

УДК 78.2i; 78.35; 78.25
DOI 10.32461/2226-3209.1.2024.302105

Цитування:

Чен Менгжао. Інваріанти складної тричастинної форми в сонатах для фортепіано китайських композиторів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 1. С. 380–386.

Chen Mengzhao. (2024). Invariants of the complex tripart form in the piano sonatas of chinese composers. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 380–386 [in Ukrainian].

Чен Менгжао,

аспірантка Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0009-6639-3584>
oxanaostap@ukr.net

ІНВАРІАНТИ СКЛАДНОЇ ТРИЧАСТИННОЇ ФОРМИ В СОНАТАХ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Мета роботи – віднайти в сонатах китайських композиторів перші зразки складної тричастинної форми, визначити особливості їх структури задля розкриття в подальшому проблеми типології музичних форм у фортепіанній творчості ХХ ст., висвітлення процесу трансформації художнього мислення, що породжувала все нові формотворчі концепції. **Методологія дослідження** виявляється у використанні історичного, гносеологічного, теоретико-аналітичного та типологічного методів аналізу. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше в українській музикології здійснено аналіз однієї з найскладніших музичних форм у різних її індивідуальних проявах у китайських фортепіанних сонатах одного часового періоду, а саме кінця 1950-х — початку 1960-х років. Обґрунтовано, що первісні приклади даної музичної форми зустрічаються вже в перших «великих» фортепіанних сонатах китайських композиторів і відображають рецепцію її класичного прототипу в формуванні жанру фортепіанної сонати. **Висновки.** Аналіз індивідуальних структур складної тричастинної форми у фортепіанних сонатах китайських композиторів довів її розповсюдження вже в перших «великих» зразках жанру, представлених Цзоу Лу та Го Чжиюанем. Попри деякі відмінності в інваріантах цієї форми, Го Чжиюань багато в чому наслідував розпочату Цзоу Лу розробку нової для китайської фортепіанної музики будови твору. Формотворчі концепції названих композиторів продукували національний варіант фортепіанної сонати за європейським зразком, демонструючи трансформацію художнього мислення порівняно з раніше створеними сонатами Цзян Веньє.

Ключові слова: китайська музика, жанр фортепіанної сонати, складна тричастинна форма, індивідуальні формотворчі концепції.

Chen Mengzha., Postgraduate Student, Department of General and Specialized Piano, Lviv National Music Academy

Invariants of Complex Tripart Form in Piano Sonatas of Chinese Composers

The purpose of the work is to find the first examples of a complex three-part form in the sonatas of Chinese composers, to determine the peculiarities of their structure in order to further reveal the problem of the typology of musical forms in the piano works of the twentieth century, to highlight the process of transformation of artistic thinking, which gave rise to new formative concepts. **The methodology of the research** is manifested in the application of historical, epistemological, theoretical, analytical and typological methods of analysis. **The scientific novelty** lies in the fact that for the first time in Ukrainian musicology an attempt has been made to analyse one of the most complex musical forms in its various individual manifestations in Chinese piano sonatas of the same period, namely the late 1950s and early 1960s. It is proved that the initial examples of this musical form can be found in the first "great" piano sonatas of Chinese composers and reflect the reception of its classical prototype in the formation of the piano sonata genre. **Conclusions.** The analysis of the individual structures of the complex three-movement form in the piano sonatas of Chinese composers has proved its widespread use in the first "great" examples of the genre, presented by Zou Lu and Guo Zhiyuan. Despite some differences in the invariants of this form, Guo Zhiyuan largely imitated the development of a new structure for Chinese piano music begun by Zou Lu. The formative concepts of these composers produced a national version of the piano sonata according to the European model, demonstrating the transformation of artistic thinking in comparison with Jiang Wenye's previously created sonatas.

Keywords: Chinese music, piano sonata genre, complex three-part form, individual formative concepts.

