

УДК 782У

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-4-55-5>

Жіа Жунхан

аспірантка кафедри історії музики,

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

<https://orcid.org/0009-0006-5536-5367>

СЮЇТНІСТЬ ЯК УТІЛЕННЯ «НАЦІОНАЛЬНОГО» В УКРАЇНСЬКІЙ ТА КИТАЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ

Статтю присвячено феномену сюїтності як засобу втілення національного в українській та китайській фортепіанній музиці. Зазначено, що інструментальна сюїта, починаючи з доби бароко, демонструвала національні особливості, враховуючи географічне походження танців, які становили її основу. Констатовано зростання інтересу до сюїти в першій половині XX ст., що пов'язано з відсутністю в ній обмежень і чітких правил стосовно послідовності частин, варіативності, здатності поєднувати різноманітні образні сфери, а з іншого – закладених із самого початку можливостей для демонстрації національного колориту. Наголошено, що схильність до сюїтного мислення є характерною ознакою деяких музичних культур, зокрема української і китайської.

Виявлено тяжіння українців у музичній сфері до малих форм, об'єднаних у цикли як у хоровій, так й у фортепіанній музиці. Це притаманно і для китайців, характерною ознакою творчого мислення яких є лаконічність висловлювання. У процесі компаративного аналізу простежено особливості української і китайської ментальності та констатовано наявність спільної кардинальної риси, що полягає у визначенні українського й китайського мислення як образного, на відміну західноєвропейського, більш логічного за своєю сутністю. У цьому контексті розглянуто «українські сюїти» і цикли з яскраво вираженою сюїтністю М. Лисенка, В. Барвінського, Ф. Якименка.

Зазначено, що в китайській фортепіанній музиці першим зразком сюїтного циклу є «Китайська сюїта» Лю Сюеаня, у якій західна мажоро-мінорна функціональна гармонічна система поєднується з ладовими особливостями китайської національної музики.

Ключові слова: українська сюїта, китайська сюїта, ментальність, пентатоніка, танцювальність, необароко.

Jia Junhan. Suiteness as an Embodiment of the “National” in Ukrainian and Chinese Piano Music

The article is devoted to the phenomenon of suiteness as a means of expressing the national in Ukrainian and Chinese piano music. It is noted that, beginning in the Baroque era, the instrumental suite demonstrated national characteristics, taking into account the geographical origins of the dances that formed its basis. The growing interest in the suite in the first half of the 20th century is attributed, on the one hand, to the absence of restrictions and strict rules regarding the sequence of movements, its variability, and its ability to combine diverse imagery, and on the other hand, to its inherent potential for expressing national color. It is emphasized that the tendency toward suite-based thinking is a characteristic feature of certain musical cultures, particularly Ukrainian and Chinese.

The study identifies the Ukrainian inclination in the musical sphere toward small forms united into cycles, both in choral and piano music. This trait is also inherent to Chinese culture, in which laconic expression is a characteristic feature of artistic thinking. Through comparative analysis, the article traces the specific features of Ukrainian and Chinese mentalities and concludes that they share a fundamental common trait: Ukrainian and Chinese thinking is image-oriented, in contrast to the more logically structured Western European mindset. Within this context, the

article examines “Ukrainian suites” and cyclic works with pronounced suiteness by M. Lysenko, V. Barvinskyi, and F. Yakymenko.

It is noted that the first example of a suite cycle in Chinese piano music is Liu Xue'an's “Chinese Suite”, in which the Western major-minor functional harmonic system is combined with the modal features of traditional Chinese national music.

Key words: Ukrainian suite, Chinese suite, mentality, pentatonicism, dance character, neobaroque.

Вступ. Сюїта належить до тих жанрів, які починаючи з XVI ст. в європейській музичній культурі часто ставали основою для втілення національно-характерного музичного матеріалу. Цьому сприяло її початкове трактування як послідовності танців, що згодом навіть дало поштовх до виділення з неї балету в самостійний вид мистецтва. У добу Людовіка XIV інструментальна сюїта, що вважалася провідною формою тогочасної французької придворної світської музики, називалася французькою, що вказувало на її національні особливості й деяку відмінність від німецького різновиду. У цьому разі йшлося не так про національні риси, як про традицію, за якою прийнято виконувати сюїту французькими музикантами, враховуючи кількість і склад танців, а також їх регламентовану послідовність.

