

important part of Chinese musical creativity, which is emphasized by the history of the traditions of ensemble playing the national instruments. It is noted that the combination of traditional timbres in Chinese music testifies to the horizontal interaction of two civilizational strata – European and Chinese musical cultures. It is determined that almost all duets of Chinese composers are endowed with program titles, which are directly subordinated to the musical events of the pieces. The main trends in the interpretation of the concept of program music in modern Western music theory – the work of J. Hepokoski and R. Scruton. In accordance with them, a number of chamber and instrumental works of Chinese composers were analyzed. It was found that the most significant for Chinese instrumental duos with the participation of piano is a psychological and imitative (or representative) type of program; descriptive type is less common. The role of programmability in such works as part of the mental code of the Chinese nation is determined and the importance of interpretive style in the transmission of the program name is outlined.

*Key words:* program music, chamber and instrumental ensembles of Chinese composers, traditional Chinese instruments, interpretation.

**UDC 785.72**

### **FEATURES OF PROGRAM TITLES OF CHINESE DUETES FOR PIANO AND TRADITIONAL INSTRUMENTS**

**Liu Xiaoxi** – graduate student of the department of theory and history of musical performance of P. Tchaikovsky National Music Academy (Kyiv, Ukraine)

*The aim of this paper* is to identify the features of the program titles of piano duets with traditional instruments of Chinese composers in the context of the main trends of modern program music, in particular in terms of compliance of this segment of Chinese music to the trends of program Western academic music.

*Research methodology* based on the combination of the following approaches: cultural-typological approach (consideration of works in cultural-geographical differentiation), the method of semantic analysis of the text (detection of programmatic influence on internal events), and structural-functional method of analysis.

*Results.* The question of the embodiment of program music in different duets for piano and traditional instruments of modern Chinese composers is considered. It was found that chamber and instrumental music is an essential and important part of Chinese musical creativity, which is emphasized by the history of the traditions of ensemble playing the national instruments. It is noted that the combination of traditional timbres in Chinese music testifies to the horizontal interaction of two civilizational strata – European and Chinese musical cultures. It is determined that almost all duets of Chinese composers are endowed with program titles, which are directly subordinated to the musical events of the pieces. The main trends in the interpretation of the concept of program music in modern Western music theory – the work of J. Hepokoski and R. Scruton. In accordance with them, a number of chamber and instrumental works of Chinese composers were analyzed. It was found that the most significant for Chinese instrumental duos with the participation of piano is a psychological and imitative (or representative) type of program; descriptive type is less common. The role of programmability in such works as part of the mental code of the Chinese nation is determined and the importance of interpretive style in the transmission of the program name is outlined.

*Novelty* of the article lies in an attempt to define the features of the program titles of duets for piano and traditional instruments and introduction to musicological discourse musical pieces that have not been studied before.

*The practical significance* of the article lies in the possibility of using the findings in the practical activities of concert musicians, and also this work can become the basis for further researches of Chinese music.

*Key words:* program music, chamber and instrumental ensembles of Chinese composers, traditional Chinese instruments, interpretation.

Надійшла до редакції 17.05.2022 р.

**УДК: 786.2:78.083.21**

### **ВАРІАЦІЙНА ФОРМА У КИТАЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ**

**Чжао Юе** – аспірантка кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології, Сумський державний педагогічний університет ім. А.С.Макаренка, м. Суми

<https://orcid.org/0000-0001-5932-9108>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.533>

nauka17-18@ukr.net

Розглянуто специфіку розвитку такої музичної форми як варіаційний цикл та специфіку його розвитку в контексті розвитку китайської фортепіанної музики. Визначено умови виникнення таких циклічних форм як похідних творів від поетичної складової китайської культури. Виокремлено типові варіаційні цикли, обумовлені традиціями національного мистецтва й специфікою світогляду. З'ясовано, що варіаційні цикли є характерним жанром для китайської фортепіанної музики, який зберігає імпровізаційність та поступовість у розгортанні композиції з видозмінами, що забезпечені темпо-ритмічними, імпровізаційними або вільним викладенням матеріалу. Наведено музичні твори китайських композиторів у відповідній типології форми.

