

УДК 781.7(05)

DOI 10.32782/2224-0926-2023-2-45-10

Чен Менгжао
аспірантка кафедри загального та спеціалізованого фортепіано,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0009-6639-3584>

ФОРТЕПІАННІ СОНАТИ ЦЗЯН ВЕНЬЄ ЯК ВТІЛЕННЯ САМОБУТНЬОГО СТИЛЮ КОМПОЗИТОРА

У статті детально аналізуються Сонати для фортепіано китайського композитора Цзян Веньє, які демонструють оригінальне освоєння ним такої класичної форми у процесі становлення власного творчого стилю. Доведено, що в них апробовані основи сонатного формотворення. Зауважено, що, попри використання принципів варіаційності, рондальності, базовою сонатною формою у Цзян Веньє стала соната-сюїта. Її властиві риси програмування. Сонати Цзян Веньє на ладо-гармонічному та тембральному рівнях близькі живописному звукопису імпресіонізму з його абсолютизацією конкретної миті, стану природи. При цьому трактування звукообразності має виразні національні ознаки, виявлені у виборі відповідної структури Сонат та принципів розвитку матеріалу, специфічному мелодизмі (в основі якого традиційна пентатоніка), вокальній (у Сонаті № 4 – інтонації популярної народної пісні) або інструментальній природі (у Сонаті ор. 52 імітації звучання традиційного музичного інструмента гучжен, що досягається близькими йому прийомами видобування звуків).

Ключові слова: Цзян Веньє, фортепіанна творчість, сонатна форма, жанр, європейські засади, китайські національні риси.

Chen Mengzhao. Jiang Wenye's piano sonatas as the embodiment of the composer's original style

The article analyzes in detail the Piano Sonatas of the Chinese composer Jiang Wenye, which demonstrate his original mastering of this classical form in the process of formation of his own creative style. It is proved that the basics of sonata formation are tested in them. It is noted that despite the use of the principles of variation, rondality, Jiang Wen's sonata handicap was the sonata suite. It is characterized by features of programming. Jiang Wenye's sonatas on the harmonic and timbral levels are close to the pictorial sound painting of impressionism with its absolutization of a specific moment, the state of nature. At the same time, the interpretation of sound imagery has distinct national signs identified in the choice of the appropriate structure of the Sonatas and principles of development of the material, specific melody (based on traditional pentatonics), vocal (in Sonata No. 4 – intonations of a widely popular folk song) or instrumental nature (in Sonata or. 52 imitations of the sound of the traditional musical instrument Guzheng, achieved by similar methods of extracting sounds).

Key words: Jiang Wenye, piano creativity, sonata form, genre, European principles, Chinese national features.

Вступ. Останніми роками китайські музикознавці значно розширили тематику досліджень творчості своїх композиторів. Фортепіанну музику, зокрема, аналізують у загальних рисах та індивідуальних проявах, з погляду хронології її розвитку, особливостей змісту, індивідуальних стильових прикмет музичної мови, втілення діалогу культур та ін. Значно менше уваги приділено окремим жанрам, хоч саме вони втілюють музичні

пріоритети композиторів, стають їх творчою лабораторією, де формується й розвивається музичне мислення композитора, його музична мова. Тому виникає потреба дослідження визначальних жанрів у спадщині творців, що здобули визнання фахівців і симпатії у слухачів.

У плеяді китайських композиторів старшого покоління «одним із найталановитіших»¹ є Цзян Веньє (кит. 江文也, англ. Jiang Wenye, 1910–1983). Цей професор композиції в консерваторії м. Таньцзинь – автор опер, хорових творів, камерної (інструментальної та вокальної) музики, схвально прийнятих у Китаї та за його межами². Цзян Веньє також один із небагатьох китайських авторів численних фортепіанних творів («Тайванський танець», цикл «Фортепіанні короткі п'єси», «Травень», «П'ять ескізів», «Маленькі ескізи», «Тан-вірші», «Лялькове шоу», «Шістнадцять фрагментів», «Пекінський Ескіз», Концерт для фортепіано № 1, Балада «Місячна ніч Сюньяна», сюїта «Місцеві сезонні поеми»), серед яких є і сонати («Мала соната», Соната № 3 («Пейзажі Південного Китаю») і № 4 («День карнавалу»), Соната п. н. «Класична музика» та ін.)³.