Щодо танців, які містила барокова сюїта, то вони демонстрували розмаїття свого географічного походження, включно з німецькою алемандою, італійською гальярдою, французькими курантою, буре, менуетом, іспанською сарабандою та англійською жигою. Водночас, потрапивши в поле зору композиторів, танці видозмінювалися, поступово втрачаючи свій національний і народний колорит, ставали більш вишуканими й стриманими. Німецький композитор і музикознавець Й. Маттезон звертав, зокрема, увагу на відмінність між алемандою для слухання й алемандою для танцю, які відрізнялися одна від одної, як «небо і земля», за його ж висловом.

Матеріали та методи. Останніми роками значно активізувався інтерес українських і китайських дослідників до несонатних циклічних форм у фортепіанній музиці. Ідеться насамперед про жанр сюїти, до якого активно зверталися і продовжують звертатися у своїй творчості європейські, а у XX ст. й китайські композитори. Сюїтний цикл виявився універсальним як з погляду втілення програмності у фортепіанній музиці, так і національних традицій, позаяк у жанрі сюїти писали твори представники всіх національних шкіл. Але якщо питання сюїтного циклоутворення з відсиланням до епохи бароко, явища програмності в сюїтному жанрі вже є достатньо вивченими, то розгляд сюїти під кутом національного (а не тільки фольклорно-характерного танцювального), вимагає більш детального дослідження. Під цим оглядом значний інтерес становить компаративний підхід до аналізу сюїти на прикладі фортепіанних циклів українських і китайських композиторів, особливо коли декларування національного в назві твору стає принципово важливим. Саме цим і зумовлена **актуальність** теми пропонованої статті, у якій застосовано *компаративний, аналітичний і культурологічний* методи дослідження.

Результати. У другій половині XIX ст. – на початку XX ст., коли процеси націєтворення в більшості європейських країн набули особливої інтенсивності, інтерес до сюїти (після часткового його спаду в другій половині XVIII – початку XIX ст.) знову почав зростати. Це, з одного боку, пояснюється відсутністю в ній обмежень і чітких правил стосовно послідовності частин, варіативності, здатності поєднувати різноманітні образні сфери, а з іншого – закладених у сюїті, із самого початку свого існування, можливостей для демонстрації національного колориту. Результатом цього стали численні приклади інструментальних, вокальних та симфонічних сюїт, де в назві декларувався

національний характер музики і його зв'язок з фольклором. Прикладом можуть слугувати: фортепіанна сюїта Б. Бартока «Румунські народні танці» (1915); сюїта «Сім іспанських народних пісень» для голосу й фортепіано М. де Фалі (1914); «Сюїта для гітари в бразильському національному стилі» Е. Віллі-Лобоса (1908–1912); «Алжирська сюїта» для оркестру К. Сен-Санса (1880) тощо.

Важливо наголосити, що схильність до сюїтного мислення є також характерною ознакою деяких музичних культур, серед яких, зокрема, варто виділити українську й китайську. Відомо, що ознаки сюїтності в українській інструментальній музиці можна спостерегти вже в композиторів-аматорів першої половини і середини XIX ст., що пов'язано насамперед зі специфікою українського музичного життя, яке переважно зосереджувалось у площині домашнього й салонного музикування. Окрім того, домінантною образною сферою творчості тогочасних композиторів була танцювальність, прикладом чого є численні аранжування для фортепіано шумок, козачків, чабарашок та інших танців. Український композитор і музикознавець С. Людкевич зауважив, що українці мають «розсіяно-сентиментальну» та свободну вдачу, що завжди протестувала проти культу форми, тому, на нашу думку, їх часте звернення до сюїти є цілком зрозумілим з погляду національного характеру¹. До цього слід також додати їх тяжіння до малих форм, об'єднаних у цикли, як у хоровій, так і у фортепіанній музиці, де вони змогли якнайкраще висловитись і себе зреалізувати. І в цьому українці близькі до китайців, для яких характерною ознакою творчого мислення є лаконічність висловлювання.