*Ключові слова:* варіаційні цикли, фортепіанна музика, китайська музична культура.

*Постановка проблеми.* Сучасна музична культура постає як різнопланова мозаїчна структуру, де особливого значення набувають вектори, що характеризують малі форми в системному дискурсі їх функціонування. Важливим аспектом тут лишаються також й національно-культурні чинники, які нині знаходяться у тісних міжнародних зв'язках. Останнє обумовлено тим, що жанри та форми, які інтегрують у міжнародному музичному просторі, набувають ознак тієї чи іншої країни й формують змістовно новий шар жанрового різноманіття.

*Огляд останніх досліджень і публікацій.* Серед країн, що викликають зацікавленість музикознавців, є Китай. Це обґрунтовано тим, що сьогодні все більше музикознавців, мистецтвознавців, культурологів, звертаються до теми китайської музики у різних її проявах: О. Рощенко, О. Маркова розглядають стан оперного мистецтва Китаю, його інструментально-ансамблеву музику; Г. Карась – національні витoki професійної музики цієї країни, О. Самойленко – її психологізм; Л. Кияновська, І. Ляшенко – мистецтво (технологія) обробок, аранжувань і транскрипцій китайських композиторів, В. Москаленко – виконавство та інтерпретація фортепіанних творів. Питанням теоретичного вивчення форм китайської музики присвячено роботи С. Шипа; розгляд окремих аспектів цього питання трапляється й у роботах С. Айзенштада тощо. Останнім часом спостерігається підвищення активності безпосередньо китайських дослідників щодо вивчення власної культури. Серед них можна відзначити роботи Ван Анью, Ван Лісань – спрямовані на дослідження питань становлення та розвитку історії музичної культури Китаю; Лю Сяо Лун, Лю Фуань, Лю Чі, Чжао Сяошен – стосовно фортепіанного мистецтва; Бай Є, Ван Анью, Ван Ін, Ван Лісань, Ван Ченьдо, Ван Юйхе, Вей Тінге – персоналізовані дослідження китайського музичного спадку.

Аналіз праць зазначених вище авторів дозволив дійти висновків про те, що на тлі універсалізовано-узагальнюючого підходу до створення цілісної картини китайського музичного мистецтва вибудовується потреба у виокремленні специфічних ознак у китайській музиці на прикладі її окремих жанрів, форм тощо. Саме це й дозволило визначити *актуальність* даного дослідження, *мета* якого полягає у визначенні основних циклічних форм у фортепіанній музиці Китаю ХХ-ХХІ ст.

*Виклад основного матеріалу.* ХХ ст. активізувало процес діалогу та плідної взаємодії китайської культури і європейської академічної музичної традиції. Як і в європейській музичній культурі, у китайській спостерігається розшарування епохальної стильової системи на ряд підсистем – стильових напрямів, що пов'язано із загальною тенденцією посилення індивідуального та національного мистецтва ХХ ст. У фортепіанній творчості китайських композиторів відмінність стильових напрямів визначається головним чином опорою на ті чи інші традиції чи музично-естетичні концепції. Саме тому, фортепіанна музика китайських композиторів становить найбільш багатий матеріал для вивчення. До нинішнього часу накопичено досить значний її обсяг, що обумовлено столітньою історією фортепіанної музики в Китаї, починаючи з 1915 р., тобто часу появи першого твору китайського композитора для цього інструменту. Це дозволяє виявити певні спільності та особливості на рівні стилю і певних жанрів.

Китайська музична культура безумовно створювалася у симбіозі «Схід-Захід», що й призвело до певних розбіжностей у структурі музичного мислення. Як указує Н. Шахназарова «Східне мистецтво є доволі замкнутим, у якому впродовж кількох століть не виникало нових жанрових утворень подібних до традиційних циклічних форм, а європейське професійне мистецтво створило відкриту систему, яка виявила здатність до подальшої еволюції і жанрової модифікації» [8; 113].