Дослідники вважають, що подібно до інших китайських митців (наприклад, Чжана Цяньї) прикметні ознаки музичної мови Цзян Веньє найкраще проявилися в композиціях для інструментального ансамблю. Аналізуючи творчий шлях композитора, вони поділяють його (як і більшості інших) на два періоди (до 1938 року і після нього). Саме після 1938 р., з переїздом із рідного Токіо до Пекіна, під впливом американського композитора родом із Росії А. Черепніна Цзян Веньє остаточно зосередився на вивченні традиційної китайської музики (записував фольклор) і створенні на її основі власної національно забарвленої модерної музики, зберігши інтерес до європейської творчості. З 1938 по 1945 рр. тривав середній період творчості, коли з'явилися перші Сонати для фортепіано («Мала соната» (1940) і Соната для фортепіано № 3 (1945))⁴. 1949–1983 рр. – пізній період творчості Цзян Веньє, коли він написав кращі музичні твори, зокрема Четверту фортепіанну сонату «Карнавальний день» та П'яту («Церемоніальна музика»).

Фортепіанні сонати як окрема жанрова група у творчому доробку Цзян Веньє не були предметом спеціального вивчення ані з погляду інтонаційного змісту, виражальних засобів, ані з боку архітектонічних, ладових чи ін. закономірностей, тобто особливостей

¹ Der-wei Wang D. In search of a genuine Chinese sound: Jiang Wenye and modern Chinese music. *Global Chinese Literature : Critical Essays*. 2010. P. 157–175. URL: <https://brill.com/display/book/> (дата звернення: 18.05.2023).

² У 1934 р. оркестровий твір Цзян Веньє «Фантазія Чаплі» посів друге місце на Третьому національному музичному конкурсі в Японії, а у 1936-му його «Формозанський танець» ор. 1 отримав приз на конкурсі оркестрових творів до XI літніх Олімпійських ігор у Берліні (Німеччина). Незабаром, у 1937 р., оркестрова «Увертюра Fuge» завоювала друге місце на VI національному музичному конкурсі в Японії, а 1938-го «Фортепіанні п'єси» Цзян Веньє отримали нагороду на Четвертому міжнародному музичному фестивалі у Венеції.

³ Композитор написав понад 30 фортепіанних творів, що становить майже чверть усього його доробку. У них проявилися різні техніки письма та музичні стилі (авангардна західноєвропейська теоретична система, традиційна китайська пентатоніка, музичні композиції у японському і китайському народних стилях). Див.: Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Одеса, 2004. 17 с.

⁴ На жаль, через переїзди ноти Першої та Другої фортепіанних сонат композитор втратив. Не знайдено й інших творів, написаних чи опублікованих Цзян Веньє між 1945 і 1949 рр. Див.: Каталог творів композитора. 文也音樂作品目錄考, 2000.

авторської музичної мови і мислення. Не була цікавою для дослідників і проблема за-позичення класичних форм музики як важливий складник творчості китайських композиторів. Тож **метою пропонованої** роботи є виявлення ознак і способів рецепції Цзян Веньє європейської сонатної форми.

Матеріал та методи. Джерельною базою дослідження стали видані в Китаї ноти Сонат Цзян Веньє, а також праці українських та китайських музикознавців про китайську фортепіанну музику. Їх можна умовно розподілити на групи:

- праці, присвячені огляду основних етапів розвитку китайської фортепіанної музики ХХ ст.;
- аналіз жанрового розмаїття фортепіанного мистецтва сучасного Китаю;
- аналітичні питання жанру сонати; змістовність музики та інші.