Порівнюючи український і китайський національні характери та менталітети, можна зауважити притаманний обом народам високий ступінь відчуття прекрасного, наявність спільної кардинальної риси, що полягає у визначенні українського й китайського мислення як образного, на відміну від того ж європейського, логічного за своєю сутністю. Пояснення цьому можна знайти в географічному розташуванні України на перетині цивілізацій Заходу і Сходу, що відбилось й на національному характері українців. Це також може слугувати підтвердженням міркувань С. Людкевича про несприйняття українцями «культу форми». Водночас слово «образність» і в українській, і в китайській культурах не передбачає простого візуального наслідування чогось, а його глибоке переосмислення у свідомості й роздумах, унаслідок чого з'являється нова якість, що має риси вихідної речі і її осмислення.

Спільним є також те, що на формування української та китайської ментальності впливала насамперед не так візуальна, як слухова, аудіальна культура, засвоєна двома народами через мову і слухову образність, зокрема музичний фольклор та обряд. Невипадково фортепіанна творчість більшості українських композиторів середини XIX ст., окрім творів салонного характеру, зосереджена переважно на художніх обробках народних пісень і танців. Риси сюїтного мислення проглядаються в зразках тогочасної української фортепіанної музики, прикладом чого є «Друга українська шумка» Йосипа Витвицького, яка має ознаки рапсодії. У її швидкій частині, на що звертає увагу Лідія Корній, композитор використовує народні танці за принципом злитого-сюїтного композиції². Аналогічно побудована і його відома «Коломийка», у якій мелодії нанизуються одна

¹ С. Людкевич. Націоналізм у музиці. Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2 т. Т. 1 [Упоряд., ред., вступ. ст., пер. і прим. З. Штундер]. Львів : Дивосвіт, 1999. С. 37.

² Корній Л. Історія української музики : підручник для вищих муз. навч. закл. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського : Вид-во М.П.Коць. Ч. 3 : XIX століття . 2001. С. 238.

на одну, при цьому у творі домінує танцювальне начало. Але становлення жанру фортепіанної сюїти в українській музиці пов'язане насамперед із постаттю Миколи Лисенка. Його фортепіанна «Сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень» (1867–1869) є одним із ранніх прикладів неокласичного мислення в українській музичній культурі другої половини XIX ст. Форма барокової сюїти для показу національно-характерного матеріалу була вибрана композитором не випадково, оскільки М. Лисенко в той час навчався у Лейпцизькій консерваторії, де вивчав клавірну спадщину німецьких композиторів епохи бароко.

Звертаючись до фольклорного пісенного й танцювального матеріалу, М. Лисенко (на відміну від українських композиторів-аматорів, які оформлювали свої твори, побудовані на фольклорних зразках, у вигляді фортепіанних варіацій, фантазій чи попури) вперше не тільки в українській, а й у слов'янській музиці використовує форму старовинної інструментальної сюїти, надаючи циклові художньої цілісності та завершеності. Потрібно зазначити, що фольклорний пісенно-танцювальний матеріал у цьому разі набуває цілком нового забарвлення. Адже композитор підходить до його вибору, враховуючи метро-ритмічні та ладові особливості барокових танців. Олександр Козаренко, аналізуючи цей цикл, акцентує увагу на тому, що мета М. Лисенка полягає не у створенні традиційної фортепіанної обробки, як це робили його сучасники. Обираючи жанрово-стильову модель барокової сюїти, він, так, долає роздвоєність не лише у своїй, а й в українській музичній свідомості «між національним фольклорним та професійним – професійне наблизилось, ожило через наповнення його національним»³.