Водночас, фортепіанна творчість китайських композиторів постає як складний синтез національних традицій з елементами інонаціональних художніх культур, який і зумовлює виникнення на цій основі нових традицій. Національний стиль, як концептуальна система ознак спільності, властивих народній та професійній творчості такої нації та народності [6; 126], як даність аналізованої культури, проявляється і в окремих творах, і в індивідуальній творчості конкретного композитора, й у різних напрямках. Безумовно, що в основі її створення є національні традиції, які, власне, й обумовили специфіку організації музичного матеріалу, тобто музичної форми. основну роль у китайському фортепіанному мистецтві посідає звернення композиторів до найбагатшого пласта народнописанної творчості. Справжні зразки народної творчості збереглися до теперішнього часу й активно використовуються у творчості композиторів ХХ та ХХІ століття саме у фортепіанній площині.

Як стверджує Ма Вей, інтенсивного розвитку фортепіанна музика Китаю зазнала в першій третині ХХ ст. [5; 24]. Це обумовлено зацікавленням Європи культурою Сходу. Яскравим прикладом цього є твір «Пагоди» з циклу «Естампів» К. Дебюссі, написаний під враженням від виставки, на якій було представлено традиційні китайські музичні інструменти.

Композитори Китаю починають творити для Західної Європи. Вони привносять свої інтонації й, водночас, інтегрують у своє мистецтво європейські музично-образні формули. Слід наголосити, що основна риса китайської музики, яка завжди зберігалася й зберігається – це зв'язок із національними інтонаціями, а також, що є найбільш важливим для формоструктури, – зв'язок із поетичним

мистецтвом. Його специфіка, природно, вплинула на всі існуючі сьогодні форми. Як указує Дун Гуанцзюнь, у китайській музичній формі, за аналогією з китайською поезією, можна виокремити такі типові складові розвитку як ці, чен, чжуань, хе (起承转合). Дослідник наголошує, що ці, чен, чжуань, хе (起承转合) – терміни, що використовуються для позначення певних стадій розгортання поетичної форми. Ці (起) – початок викладу; чен (承) зростання конфлікту; чжуань (转) – вирішальний момент у конфлікті; хе (合) – його завершення.

У свою чергу, у музичній формі це трансформувалося в експозицію, традиційне представлення теми, характеру, образів (ци 起); затвердження теми в її можливій зміні (чэн 承); розробка, розвиток теми (чжуань 转), й відповідно, завершення (хе 合) [3; 2]. Похідним із цього є те, що в цілому спостерігається зв'язок із традиційною європейською формоструктурою та композицією, сформованою ще Аристотелем. Але варто наголосити, що специфікою, яка вплинула на розвиток та стилетворення китайської музики, по праву вважається імпровізаційність, що перейшла в професійну музику з народної, а також безпосередньо з китайської поезії.

Імпровізаційність, як характерна риса національної традиції Китаю, суттєво вплинула на всі традиційні формотворчі складові. Так межі форми є не такими чіткими як у європейській музиці, а форма вже не вінчає задум композитора, а скоріше створює умови для його багатопланового та багатовимірного інтерпретативного початку. У китайській музиці не достатньо яскраво, у порівнянні з європейською, виражена ієрархічна підпорядкованість між темами. Досить важко буває виділити основні та другорядні, основні і прохідні. Поступового розгортання художнього образу у контрастності тематизму практично немає. Оновлення матеріалу та його розробка забезпечується скоріше через зміни метро темпу або через появу в тому ж інтонаційному матеріалі ознак іншого жанру. На відміну від європейських форм, тут діє принцип «порівняння інтонаційно близького матеріалу», а не «розкриття нового» [4; 265].

Саме це обумовило тяжіння китайських композиторів до виокремлення циклічності, як над ментальної сутності формоутворюючої структури. Такий підхід створив підстави для популяризації таких форм як варіаційно-циклічна, циклічна та вільно-циклічна.