На основі цих та інших праць сформувалися **методологічні підходи** до вивчення теми, а саме історично-генетичний, вибірковий та музично-аналітичний. Наукова новизна пропонованої праці полягає в тому, що у ній вперше здійснена спроба музично-теоретичного аналізу фортепіанних сонат одного композитора окремо взятого періоду у контексті виявлення у них розуміння відповідної класичної форми та особливостей її персонального впровадження задля втілення власних творчих ідей.

Результати. Створення фортепіанних сонат Цзян Веньє припадає на зрілий етап творчості композитора. З огляду на згадані втрати, говорити про цей жанр можна на підставі аналізу Третьої, Четвертої та П'ятої сонат митця.

Отож, Третя соната оп. 31 – одночастинна, без чітко вираженого сонатного АLEGRO. В основі музичного матеріалу – мелодія китайської народної пісні «Місячна ніч Сюньян», яку часто виконують у вигляді імпровізацій на народних інструментах. Тому композиторська техніка спрямована на імітацію тембрів традиційних китайських музичних інструментів піпи, ерху та гуцінь. Ладозвукова система твору базується на пентатоніці з початковим тоном *e* (*e2-g2-a2-h1-d2-e2*). Вступ (тт. 1–27) – *Andante pastorale*.



Рис. 1. Третя соната оп. 31. Вступ, тт. 1–6

Далі музичний матеріал розгортається трьома самостійними епізодами (частинами), об'єднаними загальним художнім задумом і настроєм. Перший (А) (тт. 7–86) залишається повільним, спокійного характеру.



Рис. 2. Початковий епізод (А) (тт. 7–11)

Звукопис наслідує тиху нічну пору, коли сходить місяць, віє легкий вітерець, що здіймає на річці ледь помітні хвилі. Музичні фрази короткі, повторювані.

Друга тема (епізод В) (тт. 87–175) – дуже різноманітна за характером: чергуються танцювальні і ніжно-ліричні фрагменти. Стрибокподібний акомпанемент твориться з дублювань інтервалів (g-d, g-e) для підтримки легкої мелодії. На імпровізаційність вказує мелодичний рисунок із секстолей, квінтолей тридцять других тривалостей нот, що чергуються з короткими (двотактовими) наспівними фразами. Приєм арпеджіато нагадує відповідний спосіб звуковидобування на піпі.



Рис. 3. Друга тема (епізод)

Наступний епізод (тт. 176–215) – Andante (non troppo) tranquillo.

У творі він відіграє роль репризи, бо традиційно не повторює теми з першої частини, а тільки нагадує про них окремими характерними інтонаційними зворотами. Кінець цієї частини побудований на інтонаціях другої теми. Тож Цзян Веньє вибрав структуру «зміни початку й однакового кінця», характерну для китайської народної музики, при загальній сюїтній формі твору. Дев'ять тонів, з'єднаних разом, імітують перебір струн на піпі. М'який тембр звучання фактури у цій частині нагадує гучність стародавнього

інструменту Сяо – китайської вертикальної флейти. Усі епізоди (частини) твору близькі за характером, за винятком Коді (тт. 216–239) – це життєствердне алегро з переходом в урочисте ларго маестозо.



Рис. 4. Третя тема (епізод) (В1)

Загалом Третя соната, що має назву «Цзяннань сцени», або «Пейзажі Південного Китаю», належить до сонат циклічного типу, в яких жодна з частин не викладена в типовій сонатній формі. Сонатність виступає в ній як принцип музичної композиції, що зберігає контрастність суміжних епізодів. Водночас витриманий в єдності цілого твір успадкував риси старовинної сюїти. Така структура твору якнайкраще відображає зміст музики, що втілює «концептосферу природи» та «концептосферу обряду»⁵. На ладо-гармонічному та тембральному рівнях звучання Сонати «близьке барвистому звукопису імпресіонізму та його споглядальному відчуттю»⁶.