Сюїта містить шість частин: *Прелюдія* («Хлопче, молодче») – *Куранта* («Пома-лу-малу, братику, грай») – *Токата* («Пішла мати на село») – *Сарабанда* («Сонце низенько, вечір близенько») – *Гавот* («Ой чия ти дівчино, чия ти?») – *Скерцо* («Та казала мені Солоха»). Можна спостерегти, що М. Лисенко досить ретельно дотримується усталеної композиційної схеми старовинної барокової сюїти, враховуючи навіть наявність у циклі таких п'єс, як токата й скерцо, оскільки ті часто трапляються в сюїтах і партитах Й. С. Баха. Крім того, усі частини, що є характерною ознакою сюїтної композиції, розміщені за принципом посилення темпового контрасту. Якщо в першій парі п'єс контраст не надто відчутний (*Andante poco sostenuto* – *Andantino*), то до кінця циклу він значно посилюється (*Allegretto* – *Allegro vivace*). Щодо тональної єдності циклу, то Лисенко застосовує тут принцип однойменного мажоро-мінору з перевагою п'єс, написаних у соль мінорі. На прикладі згаданої сюїти можна стверджувати, що композитор прагнув поєднати західноєвропейські форми, які пройшли досить тривалий період свого становлення й розвитку, з особливостями національної музичної мови.

Через пів століття, віддаючи символічну пошану М. Лисенкові, до жанру барокової сюїти звертається Василь Барвінський, назвавши один із своїх ранніх фортепіанних циклів «Українською сюїтою» (1915). Не випадково у XX ст. «фортепіанна сюїта стає мікрокосмом української професійної фортепіанної творчості, матеріалом пізнання української культури»⁴. При цьому варто зазначити, що спалах інтересу до сюїти в середовищі як європейських, так й українських композиторів припадає на першу

³ Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство ім. Шевченка, 2000. С. 73.

⁴ Ілечко М. Українська фортепіанна сюїта як предмет музикознавчого дискурсу: історіологічний підхід: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2018. С. 14.

третину XX ст. Саме в цей час дослідники констатують перевагу сюїтних циклів над сонатно-симфонічними, а ті тенденції, що намітились у перші три десятиліття XX ст., продовжуються і в наступні періоди.

Сюїтна традиція, що спирається на бароківі її зразки, у XX ст. значно виходить за межі усталеної барокової схеми, прикладом чого є «Українська сюїта В. Барвінського. Цикл налічує чотири частини: *Прелюдія – Скерцо – Пісня – Варіації і Фуга*. В. Барвінський, як і М. Лисенко, у виборі музичного матеріалу спирається на теми фольклорного походження. Дві середні частини (*Скерцо і Пісня*), «представляють концентрат скерцозності й любовної лірики», для яких «композитор вибрав найяскравіші зразки жанрів українського музичного фольклору»⁵. Натомість з погляду форми цікавими є крайні частини циклу: *Прелюдія і Варіації з Фугою*, оскільки завершення сюїти фугою вказує на відтворення О. Барвінським барокових традицій. З іншого боку, можна провести паралелі із сюїтними циклами Ф. Куперена, Й. С. Баха й Г. Ф. Генделя, які досить вільно трактують саму їх структуру, використовуючи вибірковий підхід до введення традиційних п'єс. Ідеться про те, що танцювальність, як головна ознака барокової сюїти, не є обов'язковою нормою в сюїтах вищеназваних композиторів.

Аналізуючи фортепіанну сюїту В. Барвінського, варто звернути увагу на те, що в циклі відсутні традиційні танці на зразок куранти чи сарабанди, як це можна спостерегти в аналогічному творі М. Лисенка. Однак тут наявна основна конструкція барокової сюїти, яка, на думку дослідників, зберігається в її початкових і фінальних частинах. Адже більшість необарокових сюїт починаються саме з прелюдії, що стає її основною, майже обов'язковою п'єсою. Прелюдія В. Барвінського викликає виразні алюзії до бахівських прелюдій поліфонічним характером викладу музичного матеріалу, поступовим ущільненням фактури, що нагадує органну регістровку, самим викладом теми, яка, будучи фольклорною за походженням («Та нема гірш нікому»), своєю будовою нагадує бахівські теми тощо. Щодо останньої частини сюїти, то вона має всі ознаки завершальності. Обидві народні теми («Ой у полі жито» та «Засвистали козаченьки»), що подаються у формі суцільних варіацій (за визначенням автора), написані в характері маршу. При цьому перша тема зі своїм характерним пунктирним ритмом нагадує знамениту генделівську Пасакалію з клавірної Сюїти № 7, тоді як друга, основна, на якій побудована фуга, викладається в органій акордовій фактурі в досить швидкому й енергійному характері. Художньої цілісності та єдності циклу надає також тональна єдність *Прелюдії і фуги*, оскільки обидві починаються в *до-мінорі*. Її не порушує навіть фінальна кода, написана в однойменному *до-мажорі*.