Відповідно до зазначеного специфічного підходу до розвитку тематизму, стає зрозумілим, що найбільш популярною в китайській музиці є варіаційно-циклічна форма. Саме ця форма залишається найбільш спільною з західноєвропейським типом викладення матеріалу й певній структурі та такою, що забезпечувала створення наскрізного зв'язку, де перепліталися різні сюжетні вектори.

Характерною ознакою китайської музики є, на думку Ван Дзун те, що найчастіше китайські композитори звертаються до «давніх китайських наспівів із поетичним текстом», що дозволяє більш конкретно визначити напрями розвитку цієї музичної думки [2; 228].

Логічним буде припустити, що це обумовлює суттєвий розвиток аранжування, яке виступає у китайських композиторів як авторська проекція на пісенне народне мистецтво. Як відзначає Бянь Мэн у своїй праці, присвяченій вивченню формування та розвитку фортепіанної культури Китаю, «найчастіше самі автори не можуть точно визначити вид внутрішньо-жанрової модифікації, тому що, по-перше, вони тісно пов'язані один з одним і багато в чому перегукуються і, по-друге, представляють у своїй сутнісній першооснові, незалежно від різновидів, справжній творчий процес, який не поступається своїм характером власне твору композиції» [1; 64].

П'єси, створені шляхом аранжування, могли відрізнитись від вихідних творів, наприклад, структурними чи жанровими параметрами. При цьому обов'язковою умовою фортепіанного аранжування було оновлення художньої форми (наприклад, її метро-ритмічної сторони) з опорою на первісні характерні особливості твору. Жанр аранжування в Китаї піднімається на небувало високий художній рівень, що передбачає не лише обробку відомих мелодій, а й, насамперед, творче освоєння традицій національного музичного фольклору, що збагачує виразний потенціал фортепіано, його фактурну та звукову палітру.

Варіаційні форми включають у себе низку різновидів, серед яких, подібно до західноєвропейських, відслідковуються специфічні риси. Так, вільні за формою варіації передбачають принцип вільного розвитку. Важливим є той факт, що основна тема може змінюватися за структурою, ритмометричною характеристикою, розширюватися, зменшуватися, всередині варіаційного циклу може бути введений новий матеріал, що буде мати характер епізоду, або навіть утворювати новий тематичний матеріал для потенційного розвитку. Також використовується й такий прийом, як фрагментарне виокремлення з теми та його подальший розвиток.

Яскравим прикладом таких варіацій може бути композиція «Миті Пекінської опери» Чень Циган. Даний твір є прикладом вільних варіацій на дві теми, в яких розробляється динамічний цикл із семи варіацій на представлені у вступі теми, що завершується кодою.

Ще одним типом варіаційно-циклічної форми є варіації «цзяхуа». Даний термін використовується в китайській традиції для позначення вільно-імпрровізаційного розгортання тематичного матеріалу. Таким прикладом може бути твір Цюй Вэй «Тема з варіаціями» (1959 р.), де в основу покладено медитативно-релаксуючий характер дихання. Так, у цих варіаціях сутність «дихання» («呼吸») у музиці подібна до дихання людської природи; саме воно й визначає розвиток музичної думки.

Ще одним яскравим прикладом варіаційного розгортання китайської думки може бути тип варіації баньші, де основна тема або мелодія (цюйпаї) проходить ряд метро темпових змін, що дозволяють у новому світлі уявити музичний образ. Варто зазначити, що такі варіації мають у собі риси й цзяхуа. Наприклад, «Тема з варіаціями» У Цзюцян, створена під враженням народної прісні «Відображення місяця в озері», протягом розвитку майже не змінює своє пентатонічне викладення, але характеризується постійним переходом від  $\frac{3}{4}$  до  $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{7}{8}$ ,  $\frac{2}{4}$  тощо. Варто зазначити, що ритмічний малюнок також зазнає змін, але незначних. Усі зміни й варіювання відбуваються за рахунок зміни метру.