Постановка проблеми. Історія китайської музичної культури свідчить, що широка популяризація шедеврів європейської фортепіанної творчості, створення перших власних фортепіанних композицій, народження перших зразків жанрового інваріанту фортепіанної сонати припали на першу половину ХХ ст. Фортепіанне мистецтво поступово перетворювалося із чужоземного на елемент китайської національної культури. Сьогодні доведено, що в Китаї «Розвиток фортепіанної культури другої половини ХХ століття розподілений на такі періоди: 1949–1966 рр. (перший розквіт); 1966–1976 рр. (стагнація); з 1976 р. до наших днів (відродження)» [5, 3]. Кожний із них мав свої особливості, зокрема й щодо розвитку жанрів, а в них — індивідуальних формотворчих концепцій. Відтак період зародження фортепіанної сонати (з 1939 по 1949 рр. коли підходила до завершення історія Старого Китаю) характеризується як такий, що породив головні імпульси для подальшого розвитку жанру, а саме усталення образної драматургії, впорядкування тематизму, врешті спроби сонатного формотворення. Наступний етап (1949 – 1966), що збігається з першим періодом в історії Китайської Народної Республіки, позначений пристосуванням музичної культури до нових суспільно-політичних умов і естетичних пріоритетів. Це відбилося і на фортепіанній творчості: дещо дистанціюючись від попередніх надбань, композитори постали перед вибором подальших напрямів творчості: жанровим набором, композиційними технологіями та ін. «Відповідність» новій політичній ситуації потребувала також відображення в музиці, зокрема й у фортепіанних сонатах, виразу національної ментальності, втілення китайських звукових образів та національного мелосу. Як наслідок — значно зріс інтерес до придатного для цього жанру сонати: як стверджують дослідники, у даний період дванадцятьма композиторами було створено 25 фортепіанних сонат [5, 99]. Однак ключову роль у розвитку жанру відіграли не кількісні показники, а саме якісні зміни у його композиторсько-музичному тлумаченні. Ті зміни найкраще прослідковуються у поглибленому аналізі індивідуальних формотворчих концепцій, застосованих у практиці написання фортепіанних сонат. Їх вивчення має пролити світло як на рівень індивідуальної композиторської майстерності, стильові пріоритети, так і на типологію музичних форм китайської музики загалом, бо

вона — дзеркало музичного мислення та логіки його звукового виразу.

Актуальність теми дослідження обумовлена потребою розкриття специфіки формотворчих концепцій китайських композиторів, втілених ними в сонатах для фортепіано, встановлення особливостей рецепції її європейських архетипів. Для початку вирішено ту рецепцію проаналізувати детальніше на прикладі складної тричастинної форми в деяких частинах сонат (форма сонатного алегро, як і рондо — тема окремого дослідження, тому тут лише констатується їх факт).

Аналіз останніх досліджень. Музичні форми, втілені у фортепіанних сонатах китайських композиторів, досі не здобули спеціальної уваги дослідників ані в китайській, ані в західній чи навіть українській науці про музику. Чи не найбільше уваги цьому досі приділено в дисертації Ян То, присвяченій, однак, головно жанровій проблематиці. Поряд із цим науковою базою дослідження стали спеціальні теоретичні дослідження про музичні форми та їх аналіз універсального типу, написані авторитетними українськими ученими В. Задерацьким (Львів, Київ, Москва) [1], С. Шипом (Одеса) [3], Я. Якубяком (Львів) [4]. Наукова концепція даної статті вибудовується також за результатами попереднього дослідження Авторки про фортепіанні сонати Цзян Венъе [2]. Тож мета роботи — віднайти в сонатах китайських композиторів перші зразки складної тричастинної форми, визначити особливості їх структури задля розкриття в подальшому проблеми типології музичних форм у фортепіанній творчості ХХ ст., висвітлення процесу трансформації художнього мислення, що породжувала все нові формотворчі концепції. Об'єктом дослідження знову (як і в Ян То) стає фортепіанна творчість китайських композиторів, але предметом аналізу — особливості структури перших «великих» сонат, зокрема використання складної тричастинної форми у творах Цзоу (Зоу) Лу та Го Чжиюаня. Сонати цих відомих у Китаї та за його межами композиторів обрані не випадково, адже, як не раз переконалися дослідники, варто саме «на високих мистецьких зразках пізнавати логіку побудови музичного матеріалу та способи оперування ним, ...рівноваженість та красу самої форми» [4, 5].