Серед українських композиторів першої третини XX ст., для яких притаманне сюїтне мислення, потрібно особливо виділити Федора Якименка, адже значну більшість творчої спадщини композитора становлять фортепіанні циклічні композиції. За способом мислення Ф. Якименко є мініатюристом, тому він надає перевагу саме несонатним багаточастинним циклам. Ба більше, тяжіння до лаконічності висловлювання в жанрі фортепіанної музики в композитора тісно пов'язане з прагненням до об'єднання мініатюр у програмні цикли, хоч вони не завжди в нього оформлені у вигляді сюїти. Фортепіанні композиції Ф. Якименка, хоч і названі ним як «музичні фрагменти», «ескізи» чи просто п'єси, здебільшого мають ознаки сюїтності й значно розширюють її межі. Однак треба зазначити, що, на відміну від багатьох своїх сучасників, композитор, звертаючись до жанру сюїти, не виявляє інтересу до необароко. Це, можливо, пояснюється

⁵ Павлишин С. Василь Барвінський. Київ : Музична Україна, 1990. С. 24.

традицією, у якій він формувався і яка в особі його вчителя М. Римського-Корсакова не проявляла жодного інтересу до музики європейського бароко й класицизму. З іншого боку, як символіст, Ф. Якименко віддає перевагу програмності, у якій переважає астральна, фантастична й пейзажна тематика, що є свідченням впливу на його творчість романтичних програмних циклів.

У 1920-х роках композитор проявляє значний інтерес до української культури, результатом чого стала поява низки фортепіанних творів, основою яких є українська тематика. Серед них треба відмітити «Три п'єси на українські теми»: «Чуттєва ідилія» (*Tendre idylle*), «Біля колиски» (*Pres du berceau*) та «Святкова» (*Chant de fête*). Якщо порівняти цей невеликий цикл, опублікований в одному з паризьких видавництв у 1925 році, із сюїтою без загальної програмної назви, початково написаною в 1913 році для фортепіано й оркестрованою братом Ф. Якименка, композитором Яковом Степовим, то можна зауважити аналогічний підхід до трактування автором сюїтності. Оркестрова сюїта Ф. Якименка містить чотири частини: «Елегія», «Мрія», «Колискова» та «Маленький вальс». В обох циклах перевагу віддають п'єсам ліричного елегійного характеру, що послаблює контраст між ними. Подібними є навіть назви частин, зокрема «Чуттєва ідилія» – «Елегія», «Біля колиски» – «Колискова». Крім того, завершальна частина в кожному зі згаданих творів має яскраво виражений танцювальний характер, що слугує доказом того, що «Три п'єси на українські теми» теж мають ознаки сюїтності.

Кожна з трьох частин циклу побудована на відомій фольклорній темі. Основою для «Чуттєвої ідилії» стала мелодія знаменитої трагічної пісні «Козака несуть». У Ф. Якименка трагічне начало відсутнє, а сама мелодія набуває журливого ліричного характеру. Ба більше, вона трактується композитором як «думка». Це дає підставу провести паралелі з «Піснею» з «Української сюїти» В. Барвінського, яка також написана в характері «думки». Крім того, саме слово «ідилія» в назві п'єси означає певний стан, пов'язаний з відчуттям любові. Якщо в крайніх розділах (п'єса написана в тричастинній формі) тема розгортається куплетно-варіаційно, то середній є ефектною віртуозною імпресіоністичною замальовкою, що контрастно відтіняє основну ліричну тему. Надзвичайно вишуканою є друга п'єса циклу, написана в характері колискової. Композитор використав тут мелодію відомої колискової «Котику сіренький». Основна тема викладається в партії лівої руки спочатку одноголосно, а в наступних проведеннях (форма п'єси куплетно-варіаційна) з додаванням арпеджіюваних акордів, що, з одного боку, імітують заколисувальні рухи, а з іншого – гру на музичному інструменті з ефектом кварто-квінтового фонізму. Натомість у правій руці переважає рівномірний рух з акцентом на кожному слабкому долю такту (п'єса написана в чотиридольному розмірі), що своєю пульсацією і характерними висхідними октавними стрибками створює ефект заколисування.