*Висновки.* Отже, проведений аналіз китайської фортепіанної музики, зокрема форми варіаційного циклу, дає підстави зробити висновки про те, що характерна для китайської музики не замкненість форми, реалізована в циклі варіацій як засіб розгортання композиції. Вплив імпрровізаційності, яка є похідною від впливу поезії та народного мистецтва, обумовлює специфіку видів варіацій, що відрізняються за типом видозмін: темпоритмічні, імпрровізаційні, вільні. Останні найбільш схожі з традиційно-європейською формою варіацій й передбачають зокрема варіацію варіації на дві теми, хоча й введення другої теми може бути епізодичним.

Тож усі перелічені прийоми становлять своєрідність національної музичної традиції Китаю і є відображенням особливого, відмінного від європейського, філософського розуміння навколишньої дійсності.

*Перспективами даного дослідження* може бути поглиблене вивчення інших циклічних форм у творчості китайських композиторів, а також поглиблений аналіз їх окремих варіаційних циклів.

#### Список використаної літератури

1. 卞萌. 卞萌. 中国钢琴文化的形成与发展, 北京: 《华乐》出版社, 1996, 181 頁.  
[Бянь Мен. Формування і розвиток фортепіанної культури Китаю. Пекін : Хуа Ле, 1996. 181 с.]
2. 汪毓和. 汪毓和. 中国近现代音乐史, 北京: 高等教育出版社, 2005. 377 頁. [Ван Юйхе. Історія сучасної китайської музики. Пекін, 2005. 377 с.]
3. 董廣軍. 音樂中氣、陳、壯、何的形式及其使用方法. 黃河之聲 (21). 昌吉: 昌吉學院音樂學院, 2013. № 21. Р. 1-4 [Дун Гуанцзюнь. Форма ці, чен, чжуань, хе в музиці та як вона використовується. *Голос Хуанхе* (21). Чанджі : Музичний ф-т коледжу Чанджі, 2013. № 21. С. 1-4].
4. 李吉提. 中國音樂結構分析導論. 北京: 中央音樂學院出版社, 2004. 588 頁. [Лі Цзіті. Вступ до аналізу структури у китайській музиці. Пекін : Вид-во Центральної консерваторії, 2004. 588 с.]
5. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства: дис. ... канд. миств.: 17.00.03. Одеса, 2004. 173 с.
6. Маркова О. Інтонційність музичного мистецтва: наукове обґрунтування та проблеми педагогіки. Київ : Муз. Україна, 1990. 182 с.
7. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського: наук. журн.* Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. № 1. С. 206 – 111.
8. Шахназарова Н. Национальная традиция и национальная школа. *Избранные статьи и воспоминания.* Москва, 2013. 113 с.

#### References

1. Buan' Men. Formuvannya i rozvytok fortepiannoyi kul'tury Kytayu. Pekin: Khua Le, 1996. 181 s.
2. Van Yuykhe. Istoriya suchasnoyi kytays'koyi muzyky. Pekin, 2005. 377 s.
3. Dun Guantszyun'. Forma tsi, chen, chzhuan', khe v muzyke i kak ona ispol'zuyetsya. Golos Khuankhe. Chandzhi: Muzykal'nyy fakul'tet kolledzha Chandzhi, 2013. № 21. S. 1-4.
4. Li Tsziti. Vvedennya v analiz struktury kytays'koyi muzytsi. Pekin : Vyd-vo Tsentral'noyi konservatoriyi, 2004. 588 s.
5. Ma Vey. Kontseptsiya formy v muzyki Kytayu ta Yevropy: aspekty kompozytsiyi ta vykonavstva: dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03. Odesa, 2004. 173 s.
6. Markova O. Intonatsiynist' muzychnoho mystetstva: naukovе obgruntuvannya ta problemy pedahohiky. Kyiv : Muzychna Ukrayina, 1990. 182 s.
7. Moskalenko V. Analiz u rakursi muzychnoyi interpretatsiyi. *Zhurnal Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho: naukovyy zhurnal.* Kyiv : NMAU im. P. I. Chaykovs'koho, 2008. № 1. S. 206 – 111.
8. Shakhnazarova N. Natsional'na tradytsiya ta natsional'na shkola. *Vybrani statti ta spohady.* Moskva, 2013. 113 s.

