 58].

Реалізація взаємодії національних і західних традицій стала також фактором розвитку жанру варіацій в китайській фортепіанній музиці. Так, під керівництвом Н. Буланже у 1948 р. у Парижі Дін Шанде написав «Варіації на тему китайської народної пісні». Ця композиція була першою, що поєднала методи контрапункту з китайськими національними мелодіями. Широко поширена і популярна народна пісня «Прекрасні краєвиди Іменшаня» лежить в основі «Фортепіанних варіацій» Лю Чжуан, які були створені в 1956 році. Можна також згадати «Варіації на теми шеньейських народних пісень» Лан Хуахуа та «Варіації на тему Ігун» Лі Інхя. Показовим прикладом сучасного використання варіаційної форми служить Симфонічна поема для фортепіано соло і оркестру «Гулан'юй» ор. 66 Хуан Ан-Луна, що складається з короткого вступу, теми, чотирнадцяти варіацій і фіналу. Як зазначає Сун Тянь, «у Поємі використаний художній прийом ланцюга перетворень одного тематизму, одного «зерна», близький лістівському методу монотематизму, коли «всі події повинні бути побачені очима одного героя» [5, с. 155].

Яскравим взірцем поєднання китайських і європейських музичних традицій є «Варіації на тему народних пісень північної Шеньсі» Чжоу Гуанрен. Тема варіацій написана у формі періоду, що має будову з трьох речень: 4+4+7 тактів. Починаючись з ля-мінору, вона завершується в до-мажорі (основна тональність). Плинна, наспівна звучить тема варіацій у

розмірі 3/8, підтримувана прозорим супроводом. Мелодія має досить широкий діапазон – 1,5 октави. Починаючись з «до» другої октави, вона злітає до найвищої точки – «соль» другої октави – і повільно, по звуках мінорної пентатоніки (як пір'їнка) з оспівуваннями спускається до найнижчої ноти («ре» першої октави).

Темі властива певна політональність – поєднання звукоряду мажорної пентатоніки (мелодія) та мінору (супровід). Третє речення починається в фа-мажорі, при цьому особливо витончено звучить відхилення у II ступінь через увідний септакорд з квартою у 13 т. Завершується період досить класичним кадансом – Π_{53} – D_{53} – T (ре мінор – соль мажор-до мажор).

Основний настрій першої варіації співпадає з характером теми. Дещо поживає рух «ламана» фігурація в супроводі у дусі альбертієвих басів, що надає звучанню варіації певну ажурність.

У другій варіації мелодія перенесена в нижній голос. Перші два речення змінюються ритмічно – вони лишаються шістнадцятих тривалостей, що були в місцях, де в мелодії оспівувались допоміжні звуки. Повертаються шістнадцяті лише в третьому реченні – коли мелодія повертається в першу октаву. У супроводі звучать кварто-квінтові співзвуччя, типові для китайського фольклору.

У третій варіації розмір змінюється на 6/8, а фактура на акордову. Третє речення набирає рис класичного 8-тактового періоду. Пунктир в ритмі перетворює ліричний та спокійний характер на піднесений та урочистий, а імпульсивна динаміка у поєднанні зі стакато нагадує шуманівське письмо.

Четверта варіація звучить схвильовано та пристрасно. Розмір 2/4, міжтактова синкопа, ледь впізнані, рвані обриси мелодії – все це призводить до кульмінаційного акорду на *ff* в третій октаві. Після кульмінаційного акорду звучить пасаж, що втілює особливості китайської народної музики, а саме переходи з високого регістру в низький та навпаки.

У п'ятій варіації основна тональність змінюється на соль мажор. Тут поєдналися класична форма періоду, гомофонно-гармонічний склад фактури та національне ладове забарвлення. Синкопована мелодія, прозорий, у дусі романтиків, супровід створюють ліричний, ласкавий, ніжний характер варіації.

Сьома варіація звучить радісно, іскристо, жваво, імітуючи звучання китайського народного інструменту гу-чжену. В мелодії на звукоряді

пентатоніки звучать висхідні та низхідні пасажі, що також є типовим для китайської народної музики.

Остання варіація повертається до розміру основної теми – 3/8. Октавний унісон в мелодії та басу, повнозвучні акорди в супроводі, динаміка *f*, поступовий рух до кульмінації – всі ці засоби виразності роблять звучання варіації урочистим, життєстверджуючим. Ця варіація виступає своєрідною кодою. Незважаючи на тридольний розмір, тема звучить маршово, чітко, не залишаючи й сліду від ніжної народної мелодії основної теми варіацій.

Список використаних джерел:

1. Пан Вэй. Фортепианная соната в творчестве китайских композиторов второй половины XX века (Ло Чжужун, Сюй Чжибинь, Хуан Хувэй) // Весті Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2008. – № 13. – С. 42-48.

2. Сун Джуан. Фортепианная музыка для детей (детская музыка) в творчестве китайских композиторов XX ст. – Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2015. – 137 с.

3. Шию Цао. Фортепіанний цикл «Картина Башу» забутого китайського композитора // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. Тернопіль : ТНПУ, 2019. Вип. 1(40). – С. 157–163.

4. Ли Сяо Сяо. Пути развития жанра программной фортепианной миниатюры в Китае // Весті Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2008. – 13. – С. 56-60.

5. Сун Тянь. Звуковий світ фортепіанних творів Хуан Ан-Луна: композиторські та виконавські проєкції: дис. ... канд. Мистецтвознавства. – Харків, 2019. – 220 с.

6. Чжоу Гуанрен. Варіації на тему народних пісень північної Шеньсі. – Пекін, 1970. – 7 с.