Третя п'єса циклу, під назвою «Святкова», має всі ознаки завершальності, оскільки вона є кульмінацією циклу з погляду його драматургічної будови. Якщо розглянути темпове співвідношення частин, то можна зауважити, що вони йдуть у послідовності: *Andante* (перша п'єса) – *Largo con moto* (друга) – *Allegro moderato*, *Allegro vivace* (третя п'єса). І в цьому плані «Святкова», як найшвидша частина циклу, цілком відповідає принципам темпової поляризації (*середній – повільний – дуже швидкий*), яка є однією з ознак барокової сюїти. Отже, композиція твору дає підставу стверджувати, що «Три п'єси на українські теми» задумані Ф. Якименком як цикл. Основна тема третьої п'єси є танцювальна козачкова з характерним для танцю розміром $2/4$, рівномірним ритмічним малюнком з акцентами на другій долі такту. Як і в попередніх частинах, тут переважає

варіаційний принцип розвитку. Варто зазначити, що, на відміну від сюїт М. Лисенка й В. Барвінського, у Ф. Якименка набагато яскравіше проступає образне, картинне мислення, оскільки вже самі назви п'єс малюють в уяві яскраві візуальні образи: молоду жінку біля колиски чи картину яскравого свята з феєрверками, які вдало відтворив у «Святковій» композитор.

На відміну від досить тривалої історії клавирного виконавства в Україні, у Китаї розвинена фортепіанна культура до початку XX ст. не існувала. Незважаючи на спроби європейців, зокрема англійців, починаючи із середини XIX ст., популяризувати фортепіано у великих китайських портових містах, це не мало успіху аж до часу заснування в Китаї християнських церков і навчальних осередків, де викладалася гра на фортепіано. Велика роль у популяризації в Китаї фортепіанного мистецтва належить італійському піаністу і диригенту Маріо Пачі, який виховав цілу плеяду відомих китайських піаністів і педагогів, серед яких Чжан Цзюньвей, Юй Бяньмін, Фу Цун та інші. Відомо також, що китайські композитори почали писати твори для фортепіано ще до появи перших концертувальних піаністів, оскільки йшлося про відсутність відповідного національного репертуару й потребу в його формуванні. Автором першої китайської фортепіанної п'єси, створеної у 1915 році, вважається Чжао Юаньжен, але вона впродовж декількох років залишалася єдиним зразком китайської фортепіанної музики.

Інтерес до фортепіанного виконавства значно посилювався з відкриттям наприкінці 1920-х років у Китаї низки музичних коледжів, насамперед у Шанхаї, в основу функціонування яких закладено принципи європейської музичної освіти. Це стимулювало композиторську творчість і написання музики в національному стилі. Однак цей процес був тривалим і не завжди успішним, тому що китайські композитори переважно наслідували стиль європейської музики, втрачаючи при цьому свою оригінальність. Як зазначив Чжао Сяошен, такі твори «мали вигляд людини, вбраної в китайський халат, поверх якого начеплений європейський галстук»⁶. У цьому контексті особливий інтерес викликає перший китайський фортепіанний твір, написаний у жанрі сюїти, «Китайська сюїта» (1937), автором якої є відомий композитор, педагог та громадський діяч Лю Сюеань. Як стверджує у своєму дисертаційному дослідженні Жіхан Лю, у Шанхайському музичному коледжі Лю Сюеань був учнем Цзи Хуана, якого вважають одним із піонерів музичної освіти в Китаї. Відомо, що Цзи Хуан викладав основи західної музичної теорії і водночас велику увагу приділяв розвитку національної музики, тому «багато його ідей прямо чи опосередковано вплинули на музичну творчість Лю»⁷. Композитор також відвідував курси китайської народної музики, що згодом, враховуючи знання західної музичної теорії, заклало основи його композиторського стилю, у якому західна мажор-мінорна функціональна гармонічна система поєднується з ладовими особливостями китайської національної музики.