Виклад змісту. Названі композитори належать до одного покоління митців. Цзоу Лу (1927-1972) народився в містечку Феньшуй округу Реньшоу (провінція Сичуань) і розпочав вивчати гру на фортепіано і теорію композиції

у Сичуаньській консерваторії (1949). У 1955-1959 рр. здобував фах на факультеті композиції Московської консерваторії ім. Чайковського (кл. С. Баласаняна). Повернувшись на Батьківщину, очолив кафедру композиції у Сичуаньській консерваторії.

Цзоу Лу написав велику кількість музичних творів, серед яких десятки пісень, кілька симфонічних творів (до відомих належать «Національна оркестрова увертюра», «Симфонічна рапсодія», «Симфонічна сюїта», «Струнний квартет»), фортепіанну сонату «Поема молодості», п'єси «Щаслива пастораль», «Пам'ять» та багато ін.

Го Чжиюань (1921-2013) — родом із міста Юаньлі, округ Мяолі (Тайвань). Музичну освіту здобув у Токійській східній музичній школі та Токійському національному університеті мистецтв (відділ композиції музичного факультету) (Японія) (1969). Він автор багатьох творів у різних жанрах (оперної, симфонічної, камерної, вокальної музики), зокрема, «Маленького концерту» для фортепіано та струнного оркестру, що був першим фортепіанним концертом в історії тайванської музики. Композитор вів активну і багатогранну музичну діяльність, зокрема диригував міжнародним оркестром у оперних виставах Тайванського театру під час його гастролей у Франції та Англії. За заслуги в

галузі композиції та музичну діяльність отримав чимало державних премій та відзнак.

Показово, що, отримавши вищу музичну освіту в різних композиторських школах (Москви та Токіо), і ставши відомими й авторитетними в Китаї композиторами, Цзоу Лу та Го Чжиюань звернулися до жанру фортепіанної сонати майже одночасно: перший написав свою відому сонату «Поема молодості» у 1958 (за ін. даними 1962) р., а інший — у 1963-му. Тож відповідно до згаданої хронології ці твори належать до другого етапу розвитку даного жанру.

«Поема молодості» — тричастинна соната, у якій перша частина (*Allegro animoso appassionato*) — «Ode to Youth» — написана у формі сонатного *allegro*, що має такий вигляд:

Експозиція: Г. п. (тт. 1-30) + Сполучна (починаючи від *ardifamente*, тт. 31-50) + П. п. (*Poco meno mosso*, тт. 51-74) + Заклучна (тт. 75-99)

Розробка (від *Agitato*, тт. 100-190)

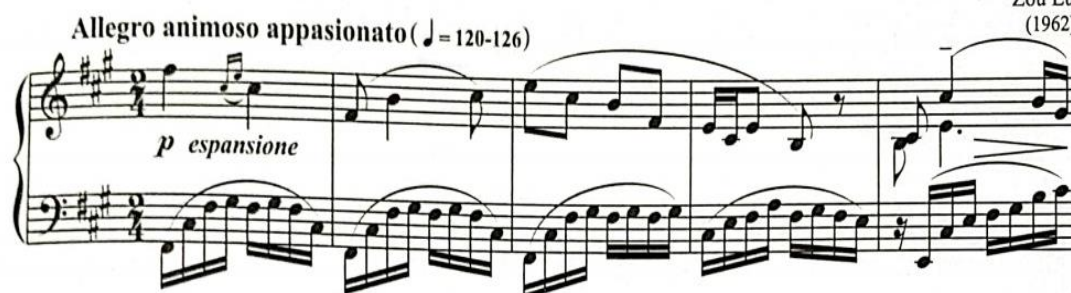
Реприза (від *consolante*: Г. п. тт. 191-220); Сполучна (тт. 221-237); П. п. (тт. 238-274)

Кода (тт. 275-304)

Наявність у I частині чотирьох епізодів (експозиції, розробки, репризи та коди) дає підстави вважати її розвинутою формою сонатного алегро. У ній відчутний тематичний і тональний контраст Головної і Побічної тем.

钢琴奏鸣曲——青春之诗
PIANO SONATA: THE POEM OF YOUTH
I 青春之诗
The Poem of Youth

邹鲁曲
Zou Lu
(1962)



Мал. 1. Головна партія Першої частини фортепіанної сонати Цзоу Лу [7]

Друга частина Сонати «Поема молодості» («Love Song») Цзоу Лу (*Lento cantabile*) написана у складній тричастинній формі. У

загальних рисах вона нагадує просту тричастинну форму (A+B+A).