Соната для фортепіано № 4 «Карнавальний день» оп. 54 написана 28 червня 1949 р. у час загальнонаціонального піднесення після визволення Пекіна й утворення КНР, а в історії розвитку китайського фортепіанного мистецтва – у третій його період, що припав на кінець 1940–1950 рр., коли «надії і мрії про щасливе життя стають духовним джерелом фортепіанної творчості композиторів»⁷.

Цзян Веньє належить до тих небагатьох митців, хто якраз і відкрив «нові шляхи в історії китайської фортепіанної культури»⁸, бо після тривалого початкового періоду (першої чверті ХХ ст.), що відзначився наслідуванням китайцями зарубіжних технік і форм, обробкою національних наспівів за правилами європейської класичної гармонії, або народженням власної мелодики під впливом творчості європейських композиторів, змістовним та інтонаційним підґрунтям творчості став головно національний фольклор.

⁵ Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ ст. : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Львів : ЛНМА ім. М.В. Лисенка, 2017. С. 162.

⁶ Чень Жуаньсюань. Імпресіонізм у фортепіанній музиці китайських композиторів : автореф. дисертації на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. С. 15–16.

⁷ Der-wei Wang D. In search of a genuine Chinese sound: Jiang Wenye and modern Chinese music. *Global Chinese Literature : Critical Essays*. 2010. P. 148.

⁸ Згідно з періодизацією О. Зубкової, перший етап охоплює 1913–1930, другий 1930–1940 рр., коли з'явилися перші серйозні досягнення, зокрема й у Цзян Веньє («Тайванський танок», 1934; цикл «Шістнадцять багателей»). Див.: Зубкова О.В. Етапи розвитку китайського фортепіанного мистецтва (ХХ – початок ХХІ століття). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2012. № 9. С. 149.

Твори набувають національної своєрідності (тематики, змісту), стрункої та компактною форми, інтонаційної характерності, що дозволяє говорити про справжній розквіт композиторського мистецтва Китаю. А ще про інтенсивність формування національного музичного стилю як звукообразного мислення певного етносу, що перебуває в постійному становленні⁹.

Соната № 4 – доволі масштабний твір, що оспівує перемогу Китайської Народної революції. Тоді однією з найпопулярніших пісень була народна пісня населення півночі Китаю Шеньсі п. н. «Лан Хуа Хуа» (про трагічну долю молодої дівчини, яка стала символом боротьби за кращу долю жінок своєї Батьківщини). Її невибаглива мелодія лягла в основу мелодичного матеріалу Головної і Побічної партій I частини.

На відміну від Третьої сонати «Цзяннань сцени», або «Декорації Цзяннань» (а також «Пекінського ескізу» 1938 р. та циклу «П'ять ескізів» 1935-го), у Четвертій Цзян Веньє декларував зміну свого звичного стилю, відмовившись від цілеспрямованої орієнтації на найсучасніші європейські техніки композиції, властивої ранньому періоду його творчості. Тепер він повністю занурився у національну культуру з її традиційною звуковою системою (звукорядом із 5 різних по висоті тонів у октаві – пентатонікою; назви тих п'яти звуків китайською – Гун (Гон), Шан, Цзяо, Чжи, Ю (Юй))¹⁰, ставши одним із перших китайських композиторів, хто використав пентатоніку у жанрі фортепіанної сонати (вперше у Третій сонаті 1945 р.).

Перша частина Четвертої сонати – яскраве алегро. В основі мелодичного матеріалу (головної та побічної теми) ритмічно змінена народна пісня «Лан Хуа Хуа». Експозиція (тт. 1–46) будується на чергуванні строїв Шан (D-E-G-A-C-D) та Ю (A-C-D-E-G-A). Головна тема (тт. 1–21 – стрій з основним тоном ре (Шан)) з чітким бадьорим ритмом акцентованих долей, синкопами, що спільно творять енергійний характер теми, а також паралельними квінтами в басу і прикрасами, які вказують на витонченість природи теми.