«Китайська сюїта» Лю Сюеаня налічує чотири частини:

- 头场大闹 Перша сцена для гонгів і барабанів (великий переполох);
- 傀儡俑舞 Ляльковий танець;
- 西楼怀远 Спогади про Західну вежу;
- 少年中国进行曲 Марш молодого Китаю.

⁶/ 生. 琴演奏之道. 上海: 上海音 出版社, 2007. 30.

⁷ Zihan Liu. Exploring stylistic elements and innovations of Xuean Liu's song. Texas Tech University, 2024. P. 2.

У першій п'єсі (*Allegro*) композитор засобами фортепіано зображує гру на гонгах і барабанах. Відомо, що гонги належать до традиційних китайських сигнальних інструментів, які використовують також у лялькових й оперних виставах, супроводжують танці й спів. Форма цієї п'єси тричастинна репризна, де в крайніх частинах переважно імітують удари гонгів і барабанний дріб. Композитор виписує при ключі тональність *Соль-бемоль мажор*, спираючись на європейську мажоро-мінорну систему, хоч мелодичною основою цих розділів можна вважати малообсяговий трихордовий лад, побудований на звуках *до-бемоль – ре-бемоль – соль-бемоль*. Згадана послідовність використовується в різних комбінаціях: тобто у вигляді мелодичних фраз чи акордів із кварто-секундовим фонізмом, які сонористично відтворюють звучання гонгів. Слід також зазначити, що ці співзвуччя (в. 2, ч. 4, ч. 5) утворені на основі пентатонічного матеріалу, принаймні, на це вказує не традиційна для європейців терцева, а кварто-секундова побудова акордів.

Контрастом стосовно крайніх частин є середній розділ *Moderato Commodo* з ключовими знаками в *Сі мажорі* й розміром $3/4$ (крайні частини у розмірі $2/4$). Але фактична ладова основа тут – китайська пентатонічна гама з елементами політональності, що характерно для традиційної музики деяких народностей Китаю. Композитор використовує в цій частині металогічну фігуру *гіперболи*, створюючи моментами значний розрив між партіями лівої (нота *соль* великої октави) і правої (нота *ре* четвертої октави) руки, що викликає відчуття просторовості чи навіть порожнечі. Крім того, високий регістр нівелює фортепіанний тембр, посилюючи ефект тембральної дзвінкості, що нагадує звучання китайських ударних інструментів-ідіофонів. На відміну від крайніх частин з рівномірною токатною ритмікою, середній розділ відзначається також мелодичною різністю і більшою ритмічною свободою.

Друга п'єса циклу, під назвою «Ляльковий танець», написана в розмірі $2/4$ в характері *Allo vivace*. Як і в попередній частині, ключові знаки вказують на *Сі-бемоль* пентатоніку.



Приклад 1. Лю Сюеань. «Ляльковий танець» з «Китайської сюїти»

Синкопований ритмічний малюнок мелодії, перемінність акцентів, лише одне квартове співзвуччя *фа – сі-бемоль* малої октави в лівій руці упродовж 22 тактів (період неквадратної будови) – усе це створює враження танцю заведеної механічної іграшки. Наступний епізод (форму п'єси можна визначити як просту тричастинну) написаний у *Мі-бемоль* пентатоніці. Фактично відбувається транспозиція початкової теми на кварту

вгору лише з тією різницею, що в лівій руці тепер звучить квінта *мі-бемоль* – *сі-бемоль*, що чергується зі своїм квартовим оберненням.