Мал. 2. Побічна партія Першої частини фортепіанної сонати Цзоу Лу [7]

Детальніший аналіз музичного матеріалу довів, що схема структури даної частини насправді виглядає так:

A ($a(4+4)+e(4+4)$) + Зв'язуючий епізод (4) + B ($a(4+4+8)+e(4+12)+a(4+4+9)$) + Зв'язуючий епізод (16) + A ($a(4+6)+e(4+4+9)+a(9)$)

Як видно, перша частина складної тричастинної форми (A) написана у простій двочастинній формі, друга (B) — у простій тричастинній, а третя (A) — у простій тричастинній (репризній) формі.

В основі складної тричастинної форми, як і належить, — контрастне зіставлення двох різних тематичних сфер: середня частина (B) докорінно протиставляється попередній (A). Цікаво, що контрасту між A і B не шкодить чотиритактова, нетипова в цьому місці, Зв'язка. Натомість при переході від середньої частини (B) до репризи (A) наявна тут Зв'язка традиційна для складної тричастинної форми. Проте її відрізняє масштабність, бо музичний матеріал охоплює 16 тактів.

Наявність у середній частині складної тричастинної форми власної (прості двочастинної) форми вказує на те, що у даному

випадку маємо складну тричастинну форму з тріо.

Реприза — третя частина складної тричастинної форми (в даній Сонаті від Темпо 1) — конструктивно помітно розширена за рахунок варіювання або розширення початкових епізодів. У ній відсутня динамізація. Такий композиційний прийом — ще одна характерна риса (нововедення) Цзоу Лу для складної тричастинної форми.

Загалом складна тричастинна форма Другої частини Сонати Цзоу Лу «Пома молодості» є повною, бо кожна з її трьох основних частин написана в простій двох- або тричастинній формі. Вона також відповідає післябетовенській тенденції до підсилення контрасту між середньою і крайніми частинами шляхом зміни фактури (метру, густоти, збільшення гучності).

Прикметною рисою даної форми у Цзоу Лу є також те, що композитор відійшов від традиції написання повільних частин у вигляді епізоду, а швидких, відповідно, з тріо (як це зустрічається у Гайдна, Моцарта, Бетговена), створивши свою повільну частину саме у вигляді складної тричастинної форми з тріо.

Зрештою, це відповідало подальшій після класиків композиторській практиці.

Важливо додати, що походження складної тричастинної форми як такої генетично пов'язане зі старовинними танцювальними сюїтами. Тому застосування даної форми

найчастіше помітне у танцях, маршах, скерцо. Отже, використання Цзоу Лу складної тричастинної форми у повільній частині сонати є новаторством композитора, визначальною рисою його формотворчої концепції.

II 恋 歌
Love Song

Lento cantabile (♩ = 69)

Мал. 3. Початок Другої частини Сонати Цзоу Лу (А і два перші такти В (pp)) [7]

Третя частина Сонати «Поема молодості» («Merry Rondo») — Allegro — написана у формі рондо. Її структура схематично має такий вигляд:

А (тт. 1-74) + В (тт. 75-129) + А (тт. 130-180) + С (тт. 181-247) + А (тт. 248-282) + Кода

Соната «Поема молодості» Цзоу Лу стала першою так званою великою сонатою у фортепіанній творчості китайських композиторів [6, 231], своєрідним «вододілом» між «маленькими» сонатами (сонатинами) та сонатами монументального типу («великими»). І складна тричастинна форма, застосована у другій (повільній) частині цього твору, відіграла в цьому важливу роль.

Деякий інший вигляд має та ж форма у Сонаті Го Чжиюаня [8, 5-27]. Цей твір складається з чотирьох частин. Перша — сонатне алєгро:

Експозиція: Г. п. (тт. 1-12) + Сполучна (тт. 13-28) + П. п. (тт. 29-50)

Розробка (тт. 67-90)

Реприза (тт. 119-189)

Друга частина — повільна (Adagio), імпровізаційного характеру (типу вокальної декламації). В її основі ряд епізодів: перший (А) (тт. 1-17), другий (В) (тт. 18-33), третій (С) (тт. 34-47), четвертий (А) (скорочена реприза) (тт. 48-64), четвертий (D) (тт. 65-75) + Каденція (тт. 75-79).