Рис. 5. Соната № 4. Початок Головної теми, тт. 1–3

⁹ Гнатишин О. Історичний вимір українських музично-теоретичних концепцій. Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2019. С. 473.

¹⁰ Як відомо, безпівтонова або ангемітонна пентатоніка є п'ятиступеневою системою, усі звуки якої розташовуються в межах чистої квінти. Між сусідніми ступенями звукорядів є лише два види інтервалів – велика секунда і мала терція. Внаслідок відсутності півтонів у пентатоніці не утворюються гострі ладові тяжіння. Звукоряд пентатоніки не виявляє й однозначного тонального центру: функції головного тону може виконувати будь-який із п'яти звуків, тобто звукоряд пентатоніки має п'ять різних варіантів однакового звукового складу. Найвні такі варіанти п'ятиногового строю, залежно від початкового тону: I. Стрій із головним тоном С (т. зв. «режим гон»): C-D-E-G-A-C; II. Стрій із основним тоном D (називається «коефіцієнт»): D-E-G-A-C-D; III. З основним тоном E («кутовий стрій»): E-G-A-C-D-E; IV. З основним тоном G (т. зв. «режим»): G-A-C-D-E-G; V. Стрій, де основним тоном виступає звук А («стрії пір'я»): A-C-D-E-G-A.

Сполучна тема (тт. 22–26) розпочинається зміною строю на *dis* (Ю).



Рис. 6. Соната № 4. Сполучна тема, тт. 22–26

На тлі чергувань кварта і квінти у правій руці у лівій з'являється контрастна до Головної (за характером і тонально – мінор) *Побічна* тема (тт. 27–38).



Рис. 7. Соната № 4, тт. 27–35

Красива пісенного характеру мелодія нагадує ліричні народні пісні північного Шеньсі. *Заклучна* (тт. 35–46) – новий стрій – С з основним тоном *gis* (Чжи).

У *Розробці* Сонати (тт. 47–68) початковий фрагмент музичного матеріалу є розвитком Головної теми і відзначається посиленням динаміки та використанням акордів, які «підштовхують» музику до кульмінації частини у вигляді гучних п'ятизвучних акордів. Завершується уривок видозміненою Побічною темою, яка різко контрастує з Головною і за густотою фактури (мелодична послідовність чистих квінт), і за динамікою (після *FF* – *p*), і за характером (*Andante tranquillo*), що робить музику сповненою напруги і драматизму. Звуковисотний матеріал розподіляється так: фаза А (тт. 47–62) – *d* (шан); фаза В (тт. 63–68). *Реприза* Сонати – (тт. 69–100) – вкладається у три звуковисотні фази: фаза А (тт. 69–77) – *d* (шан); фаза В (тт. 78–90) – *gis* (Чжи); фаза С (тт. 91–100) – *g* (Чжи). *Кода* (тт. 101–124) – *d* (шан) з елементами мелодії Головної теми в правій руці за підтримки багаторазових повторень послідовностей із 4 шістнадцятих нот у лівій нагнітає напругу, завершуючи частину потужним повтором у правій і лівій руці однакових чотиризвучних

акордів. Щодо гармонії, то тут Цзян Веньє виявився новатором: на противагу більшості композиторів-попередників, які використовували гармонію функціональної системи, він задіяв акорди із звуків пентатоніки, т. зв. пентакорди. Вони органічно поєднуються з національно орієнтованою мелодикою, бо інтегрують у собі всі її звуки. Як видно, у Першій частині Автор точно дотримався структури сонатного алегро.

Друга частина Сонати (тт. 1–82 або 125–206) – *Andante molto tranquillo* – дуже тиха, доволі спокійна, попри пунктирний ритмічний рисунок у басу на звуці *a* (Ю).



Рис. 8. Соната № 4. Початок II ч., тт. 125–129

Мелодичний матеріал укладається в три фази: фаза А (тт. 1–46) – одноголосна мелодія, викладена октавами з домінуючим тоном *a* (будується двома хвилями: тт. 1–17, тт. 18–46); фаза В (тт. 47–72) із центральною нотою *d* (Шан), що знову змінюється на *a* (Ю). Фаза С (тт. 73–82) відтворює фазу А в розширеному діапазоні. Тож Друга частина будується за тричастинним принципом.