**VARIATIONAL FORM IN THE PIANO WORKS OF CHINESE COMPOSERS****Zhao Yue** – Postgraduate, Sumy State Pedagogical University named after A. Makarenko, Sumy

The article considers the specifics of the development of such a musical form as the variational cycle and the specifics of its development in the context of the development of Chinese piano music. The conditions for the emergence of such cyclical forms as derivative works from the poetic component of Chinese culture are determined. Typical variation cycles are singled out, which are conditioned by the traditions of national art and the specifics of worldviews. Variation cycles have been found to be a characteristic genre of Chinese piano music that retains improvisation and gradual unfolding of the composition with modifications provided by temporitmic, improvisational, or free presentation of the material. Musical works of Chinese composers in the corresponding typology of form are given.

*Key words:* variation cycles, piano music, Chinese music culture.

**UDC: 786.2:78.083.21****VARIATION FORM IN CHINESE PIANO MUSIC****Zhao Yue** – Postgraduate, Sumy State Pedagogical University named after A. Makarenko, Sumy

*The purpose of this work is* to consider the form of the variational cycle in the context of the study of Chinese piano music of the twentieth century, as well as to identify the main specific features of variational cycles.

*Research methodology.* A significant number of sources were analyzed, which revealed the main issues that need to be studied, namely the analysis of Chinese musical art from the standpoint of conceptual formation and isolation of the variational cycle as a leading form of representation of musical thought. The research methodology consists in the application of historical, structural-typological and comparative-analytical methods. This methodological approach allows us to identify and analyze certain ideas about Chinese piano music in terms of its formation and compositional formation in accordance with the form of the variational cycle.

*Results.* It is determined that Improvisation as a characteristic feature of China's national tradition has influenced all traditional formative components, which creates conditions for its multifaceted and multidimensional interpretive beginning. It is established that the characteristic of Chinese music is the openness of the form, realized in the cycle of variations as a means of unfolding the composition. The influence of improvisation, which is derived from the influence of poetry and folk art, determines the specifics of the types of variations that differ in the type of variation: temporitmic, improvisational, freeform.

*Novelty.* In this paper, an attempt is made to identify the relationship between the specifics of the formation of Chinese and European piano music, in particular in the of the variational cycle. The main types of variations that reflect the national traditional views on the musical culture of Chinese composers are identified. It can be argued that these features are unique to the national musical tradition of China and are a reflection of a special, different from the European, philosophical understanding of the surrounding reality.

*Practical content.* The materials of the article can be used to analyze musical forms in the works of Chinese composers, as well as to study the musical culture of China.

*Key words:* variation cycles, piano music, Chinese music culture.

Надійшла до редакції 12.05.2022 р.

**УДК 781.7+784.4****МУЗИЧНО-АРХАІЧНІ ФОРМИ ВТІЛЕННЯ СХІДНОСЛАВ'ЯНСЬКИХ ЖІНОЧИХ БОЖЕСТВ В ОБРЯДОВІЙ ФОЛЬКЛОРНО-ПІСЕННІЙ ТРАДИЦІЇ**

**Каплун Тетяна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувачка кафедри музичного мистецтва та звукорежисури, Міжнародний гуманітарний університет, м. Одеса  
<http://orcid.org/0000-0003-0367-5559>  
 DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.535>  
 tat\_kap@i.ua

Розглянуто жіночі міфологічні образи, що збереглися в обрядових жанрах традиційного пісенного фольклору східних слов'ян, а також засоби їх втілення у народно-пісенному матеріалі. Головним завданням стало виявлення, класифікація та визначення засобів втілення архаїчних елементів культу жіночих божеств у традиційному обрядовому пісенному фольклорі східних слов'ян. Автором виявлені форми репрезентації імен слов'янських жіночих міфологічних істот та божеств у народів східнослов'янської групи з виділенням вербально-музичних та інтонаційно-ритмічних формул звернення на прикладі обрядових календарних пісень.

*Ключові слова:* східнослов'янський фольклор, архаїка, жіночі божества східних слов'ян, формула-наспів, вербальні обрядові формули.