Третя частина твору — швидка (Menuetto), написана у складній тричастинній формі. Однак її структура дещо відрізняється від попереднього зразка в Сонаті Цзоу Лу, бо має інший вигляд, а саме:

А (а(тт. 1-11)+в(тт. 12-23)+а(тт. 24-34)) + Зв'язуюча тема (тт. 35-38)+ В (а(тт. 39-52)+в(тт. 53-64)+а(тт. 65-76)) + Зв'язуюча тема (тт. 77-88) + А (D. C.) + Кода (тт. 89-92)

Із цієї детальної схеми видно, що перша (А) і друга (В) частини написані у простій тричастинній формі (у Цзоу Лу, нагадаємо, простій двочастинній), а третя — без змін повторює матеріал першої (в кінці епізоду В,

після нетривалої Сполучної теми, композитор поставив знак D[a]. C[аро]., закликаючи до повтору матеріалу від його початку, який структурно стає третьою (репризною) частиною складної тричастинної форми).



Мал. 4. Початок Третьої частини Сонати Го Чжиюаня [8, 19]

Дана форма у Го Чжиюаня багато в чому подібна до варіанту Цзоу Лу в Сонаті «Поєма молодості». Як і в попередника вона має зв'язуючі епізоди між кожною частиною, що робить перехід між ними плавним, пом'якшеним (тоді як середня частина в переважній більшості випадків починається відразу після закінчення першої частини для яскравого контрасту між ними). Якщо зв'язка між першою і другою частинами форми відповідно до провідного принципу форми традиційно уникається (отже обидва композитори виявили тут своє новаторство), то її поява при переході від тріо до репризи — ознака дотримання традиції. Написання середніх частин у самостійній — простій тричастинній — формі дає підстави вважати ці форми складними тричастинними з тріо.

Натомість наявність у Го Чжиюаня чотиритактової Коди, інтонаційно не пов'язаної ані з першою, ані з другою частинами (як це найчастіше буває) забезпечує лише завершення певної думки, образу, ніби «цементує» їх у звуковому просторі. Відповідність Го Чжиюаня класичній (Гайднівсько-Моцартівсько-Бетговенській) традиції забезпечується використанням даної форми у моторній частині танцювального характеру, якою є Менует, а ще — точним повторенням у репризі матеріалу першої частини.

Отже, як видно з детального аналізу структури музичного матеріалу Третьої частини Сонати Го Чжиюаня, складна тричастинна форма у нього, як і в Цзоу Лу, — повна, бо кожна з трьох її основних частин

написана у власній (дво- або тричастинній) формі.

Четверта частина Сонати — АLEGRO — написана у формі рондо:

А (тт. 1-28) + В (тт. 29-52) + А (тт. 53-80) + С (тт. 81-100) + А (тт. 101-128) + В (тт. 129-160) + Кода (А) (тт. 161-174)

Структуру частини творять подібні за тривалістю, швидко змінювані динамічно різні епізоди.

Появі «великих» сонат Цзоу Лу та Го Чжиюаня передували сонати малого плану (т. зв. сонатини або «маленькі» сонати), яскраві приклади яких доводять значну відмінність їх музичних форм. Так, наприклад, Соната для фортепіано № 3 (1945) Цзян Венъє — одночастинна (без сонатного алегро), композицію якої творить вступ і три епізоди, з яких середній контрастує з двома іншими. «Твір успадкував риси старовинної сюїти. Така структура твору якнайкраще відображає зміст музики, що втілює «концептосферу природи» [2, 7]. Соната для фортепіано № 4 «Карнавальний день» ор. 54 (1949) чи не вперше в історії фортепіанних сонат демонструє першу частину як сонатне алегро з усіма її складовими (експозицією, розробкою, репризою, кодою), контрастними темами, виразною тричастинністю повільної другої частини та жвавим рондо у третій. Головною її ознакою є циклічність, пов'язана драматургічним задумом Автора (перші дві частини створені за мотивами народних пісень, третя — народного танцю народності Хань у північному регіоні Китаю). У Сонаті для династії північної Вей Гучжен «церемоніяльна

музика», ор. 52 (1951) так само три частини. Відсутність сонатного алегро пояснюється, ймовірно, бажанням Цзян Венъе, зосередитися не на чіткій («типовій», класичній) формі твору, а на індивідуалізованій, близькій до імпровізаційності, викликаній жагою відобразити на фортепіано елементи техніки видобування звуків на народному інструменті гучжен. Це зумовило «вільну» музичну побудову сонати (у рамках тричастинності), близьку традиційній музиці. [2, 13].