Третя частина (тт. 1–200 або 207–407) – Рондо, жваве *Allegro vivace lesto*. Має в основі три теми та їх видозміни. Кожна тема – нова звуковисотна фаза. Отож, тема А (тт. 1–36) з основним тоном *e* (гон) демонструє ритм танцю Янгко народності хань у північному Китаї.



Рис. 9. Соната № 4. Початок Третньої частини, тт. 1–11

Тема В (тт. 37–68) – *e* (Чжи) – ніжна наспівна мелодія.

Далі – рондальне повторення теми А (А1 – тт. 69–115; А2 – тт. 116–133) і поява теми С (тт. 134–175) з кінцевим повтором до теми А (тт. 176–200).



Рис. 10. Соната № 4, III ч. Підготовка і поява теми А1, тт. 65–74

Цікаво, що, починаючи з епізоду Rustico (т. 116), спостерігається неспівпадіння тем (або їх видозмін) та ладових фаз: така інтонаційна та звуковисотна перемінність робить твір вельми цікавим.

Отож, у Четвертій фортепіанній сонаті «День карнавалу» Цзян Веньє побудував мелодичний матеріал на «живих» інтонаціях народної музики: у перших двох частинах – мотивах народних пісень, у третій – народного танцю народності Хань у північному регіоні Китаю. Це циклічний твір, що належить до жанру сонати через відповідну форму першої частини. Попри європейську форму жанру сонати, у ній відсутні західні прийоми письма, характерні для раннього періоду творчості митця. Він увесь пронизаний народними інтонаціями і має яскраво виражений національний характер. Ймовірно, тому цей твір композитора дуже популярний на його Батьківщині.

Деякий інший підхід до творення музичного матеріалу застосував Цзян Веньє у фортепіанній Сонаті для династії північної Вей Гучжен «церемоніальна музика», ор. 52. Створена у 1951 р., вона відображає риси пізнього періоду творчості Цзян Веньє, а саме прагнення до адаптації звучання давньої традиційної музики на народному інструменті гучжен можливостями фортепіано. І хоча твір з'явився у складний для китайських митців період, за прикметами своєї музичної мови все ж відповідає особливостям попереднього часу.

Соната складається з трьох частин. Оскільки гучжен сконструйований за пентатонічним принципом, то й мелодичний матеріал розгортається на основі пентатоніки. Ігноруючи загальноприйнятну («західну») структуру сонатної форми, Цзян Веньє запропонував «вільну» музичну побудову, близьку до традиційної музики. Це відповідало концептуальному задуму композитора – відобразити на фортепіано елементи техніки видобування звуків на гучжені. Справа в тому, що інструмент має контрастні темброві можливості («яскраві, тьмяні, сильні та м'які»), а також багато способів звуковидобування. Найпростіші з них можна позначити дієсловами «зачепити», «витирати», «підтримати». Їх комбінація і формує техніку аплікатури, наприклад «зачепити, підтримати» – октавне розкладання аплікатури та відповідний «великий гачок», тобто аплікатурна октава. Загалом техніка гри (і прийом аплікатури) полягає у використанні суглобів пальців, не задіюючи силу зап'ястя і передпліччя, щоб тембр звуку був плавним і м'яким.

Перша частина Сонати – Moderato con semplicita. Вступ (тт. 1–4) побудований на трьох звуках (с, g, a), де октави в мелодії зі звуків c2-c1-c2 асоціюються з «великим щипком» у техніці гри на гучжен. Штрихи legato і non legato можна порівняти із «зачепити» і «підтримати». У лівій руці задіяні кінчики пальців, щоб подібно «захопити» звуки.