Ліричним центром циклу є третя п'єса з поетичною назвою «Спогади про Західну вежу». П'єса написана в досить повільному темпі (*Andante cantabile*), що створює контраст з попередніми частинами циклу. Вона починається з імітації кварто-квінтовими співзвуччями ударів гонгу, що слугує об'єднавчим чинником єдності сюїти. Основна тема частини побудована на *сі-бемоль* пентатоніці, що підкреслює її національну природу. Лю Сюеань застосовує тут також поліфонічну техніку письма, зокрема, елементи імітації, що дає змогу зберегти ладові особливості традиційної китайської музики, оскільки вона базується на монодійному принципі розгортання мелодії. У цій п'єсі також наявні риси варіаційності, позаяк основна тема при кожному новому проведенні збагачується новими підголосками, а наприкінці звучить з динамікою *ff* в октавному подвоєнні в партії лівої руки. «Спогади про Західну вежу» завершуються на *pp* сонорно яскравим арпеджіованим багатоскладовим акордом, побудованим на ступенях основної пентатонічної теми у квінто-кварто-секундовому викладі.

Заключну п'єсу циклу під назвою «Марш молодого Китаю» можна вважати найбільш європейською, порівняно з іншими трьома частинами сюїти. Сам марш (*Allegretto con brio*) написаний у характері скерцо (стакатний штрих, гострі акценти) в активному акордовому викладенні, основу якого становлять акорди терцієвої будови, переважно тризвуки. Водночас китайського колориту йому надає опора на пентатоніку, характерний синкопований ритм початкового двотакту, використання високого регістру в правій руці, що створює ефект ляльковості. П'єса також написана в тричастинній формі з досить далекою модуляцією з *ля-бемоль* у *мі* пентатоніку (*ля-бемоль мажор* – *мі-мажор*) у середньому розділі.

Висновки. Аналіз першої «Китайської сюїти» Лю Сюеаня дає підставу стверджувати, що автор спирався насамперед на традиції європейської романтичної програмної сюїти. У цьому плані його фортепіанний цикл можна порівняти з «Трьома п'єсами на українські теми» Ф. Якименка. Обоє композиторів об'єднує схильність до мініатюризму, лаконічність висловлювання, образність музичного мислення, виражена в яскравих програмних назвах частин циклу. Однак при більш детальному розгляді цих творів можна зауважити їх приховані зв'язки з традицією барокового сюїтного жанру, до якого, зокрема, в «українських сюїтах» зверталися М. Лисенко й В. Барвінський. Прикладом може слугувати як перша п'єса з «Китайської сюїти» Лю Сюеаня, написана в характері токати, так і заключна – з відчутними ознаками скерцо. Це стосується і танцювальної музики, оскільки танцювальність, в її різних метро-ритмічних формулах, є невід'ємним складником розглянутих вище сюїтних циклів. Ще одним об'єднавчим чинником є вибір українськими та китайськими композиторами сюїтної форми для втілення національно-характерного матеріалу, позаяк її частини координуються загальною художньою ідеєю, спрямованою на сприйняття сюїти як певної мистецької цілісності.

Література

1. Ілечко М. Українська фортепіанна сюїта як предмет музикознавчого дискурсу : історіологічний підхід : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 19 с.
2. Корній Л. Історія української музики : підручник для вищих муз. навч. закл. Київ : Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського : Вид-во М.П.Коць. Ч. 3 : XIX століття , 2001. 477 с.
3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2000. 286 с.

4. Людкевич С. Націоналізм у музиці. С. Людкевич. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*: у 2 т. Т. 1 / Упоряд., ред., вступ. ст., пер. і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. С. 35–52.
5. Павлишин С. Василь Барвінський. Київ: музична Україна, 1990. 88 с.
6. /赵晓生. 钢琴演奏之道. 上海: 上海音乐出版社 · 2007. 427页
7. Zihan Liu. Exploring stylistic elements and innovations of Xuean Liu's song. Texas Tech University, 2024. 59 p. URL: <https://ttu-ir.tdl.org/server/api/core/bitstreams/b3bfb7be-7211-4299-8ea1-ee9b776ff83c/content> (дата звернення 30.09.2025).

Дата надходження статті: 28.10.2025

Дата прийняття статті: 25.11.2025

Опубліковано: 22.12.2025