Висновки. Отож, є підстави вважати, що в історії розвитку жанру саме Соната Цзоу Лу започаткувала новий етап, пов'язаний зі створенням «великої», розгорнутої її форми. І тут важливо розуміти, що з появою таких сонат (за Сонатою Цзоу Лу з'явилася Соната Го Чжиюаня) змінився «не спосіб передачі задуму, а спосіб його існування» [1, 3], тобто відбувався процес трансформації художнього мислення, що породжувала все нові формотворчі концепції. Попри деякі відмінності в інваріантах форми обох композиторів, Го Чжиюань багато в чому наслідував розпочату Цзоу Лу розробку нової для китайської фортепіанної музики складної тричастинної форми. Тож помилкою є стверджувати «відсутність подальших композиторських звернень до великої китайської фортепіанної сонати упродовж другої половини ХХ століття» [6, 230, 231]: композитори не просто продовжували творити у жанрі «великої» фортепіанної сонати, продукуючи національний варіант її європейського зразка, а ще й спадкоємно рухалися в напрямі використання в них складної тричастинної форми. Новації, застосовані ними у цій формі, свідчать про успішну асиміляцію рис усталеної форми класичного зразка і створення композиторами власних її інваріантів відповідно до розвитку свого музичного мислення та рівня фахової майстерності. З одного боку, Цзоу Лу і Го Чжиюань як справжні першопрохідці у жанрі фортепіанної сонати, прагнули «досягнути глибокого, багатогранного контрасту музичних тем», а з іншого — намагалися «працювати на перспективу», виховуючи в слухача і виконавця здатність до «цілісного слухового охоплення і відповідної виконавської орієнтації» [3, 255].

Література

1. Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып 1. М.: Музыка, 1995. 544 с.
2. Чен Менгжао. Фортепіанні сонати Цзян Венъе як втілення самобутнього стилю композитора. *Українська музика*. 2023. № 2(45) С. 85–97.
3. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: Навч. посібник. Київ: «Заповіт», 1998. 367 с.
4. Якубяк Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми). І. Тернопіль: СМП «АСТОН», 1999. 207 с.
5. Ян Го. Китайська фортепіанна соната: історія та теорія жанру : дисертація ... доктора філософії з музичного мистецтва. Харків, 2023. 223 с.
6. Ян Го. Перша велика китайська фортепіанна соната та її історико-художнє значення. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 20. 2021. С. 225–240.
7. Zou Lu. Piano Sonata: The Poem of Youth. Pu Fang and Tong Daojin. 100 years of Chinese Piano Music. Vol. IV. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music, 2015. P. 67–92.
8. Kuo Chih-Yuan. Sonata pour piano. Taipei: Yueyun Publishing, 1979. P. 5–27.

References

1. Zaderatsky V. (1995). Musical form. In the 2nd issue Issue 1. Moscow: Music, 544.
2. Chen, Mengzhao. (2023). Jiang Wenye's piano sonatas as an embodiment of the composer's original style. *Ukrainian music*, 2(45), 85–97.
3. Ship, S. (1998). Musical form from sound to style: Education. manual. Kyiv, 367.
4. Yakubyak, Ya. (1999). Analysis of musical works (Musical forms). I. Ternopil, 207.
5. Yang, To. (2023). The Chinese Piano Sonata: History and Theory of the Genre: Master's Thesis. degree of doctor of philosophy in musical art. Kharkiv, 223.
6. Yang, To. (2021). The first great Chinese piano sonata and its historical and artistic significance. *Musicological opinion of Dnipropetrovsk region*, 20, 225–240.
7. Kuo Chih-Yuan. (1979). Sonata pour piano. Taipei: Yueyun Publishing, 5–27.

Стаття надійшла до редакції 17.01.2024
Отримано після доопрацювання 19.02.2024
Прийнято до друку 27.02.2024