Рис. 11. Соната оп. 52. I ч. Вступ і початок Головної теми, тт. 1–6

Тема А (тт. 5–10), що складається з двох фаз (з основним тоном *c* (Гун (Гон)) та з основним тоном *g* (Чжи)) – бадьора і легка, танцювального характеру. Штрих стаккато в акомпанементі лівої руки у сьомому такті можна порівняти з прийомами гри «вити-рати» і «підтримати». Лаконічний і чіткий ритм у поєднанні з виконавським прийомом «великий гачок» демонструють схвильований настрій.



Рис. 12. Соната оп. 52. Приклад наслідування одного з прийомів гри на гучжен, тт. 7–9

У ніжній наспівній темі В (тт. 11–26) чергуються штрихи legato і non legato зі збереженням плавного виконання. У цьому фрагменті перед виконавцем постає завдання точного виконання кожного штриха (акцентів, злігованих нот, стаккато і non legato) за аналогією з «гачком», «невеликим щипком» і «дряпанням». Контрастна й швидка зміна динаміки й фактурних планів збагачує загальне звучання. Розробка обох тем (*animato*) вкладається у тт. 17–26. Їй на зміну приходить Заключний епізод (тт. 27–33) з раптовою зміною фактури: вона насичується широкими послідовностями коротких тривалостей нот.



Рис. 13. Поява Заключного епізоду (тт. 25–27)

Реприза (тт. 34–49) відтворює контрастні за характером теми А і В, ніби стверджуючи їх початковий вигляд. У лівій руці штрих, що відповідає деформованому «гачку». У Коді (тт. 50–62) – *Animato molto* – тривале *do* в басу і шістнадцяті ноти демонструють

коротку образну атмосферу зла і жорстокості. Зміни в ритмі нагадують нічим не обмежене голосне звучання гучжен.

Друга частина – спокійна, лірична.



Рис. 14. Початок II ч., тт. 1–10

Музичний матеріал складатиметься зі вступу (тт. 1–8), теми А (тт. 9–20), середнього епізоду (тт. 21–28) та повтору до теми А (А1) (тт. 29–41). Вказані автором штрихи аналогічні прийомам «зачепити», «втитрати», «малий щипок» і «великий щипок». Техніку «гачок» відтворюють октави на легато і нелегато. Неспішний тихий характер зберігається до кінця частини.

Третя частина – *Allegro feroce* (тт. 1–118). Запальний характер творять групи прикрас із тридцять других нот у лівій руці, що імітують техніку «дряпання» на гучжені. Унісонне повторення одного звуку збуджує емоційність музики. «Коротка подряпина» (арпеджіато) і утримання почергово взятих звуків пентатоніки створюють відчуття повноти і чистоти.



Рис. 15. Початок II ч., тт. 1–7

Загалом структура цієї частини виглядає так: фаза А має чотири епізоди: перший (тт. 1–14, розмір 4/4) – ладова основа на *a* (Ю) і *d* (Шан); другий (тт. 15–26, розмір 3/4, 4/4, 3/4, 4/4) – *Marciale* – на *g* (Чжи); третій (тт. 27–45) – *Ven ritmico* з потактовою зміною метричних долей – теж на *g*; і, врешті, тт. 52–63 – *Animato leggiero* – *d* (Шан) зі швидким нагромадженням звуку аж до *FF*.

Фаза В (тт. 64–77) розпочинається із поверненням до початкового темпу і характеру (*Tempo I feroce*), а також тимчасово ладотональності (на *d* (Шан) і *a* (Ю)). Наступні

епізоди (тт. 78–89 і тт. 90–118) дублюють темпи і характер другого і третього епізодів фази А. Тож композитор побудував третю частину, керуючись розвитком емоцій, чітко позначених в оригінальній партитурі: *Allegro feroce*, *Marciale*, *Ben ritmico*, *Animato leggiero*, *Tempo I feroce*...

Починаючи з тт. 114 гучність знову стає помітно сильнішою, потужний заключний пентакорд фіксує енергійне життєствердне закінчення твору.



Рис. 16. Завершення III ч., тт. 111–118

Тож Соната для династії північна Вей Гучжен «церемоніальна музика» (ор. 52), як і попередня, тричастинна. Проте в ній відсутні класичний тональний контраст між головною і побічною темами в Експозиції I частини (композитор обмежився різним їх характером). Натомість присутня варіаційність головної теми у другій частині твору, що звичайно трапляється нечасто. Для виконавців твір цікавий імітацією звучання китайського народного інструмента. Цей прийом є однією з важливих особливостей стилю композитора, бо він часто використовує певні звукові поєднання, штрихи, що відображають прийоми звуковидобування на різних музичних інструментах. Цікавим є й використання ритмічних формул, близьких народному танцю та імпровізаційному характеру народної інструментальної музики¹¹.

Висновки. Детальний аналіз трьох фортепіанних сонат Цзян Веньє довів, що цей жанр розвинувся у творчості композитора лише з настанням періоду загальнонаціонального піднесення, який уможливив появу нових творчих тенденцій. Вони проявилися, зокрема, в адаптації класичних жанрів до національних традицій, що супроводжувалася пошуком свіжих засобів музичного письма. Доведено, що із трьох виявлених музикознавцем Лу Це питомих концептів національної китайської традиції у сонатах Цзян Веньє найкраще у виразилися концептосфера природи та концептосфера обряду як глибинного ментального коду китайської традиції. Недарма в ладо-гармонічному та тембральному сенсі фортепіанні Сонати Цзян Веньє або загалом, або в окремих частинах близькі звукопису композиторів-імпресіоністів: їм властиві прояв імпресіоністичної «абсолютизації миті», багата колористика, втілена засобами музичної виразності. Завдяки детальному аналізу творів Цзян Веньє доведено, що у його творчому «портфелі» є Сонати різного типу: як окремі жанрові форми (як-от Соната № 4), або ті, яким властива сонатність як принцип творення музики (Соната № 3). Композитор

¹¹ Der-wei Wang D. In search of a genuine Chinese sound: Jiang Wenye and modern Chinese music. *Global Chinese Literature : Critical Essays*. 2010. P. 158.

зберігав основні числово-конструктивні характеристики, що свідчить про дотримання ним міметрично-наслідувального принципу. Це проявляється у фазовості конструкції його сонат: початок-розвиток-завершення¹², а також використанні принципів варіативності, рондальності. І все ж базовою сонатною формою у Цзяна Веньє є соната-сюїта.

Інтерпретація Бартоком народної музики і його сміливий відхід від романтичних формул XIX ст., імовірно, надихнули Цзян Веньє на використання ритмічних концепцій, використаних угорцем у сонатах, стилістично близьких народному танцю, пісні та інструментальній музиці.

Література

1. Гнатишин О. Історичний вимір українських музично-теоретичних концепцій. Львів, 2019. 600 с.
2. Der-wei Wang D. In search of a genuine Chinese sound: Jiang Wenye and modern Chinese music. *Global Chinese Literature : Critical Essays*. 2010. P. 157–175. URL: <https://brill.com/display/book/> (дата звернення: 18.05.2023).
3. Зубкова О.В. Етапи розвитку китайського фортепіанного мистецтва (XX – початок XXI століття). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2012. № 9. С. 148–151.
4. Каталог творів композитора. 文也音樂作品目錄考, 2000.
5. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики XX – початку XXI ст.: дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Львів, 2017. 187 с.
6. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Одеса, 2004. 17 с.
7. Чень Жуаньсюань. Імпресіонізм у фортепіанній музиці китайських композиторів : автореф. дисертації на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 20 с.
8. Янь Чжихао. Проблеми фортепіанного мистецтва Китаю у працях китайських дослідників. *Українська музика*. 2017. № 4 (26). С. 94–101.



¹² Янь Чжихао. Проблеми фортепіанного мистецтва Китаю у працях китайських дослідників. *Українська музика*. 2017. № 4 (26). С. 95.